



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS
SUPERIORES ACATLÁN**

“La valoración en la crítica
cinematográfica online mexicana:
Caso Nymphomaniac”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA
IRVING JAVIER MARTÍNEZ GONZÁLEZ

ASESOR
EVEREST ALAM LANDA VARGAS

SANTA CRUZ ACATLÁN, ESTADO DE MÉXICO

MARZO 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Estas páginas son para las dos personas que me han enseñado que
la vida es como la comedia británica...
sin tantos gags, pero con mucha belleza en lo cotidiano.

Gracias por los recuerdos y el porvenir
(en ambos, ustedes son lo más importante).

ÍNDICE

ÍNDICE	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: LA TRANSICIÓN ONLINE	9
1.1. Breve introducción histórica	10
1.2. El crepúsculo de la crítica impresa	11
1.3. La crítica y la blogósfera	15
1.4. El segundo éxodo de la crítica digital	19
CAPÍTULO II: SOBRE CRÍTICA Y VALORACIÓN	27
2.1. Crítica cinematográfica online	28
2.1.1. En busca de una definición de la crítica de cine online (Antecedentes)	28
2.1.2. Crítica cinematográfica online según Jullier y Rosenbaum	32
2.1.2.1. Más allá del me gusta o no me gusta (Funciones)	33
2.1.2.2. En internet todos tenemos una opinión (Democratización de la crítica)	36
2.1.2.3. ¿Quién te dijo que eres un crítico? (Condiciones de enunciación/Ética)	38
2.2. Valoración en la crítica	41
2.2.1. Antecedentes (Estado del arte)	41
2.2.2. La valoración estética según Jullier y Rosenbaum	45
2.2.2.1. Criterios distinguidos: Originalidad y Coherencia	47
2.2.2.2. Criterios comunes: Carácter Edificante y Emoción	51
2.2.2.3. Criterios ordinarios: Éxito y Calidad Técnica	55
CAPÍTULO III: METODOLOGÍA Y ANÁLISIS	59
3.1. El argumento/discurso como (no) objeto de investigación	60
3.2. Viabilidad del Análisis Cualitativo de Contenido (ACC)	62
3.3. El corpus/muestra	63
4.4. Análisis	67
4.5. Resultados	116
CONCLUSIONES	118
BIBLIOGRAFÍA Y MATERIAL DE CONSULTA	120
ANEXOS	127

INTRODUCCIÓN

En México, hablar y comentar sobre cine es adentrarse al terreno del *entretenimiento* y la *farándula*. El periodismo tradicional confinó el tópico al “espectáculo”, espacio donde el arte *mainstream* y la *nota rosa* conviven indiscriminadamente.

A diferencia de la escena extranjera, donde se distingue la condición profesional e institucional de A. O. Scott, Peter Bradshaw, David Ehrlich, Diego Batlle, Roger Koza o María Guerra, en México no existe una figura académica relevante más allá de Jorge Ayala Blanco (más afín al ensayo y a la investigación).

Mientras la literatura, el teatro y la música cuentan con las secciones de “Cultura” para el ejercicio de la **crítica**, aparentemente, el cine carece de los meritorios suficientes para tener *juicios serios* sobre su condición artística (sin importar que se trate de *Black Panther* o de *The Square*).

Mientras en Argentina, Estados Unidos, España, Inglaterra o Francia vemos esfuerzos por desarrollar un debate profesional sobre el valor del cine, los *reseñadores* nacionales sólo buscan *exposure* y trabajar en *campañas*. Sin embargo, algunos medios especializados emergentes han logrado un renacimiento de las prácticas profundas sobre cine (desde distintos **sectores**).

No obstante, la crítica escrita no logra despegar fuera del *underground* universo *bloguero*. En parte, se debe a lo “accesible” del cine. Por un lado amplía el debate *geek* sobre cualquier película; pero, dificulta la diferenciación entre la crítica *profesional* y los comentarios *amateur*.

¿Qué es un **crítico**? ¿Basta con “saber mucho de cine”? A diferencia de otras disciplinas artísticas, el esnobismo dejó de ser un diferenciador en la industria, como en los tiempos de Ebert y Kael. Ante el desalentador panorama, donde el juicio valorativo fue consumido por la *democratización del comentario*, surge la pregunta: **¿qué ha sucedido con la crítica nacional de cine?**

El **valor** del cine es en realidad el eje central de la crisis cinéfila. ¿Qué valoran los críticos de una buena película? ¿Una actuación? ¿Una bonita toma? ¿Un final impactante? La práctica valorativa en Internet se escribe sin bases sólidas que respondan a estas interrogantes.

Para *analizar la valoración en la crítica cinematográfica online mexicana escrita*, se describirá un marco histórico sobre el estado de la crítica de cine en la blogósfera – crepúsculo *promocional* de los 90, el inicio de la *era digital* y el *segundo éxodo* protoprofesional (alrededor de 2007 y 2008) –. La **crisis de la crítica** será un hilo conector en este recuento temporal.

Posteriormente, se expondrán las definiciones de **crítica** y **valoración** para determinar sus características y funciones en los medios online. El conjunto de capítulos busca responder la pregunta: **¿La valoración en la crítica cinematográfica online mexicana carece de criterios?**

Para el análisis, se seleccionó un corpus compuesto por **críticas online** de la película *Nymphomaniac*. ¿La razón? El filme de Lars von Trier es una obra con valores que radicalizan los **criterios de valoración** en la crítica especializada y amateur (categorías fundamentadas por la teoría de Laurent Jullier y Jonathan Rosenbaum).

La presente tesis intenta establecer un *diagnóstico* del **Estado crítico nacional**, los sectores que lo conforman e intereses valorativos de sus críticos. ¿La relevancia? Aunque el **reseñador profesional** es una figura, aparentemente, prescindible en el mar informativo de la blogósfera, la **crítica de cine** es una actividad simulada por el usuario *social media* promedio (cada vez que comenta en Facebook o twitteo una opinión sobre una película).

La estandarización del *comentario democratizado* modificó el *status* de los críticos clásicos (aquellos que vivían de la cinefilia romántica del *Cahiers du Cinéma* o el interés económico noventero). He ahí la importancia de establecer un contexto de los diferentes sectores que determinan los **valores** de la industria (conformada por *majors* y productores independientes).

CAPÍTULO I

LA TRANSICIÓN ONLINE



1.1. BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Para contextualizar a la crítica cinematográfica online actual es necesario identificar la relación entre los **medios tradicionales** y la **valoración**. Desde el nacimiento del cine, la crítica ya era una actividad intelectual apropiada por el periodismo; por tal razón, las valoraciones y los comentarios “tropiezan con la función de informar” (Gomis, 2008: 170). A inicios del siglo XX, la brecha se amplió para todo campo vinculado al cine (industria, farándula, técnica, etc.).

La relación con el periodismo relativizó la **definición de crítica**, asignándole la función de “soporte de la realidad creativa” y “cultural” con información “objetiva” (Santamaría, 2000: 314). La disputa entre incluir u omitir el *juicio de valor* se convirtió en una *cuestión de fondo* que perduró hasta finales del siglo XX (Yanes, 2004: 156)¹.

Una discusión sobre la **valoración** es determinar si el cine es arte o negocio. La paradoja surgió con la Revolución Industrial con otras disciplinas. Entonces, la *estética* quedó confrontada contra la *industrialización*, la producción en masa, el estándar y su utilidad social (características del cine) (Jarvie, 2011: 259)².

En su mayoría, los debates sobre la *valoración* del cine como arte son problemas sociológicos, no estéticos. Los “primitivos” criterios para valorar el “arte híbrido” han determinado la condición de la crítica cinematográfica³. Por tal razón, autores marcan el inicio de la crítica moderna con el nacimiento de la *cinéfilia* europea de los vanguardistas, durante los años 20 (Jullier, 2006).

Adrian Martin (Rosenbaum, 2010) establece cinco momentos de ruptura en la tradición crítica moderna: el *New Criticism*, los críticos del *Scrutiny*, los *Cahiers du Cinéma*, la revista *Screen* y los *Cultural Studies*. El común entre todas las corrientes es la alternancia de posturas sobre la industria hollywoodense (entre la izquierda y el conservadurismo).

La Segunda Guerra Mundial radicalizó a la crítica geográficamente (Cordero, 2003: 103): los estadounidenses aceptaron la condición comercial –con la “taquilla” como indicador valorativo– y los europeos desplazaron los ingresos y la efectividad a un segundo

¹ En la actualidad, la democratización del comentario en Internet ha validado el juicio “estético” como una necesidad.

² Autores como Lipovetsky (2007) justifica la condición del cine como arte tras identificar funciones económicas, políticas y religiosas en otras disciplinas (música, pintura, arquitectura, etc.).

³ En 1915 la Corte Suprema de Estados Unidos negó la protección de la Libertad de Expresión a las películas por considerar al cine “un negocio puro y simple, originado para obtener beneficios” (Jarvie, 2011: 280).

orden. Al cisma se sumó la revolución de la *Nouvelle Critique*, que permitió cuestionar los postulados de André Bazin.

Durante los 60 se amplió el margen de funciones de recomendación y análisis a un orden “humanista”. La *alianza* de la revista comunista *Nouvelle Critique*⁴ con la “apolítica” *Cahiers du Cinéma* fue determinante; el nuevo Estado exigía una participación activa en la convulsión política. Los juicios ya no se limitaban a la valoración técnica desde el radicalismo teórico⁵.

Fue hasta entonces que el ejercicio de la crítica había tomado conciencia de sí misma en el orden mediático. Tres sucesos políticos-bélicos modificaron esta perspectiva: la Guerra de Vietnam, la Guerra del Golfo y los atentados a las Torres Gemelas (Cordero, 2003: 110). La cobertura televisiva de Vietnam dio paso al *espectáculo de lo real*⁶.

La Guerra del Golfo dio una nueva gramática a las imágenes. Mientras la prensa escrita y la televisión daban prioridad al relato bélico, la crítica afianzó su alianza con la industria del *infoentretenimiento*. El final del *New Hollywood* consolidó al *marketing* y al nihilismo de los 90 dio las bases para la *crítica promocional*. Los juicios de valor sucumbieron ante la función del periodismo tradicional: **el brindaje de servicios “informativos”**.

El sistema “noventero” terminó con el siglo, gracias a dos factores primordiales: los atentados del 9/11 y las virtudes de Internet para *democratizar* el comentario y facilitar la publicación de crítica sin las limitaciones de una “empresa” editorial.

1.2. EL CREPÚSCULO DE LA CRÍTICA IMPRESA

A pesar de la crisis del cine –por el dominio de la televisión en la industria del entretenimiento–, en 1985 “la crítica cinematográfica vivía ajena a los cambios futuros” (Navarrete,

⁴ El marxismo fue la ideología dominante en la vida intelectual de los 60. Según Jarvie (2011), su presencia en la crítica se debía a un compromiso de tipo “religioso”: “el motor del progreso intelectual y la única posibilidad de algún tipo de objetividad proviene y sólo puede provenir del esfuerzo cooperativo de una comunidad que se compromete en la crítica mutua” (258)

⁵ “La cuestión de reivindicación del cine nacional por unos y su apego al cine americano por otros se empequeñeció frente al Mayo del 68 o la guerra de Vietnam”. (Navarrete, 2013: 86)

⁶ La exposición de imágenes violentas, convirtió a la crítica en un frente ideológico ante el bombardeo de los *mass media*. ¿Cómo valorar *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) sin contextualizarla? ¿Es posible un análisis formal y “neutral” de las imágenes?

2013: 88). Gracias a la aparición de celebridades mediáticas de la reseña –Roger Ebert, Gene Siskel, Pauline Kael y Andrew Sarris–, la crítica tenía prestigio y el interés académico (para la generación de teorías y metodologías).

Tardíamente, la crítica retomó el paradigma de *Cahiers du Cinéma*. No obstante, la *documentación* era escasa en comparación con las teorías surgidas. Autores consideran que las formulaciones teóricas del momento fueron ruido, “sustentadas en la frivolidad: es mucho más fácil y cómodo hacer una teoría cinematográfica que aportar documentación” (Navarrete, 2013: 89). Una razón fue la exaltación de la cinefilia “comercial” del momento.

Aunque el contenido (argumentación) carecía de criterios, las formas de la crítica eran reguladas en exceso y se resaltaba el carácter “persuasivo” de la reseña⁷ (como parte del “periodismo de opinión”). La acelerada aparición de vanguardias benefició al ejercicio. Entonces, se definió el perfil del crítico como *guía* entre las tendencias: “los consumidores de cultura, estamos en manos de los críticos mucho más que de los propios creadores” (Santamaría, 2000: 315).

La crítica en impresos se asume como *menú de degustación* (Johnson, 2013: 121). La idea del **experto** decidiendo los gustos del lector se convirtió en su principal defensa⁸, ya que la crítica fue un *servicio* exigido por el público (Gomis, 2008: 172). Se suscitó un cisma entre textos *periodísticos* y *especializados* –confinados a revistas–⁹, debido a los intereses de las redacciones por llegar a un público heterogéneo.

Se ha de pensar que aunque el lenguaje sea más elevado y rico en ideas, los comentarios excesivamente técnicos o eruditos están de más. (Abril, 1999: 197)

Abril Vargas (1999) señala que dicha crítica sin “tecnicismos” determinó la actual **ausencia de criterios de valoración**. La “no especialización” del periodista fue un pro-

⁷ Predominan dos tipos de clasificaciones: según la metodología para valorar (*analítica, laudatoria, descriptiva, expositiva y estética*) y el modelo del enfoque disciplinar (*estético, formalista, culturalista y sociológico*) (Yanes, 2004: 167). Las tipologías de la crítica cinematográfica durante este periodo se crean bajo las reglas del “periodismo de opinión”; sin embargo, el carácter interpretativo –opuesto a la idea del “comentario objetivo” del resto de los géneros– ocasionó que la crítica se asumiera como un tipo de segundo orden –al referir a un “producto cultural” y no a un acontecimiento–.

⁸ Como se expondrá después, la radicalización de posturas ideológicas del lector –impulsada por la cultura *blogger*– es el principal reclamo del periodismo “tradicional”.

⁹ Durante el siglo XIX, tal diferencia de estilo no existía; ambos tipos de crítica compartían espacio en los periódicos (Abril, 1999: 191). Como se indica en el próximo capítulo, Jonathan Rosenbaum señala que en Estados Unidos existen sectores en constante disputa, con el objetivo de separar sus discursos y lenguaje.

yecto de los corporativos para asegurar la “movilidad del personal dentro de la redacción” (194). Los textos *sin rigor* y al servicio de la cartelera se convirtieron en el estándar de algunos sectores de la posterior crítica *amateur* en Internet.

Los cambios del modelo comenzaron a finales de los 80, con la primera “crisis global del cine”. El cine estaba polarizado por ideales de alineación y de rechazo. Con la caída del muro de Berlín en 1989, el “orden económico y social del capitalismo se encontró frente a sí mismo y a sus propias contradicciones sociales, culturales, etc.” (Cordero, 2003: 90). Era inevitable el comienzo del *subjetivismo* radical, provocado por una sensación de *hastío e insatisfacción*¹⁰.

Todos los tópicos surgidos durante la Guerra Fría habían perdido valor y el cine comenzó la unificación global en torno al *poder financiero*. La crítica entró en el mismo proceso, perdiendo todo sentido ideológico y político. Sin perder su polaridad continental, la industria se dividiría en dos mercados: el *mainstream* y el *underground* –más tarde *indie*–.

El cine comenzó una transformación en sus narrativas. Cordero Morganti (2003) distingue a *Short Cuts* (Robert Altman, 1993) y *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) como el inicio de una nueva era. Ambos “lenguajes” rompieron con los principales criterios de la tradición crítica: la *coherencia* y la *originalidad*; los nuevos valores y significados dejaron a la crítica “sin armas” para evaluar. Rápidamente, las “nuevas formas” obtuvieron “una enorme aceptación” (Cordero, 2003: 95), debido al impulso de los jóvenes mecanismos de distribución¹¹.

Al existir una hibridación, la crítica comenzó un periodo de **corrección narrativa**: “recomendaciones” de montaje o propuestas al director. Como parte de la alineación al cine analítico de Hollywood, el abuso del “hubiera” o “debió” se extendió al cine foráneo¹².

¹⁰ Según Lipoversky (2007), “en la agitación de la década de 1980 había observadores y cineastas que ya tenían dudas sobre el porvenir del cine” (12). Es importante destacar que muchos de los sucesos políticos durante los 80s desencadenaron la “crisis del cine” en la década de los 90. El comportamiento de la crítica siempre fue al margen de la industria –ya sea de forma “cínica” o encubierta–, mediante el apoyo de lo “underground”. En países como México se acentuó el marketing disfrazado de discurso a favor del “arte nacional” –como fue la incitación al “apoyo del Nuevo Cine Mexicano”–.

¹¹ El que películas como *The English Patient* (Anthony Minghella, 1996) o *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998) obtuvieran el reconocimiento académico se debió a una violenta intervención de las distribuidoras, mediante el cabildeo entre los diferentes sectores de la crítica, jurados y votantes. Según Rosenbaum (2007), la mayor parte de los “juicios positivos” surgían en Sundance –u otros festivales con Premios del Público–, “un evento manejado por la industria y engañosamente representado en gran parte por la prensa como una celebración de la independencia” (178).

¹² Rosenbaum (2010) cuenta que críticos –estadounidenses e iraníes– intentaron convencer a Abbas Kiarostami de eliminar la secuencia final de *Ta'm-e gilâs* (1997).

La aparición de empresarios como los Weinstein fomentó el nihilismo y simpatía por el “nuevo tiburón” (Rosenbaum, 2007: 145).

El valor de algunas películas menores llegó a elevarse más de lo que habrían obtenido sin el apoyo de la prensa alineada¹³. El punto máximo de la *crítica promocional* fue la campaña de George Lucas para *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (1999)¹⁴. Miramax también consolidó una estrategia que consistía en “moldear, deformar e incluso a veces remplazar a la crítica” (Rosenbaum, 2007: 182). Bajo tal sistema, los filmes sin cabildeo efectivo con la crítica eran “malas películas”.

Durante los 90, el “cine invisible” se sometió a las leyes de la oferta; entonces proliferó la reseña y el consenso entre “lo bueno” y “lo malo”. Las películas entraron a un mercado donde se especula su valor según las expectativas. Esto ocasionaba que “parte de la crítica que saldrá publicada en el diario de mañana, o en la revista especializada del mes siguiente, ya existe incluso antes de que éste vea el filme” (Navarrete, 2013: 62)¹⁵.

Según Lipovetsky (2007), el *cine hipermoderno* comenzó durante este periodo, con estrategias de cobertura que involucraban a todos los sectores. La saturación mediática orquestada por las *majors* –con “productos” omnipresentes en las salas– puso en desventaja al cine sin publicidad. La *blanket strategy* –estrategia de cobertura para neutralizar los riesgos– se explotó como nunca y las películas menores fueron ignoradas por los diarios –preocupados por tener “una rebanada del pastel”–.

Esta estrategia cambió en 1975, año de estreno de *Tiburón*, con 500 copias en salas el mismo día. En la actualidad suele haber entre 8.000y 10.000 copias por película, 4.000 para el mercado estadounidense y el resto para el mercado internacional. Ya hay muchas películas que se proyectan a la vez en todo el mundo. (Lipovetsky, 2007: 60)

¹³ Rosenbaum (2007) menciona la importancia de Miramax para la consolidación del cine “clásico” de los 90, creando una *burbuja* en el mercado del cine independiente –similar a los mecanismos de mecenazgo en el arte contemporáneo–. Por ejemplo, durante la premier de *Kids* (Larry Clark, 1995) en Sundance, Miramax aprovechó el “puritanismo estadounidense” para fabricar *lecturas positivas* de las reseñas. Paradójicamente, la crítica de Cannes reaccionó de forma opuesta. Ahora el olor del dinero genera un aura de “obra maestra” y “logro artístico” (182).

¹⁴ El mismo George Lucas patrocinó críticas promocionales con la condición de no ver la película antes del estreno en salas. Los periodistas –confiados en la “calidad” de la producción– fueron delatados por colegas como Robert Hughes, quién publicó en el *New York Daily News* su queja sobre la corrupción en las coberturas cinematográficas. Rosenbaum (2010) sentencia sobre el caso que “al poner a la prensa del espectáculo de rodillas, Lucas comprobó que una lectura crítica de la película era irrelevante para lo que la prensa masiva considera su deber” (72).

¹⁵ Tal peso mediático ha disminuido debido a las “tribus” con acceso a la publicación. Por ejemplo, mientras la recepción generalizada de *Batman v Superman: Dawn of Justice* (Zack Snyder, 2016) fue negativa, distintos sectores *geeks* apoyaron la película en función del “respeto y fidelidad al cómic”.

Durante la última década, “las fronteras entre el gusto puro y el gusto popular tienden a su desaparición” (Navarrete, 2013: 68). La “cultura” industria europea enfrentó la hegemonía hollywoodense con la creación de Studio Canal+, Cyby 2000, Zentropa (cofundada por von Trier), entre otros.

En su búsqueda de una “industria pura”, los europeos estandarizaron el *sello de calidad regional* (Cordero, 2003: 100). La crítica se encargó de validar “nuevos clásicos” como *Le fabuleux destin d’Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) o *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997) –distribuidas en por Miramax–. En este contexto, la crítica sufrió una transformación: su incursión en la *blogósfera*.

1.3. LA CRÍTICA Y LA BLOGOSFERA

Aunque la *blogósfera* nació en 1998, es hasta 2001 que el *blog* como *democratizador* del comentario fue una realidad. El 9/11 marcó el fin de la “noticia” como género dominante en el periodismo. Los lectores no necesitaban información sino comentarios: “en los diarios buscaban opiniones sobre sus causas y valoraciones referidas a posibles consecuencias” (Yanes, 2004: 104).

El naciente periodismo multimedia permitió a los *usuarios* revivir “ilimitadamente” las escenas del atentado sin la necesidad de un noticiero, periódico o especialista. Lo novedoso fue la “viralidad” de la opinión sobre la noticia¹⁶. La función interpretativa desplazó a la informativa, convirtiéndose en el “soporte de la actividad periodística moderna” (Yanes, 2004: 106).

La libertad editorial facilitó la sustitución de géneros tradicionales por alternativos “como principal fuente de información en la Red” –porque presumían su independencia (Palomo, 2004: 71) –. La condición *indie* era en virtud de la financiación. Al no existir un régimen editorial, los *j-blogs* (*microwebs* profesionales, no amateurs) devolvieron protagonismo al *emisor* y no al mensaje.

¹⁶ La nueva “demanda” eran las interpretaciones documentadas y la retroalimentación directa. El periodismo pasó a un nuevo estadio que se complementaba con los foros, salas de chat y el *blog*. Los *weblogs* surgieron como *micro-medios* que empleaban tecnologías de comunicación personal para la producción de *metaperiodismo* (Palomo, 2004: 72). En un principio, los contenidos surgidos por esta vía eran de tres tipos: bitácoras biográficas, textos especializados y material censurado.

La disolución entre lo público y lo privado dio un “toque” de modernidad. Sin embargo, los *blogs* se perfilaron como “ventanas” para “abrir nuevos mercados de negocio” (Navarrete, 2013: 95) o líneas editoriales de una “página matriz”¹⁷.

Aunque algunos autores señalan que la *hegemonía de la memoria subjetiva* es en detrimento de la *memoria colectiva* (Navarrete, 2013: 95), la principal aportación del blog es la estructura de la página web contemporánea –con el formato de *cuaderno de bitácora personal*–.

El hipertexto permitió la ruptura con la linealidad del periodismo offline y dio paso a la lectura *multilineal* o transversa. Como solución a la lectura en pantalla, se redujeron los caracteres e incrementaron los audiovisuales (imágenes y videos). La cultura *web* impactó a la prensa en general; no sólo en la distribución, también en la investigación de campo, la producción editorial y la publicidad en redes¹⁸.

Castañeda H. (López, 2009: 226) identifica tres periodos de construcción del periodismo digital: inicia en 1993 con de portadas en hipertexto (sin acceso a contenidos); continúa en 1995 con el *boom* del PDF y el contacto vía *e-mail*; y finaliza en 1998 con el surgimiento del *blog*, foros y boletines informativos.

La reducción de gastos en un 50% (por impresión y distribución) impulsó la *migración* de medios especializados –como The Hollywood Reporter, primera revista de infoentretenimiento con versión web (1995)– y el surgimiento de “empresas digitales puras” (Palomo, 2004: 45).

Los nativos fundaron redacciones libres de organigramas –para evitar conflictos sindicales– y en Estados Unidos los redactores llegaron a ser contratados como *producers*. Evidentemente, la reputación de un reseñista independiente era inversamente proporcional a los altos ingresos por “colaborar” para una *marca*.

La conversión de la prensa en *cibermedios* fue progresiva. Las empresas noticiosas han “rebautizando como blogs a las columnas de los medios online, o incorporando bloggers a sus plantillas” (Navarrete, 2013: 95). La estrategia comercial de la “prensa” online borró la frontera entre la blogósfera y las agencias, convirtiendo al *blog* en elemento *complementario*.

¹⁷ Por ejemplo, IndieWire –subsidiada por el corporativo Penske Media Corporation, quien también administra Variety– cuenta con una parrilla de blogs especializados que cumplen ambas funciones: destacan /Bent –información del “mercado” LGBT- y Thompson on Hollywood –blog personal de Anne Thompson, editora general de la revista–.

¹⁸ Mayoritariamente, las versiones online eran transcripciones de las críticas publicadas en diarios impresos. Se complementaban las entradas con *videoreseñas* del crítico, *podcast* o el trailer de las películas. Según Víctor Puig (Palomo, 2004), el posteo en una plataforma digital convierte a toda crítica en una fuente online.

Los críticos se transformaron en proveedores de “reseñas” y contenidos de WordPress, bajo restricciones y sin identidad personal (bastaba con calificar como “buena” o “mala” a una película). Los *amateurs* sin subsidio lograron conservar sus *marcas personales* (con base en el *protoprofesionalismo*¹⁹ de Internet).

La reputación y remuneración del crítico dependía de las visitas y los comentarios. Para asegurar la visibilidad, las redacciones crearon *coberturas* previas al estreno; incluso, The New York Times comenzó a colocar anuncios de *majors* y distribuidoras junto a su logo. En la actualidad, revistas como Cine Maldito evitan *subir* publicidad encubierta²⁰ como *first looks*, *trailers* y carteles.

A pesar del servicio *comercial*, Rosenbaum (2010) señala que durante el inicio de la crítica digital aparecieron publicaciones angulares. En Francia y Estados Unidos surgieron Senses of Cinema y Cinema Scope, explorando nuevos métodos de análisis. En Argentina, El Amante y Otrcampo usaron la blogósfera para proyectar internacionalmente a críticos nacionales:

Y todas han sido creadas por personas que tienen auténtica curiosidad por las cosas que ocurren en otros países. Así que, por primera vez según mi experiencia, estamos logrando un sentido auténtico de internacionalismo en representaciones tan humildes de la cultura cinematográfica como las pequeñas publicaciones, que ya no se ven limitadas por la cultura cinematográfica en la que se encuentran (Rosenbaum, 2010: 29)

La internacionalización de la crítica online trastornó a sectores negados a la participación online (como la “conservadora” Cahiers du Cinéma). Según Johnson (2013), los cambios se debieron a la transición informativa de un sistema centralizado de *estrella de Legrand* a una distribuida por red de *Barán*.

Además de ser leídos en cualquier parte del mundo, los críticos podían dar difusión a la cinematografía local sin salir de sus países. Las *redes de pares* solucionaron la corresponsalía; medios como The Playlist ampliaron el espectro de películas reseñadas porque su *target* ya no era sólo local ni occidental.

¹⁹ El término será abordado a lo largo del siguiente capítulo (*condiciones de enunciación*).

²⁰ Las películas de von Trier, distribuidas por Zentropa, se han distinguido por la saturación mediática de avances. La publicidad de *Nymphomaniac* estuvo integrada por carteles del *cast* y ocho *teasers* –uno por cada capítulo del largometraje–. El impacto generado por las noticias referentes a la campaña –de un filme autotitulado “pornográfico”– ocasionó la aparición de críticas y reseñas en portales con temáticas distantes al cine –como Proceso o Games Radar–.

Tal incremento de lectores y críticos dio acceso a un “bufet” de *formas valorativas*. Según detractores, la ruptura con el menú noticioso de la prensa condujo a la creación de “cámaras de resonancia para reforzar sus propias convicciones usando filtros para bloquear cualquier opinión diferente” (Johnson, 2013: 117)²¹.

Los gustos particulares se polarizarían a tal grado que ocasionaron la incomunicación entre los *sectores* de la crítica –de acuerdo con Rosenbaum, discordia existente antes de la era digital–.

El nuevo paradigma obligaba “a un incremento *ad infinitum* del número de jugadores pero en ningún caso solicita trastocar la constitución profunda de la crítica o el modo de ejecutarla como ejercicio intelectual” (Navarrete, 2013: 71).

Sectores “radicales” de la cinefilia (feministas, activistas, *geeks*) tuvieron la posibilidad de publicar valoraciones sin los filtros *mainstream* y *académicos*²². En la *blogósfera* un lector tiene mayor contacto con reseñas opuestas a su gusto personal y la defensa “extrema” ayuda al contacto entre polos valorativos.

Tal condición permitió la coexistencia de *subesferas* conservadoras y alternativas. Excluyendo a la crítica *informativa*, los lectores contemporáneos estaban “más interesados en el cómo que en el qué” (Navarrete, 2013: 63).

Surgieron dos obstáculos: los criterios “universales” y el desinterés por la teoría –tomando en cuenta que los **conceptos** integran el vocabulario de la crítica–. Según Lipovetsky (2007), esta multidimensión *hipermoderna* (producción, promoción, distribución y consumo) se ha convertido en el *marco teórico* del cine. El problema de la democratización no fueron los *extremismos ideológicos* sino la falta de herramientas valorativas (criterios).

En consecuencia, las nuevas formas de consumo determinaron los criterios. Estados Unidos entendió que el “cine de gran público no podía generar nada más que obras de baja calidad” (Lipovetsky, 2007: 15) –como en los 90–. Sundance y Toronto se fortalecieron como las fábricas de cine “complejo” distribuido *sin riesgos* (bajo costo y altos ingresos). En Europa, el número de copias distribuidas aumentó un 105% en 2005 (13).

²¹ La crítica digital dio paso a la formación de comunidades cinéfilas: lectores “enterados” con el mismo *paradigma* que el crítico y sin necesidad del “servicio orientador”. Para algunos, ese “hedonismo intelectual dio paso a la redundancia de ideas, argumentos y contraargumentos” (Navarrete, 2013: 63).

²² Un estudio de la Universidad de Chicago en 2010 afirma que un usuario de ultrazquierda es más propenso de visitar una web ultraliberal que un lector partidista de CNN (Johnson, 2013: 122).

El impacto del cine de autor en películas de gran público que se refinan y se utilizan: de *Delicatessen* a *Amelié* y de *Memento* a *Batman Begins*. (...) Nacen así películas de tercer tipo, cuyo perfil no está ya tan claro. (Lipovetsky, 2007: 71)

Frente al cine ortodoxo, los críticos no sabían qué y cómo enjuiciar la “nuevas” formas que no cumplían “con ninguno de los valores que ellos tienen por necesarios” (Santamaría, 2000: 327). Entonces, la perpleja crítica digital (*proto* y *profesional*) legitimó el “todo vale”²³.

En la “anarquía” valorativa de Internet surgió una *nueva esfera pública* conformada por la cinefilia *mainstream* y se instaló en la mayoría de los sectores de la crítica. El resultado fue la “trivialización del aparato crítico” mediante planteamientos pseudo teóricos (Navarrete, 2013: 69).

El ejercicio intelectual masivo se encontraba condicionado por el hedonismo y los intereses económicos. Un *segundo éxodo* de la crítica –de los *mass media* digitales hacia la *independencia*– ampliaría la “polifonía en pro de un panorama alentador para la proliferación del ejercicio” (Navarrete, 2013: 89).

1.4. EL SEGUNDO ÉXODO DE LA CRÍTICA DIGITAL

A mediados de los 00s, artículos denunciaban la crisis de la crítica. En octubre de 2008, Sight & Sound publicó en portada la cabeza *Who needs critics?* Según Nick James (editor de la revista), “la segunda fase del Internet 2.0 comenzó socavar la base económica de la producción de impresos” (James, 2008), y afectó a la crítica asalariada²⁴.

La agonía de la reseña impresa era un síntoma generalizado en el periodismo²⁵. La competencia entre “nativos online” llevó a la sobrecontratación de becarios remunera-

²³ La regeneración de la crítica cinematográfica desde el aislamiento intelectual –a espaldas del pasado cinematográfico– fue otra de las razones para tal contexto de confusión valorativa. A falta de una formación teórica y documental, la mayoría de los críticos sólo recurrieron a la cinefilia del aficionado: “¿Hasta qué punto se puede entender que Apichatpong Weerasethakul, con tres películas y media, sea más importante que John Ford?” (Navarrete, 2013: 90).

²⁴ Se denuncia el remplazo de 31 críticos estadounidenses por bloggers *freelance*. En Reino Unido, los críticos fueron “obligados” a redactar versiones dobles –impreso y web– sin remuneración extra –debido a los recortes por falta de publicidad en impresos, el filistinismo y la viralidad del *marketing*–.

²⁵ Según la Universidad de Cardiff, la media de contenido periodístico *mainstream* se componía en un 60% de material fotográfico (en su mayoría, servicios de agencia), un 20% eran transcripciones (*copy-paste*) de material de RP y el restante era contenido original (James, 2008).

dos con *exposure*. La inestabilidad en el sector fue resultado de la *explosión de la burbuja digital*; en ChicagoTribune, Salon o FoxNews.com sólo sobrevivieron los redactores más leídos (Palomo, 2004: 65).

La nueva infraestructura basada en el *freelance* se tradujo como el *final de la crítica profesional*²⁶. Según Weinrichter (2008), “la crisis de la crítica puede venir no tanto por la ausencia de la misma como por saturación” (83). La Web 2.0 permitió el surgimiento de un nuevo Estado crítico, basado en “reflejos” valorativos sin cánones. La joven cinefilia digital se caracterizó por la pobreza “metodológica” y la condición efímera del medio.

Los recortes masivos de Listas-A obligaron a los críticos desempleados a sumarse en la blogósfera. Entonces surgieron dos sectores en la crítica: **los migrantes de las grandes redacciones** –quienes cubrían los estrenos populares– y **los críticos nativos** –preocupados por la diversidad filmica–. Los *nativos* se caracterizaron por estar fuera del radar de los *conglomeradores*, y el estándar de calidad variado.

Ciertos sectores “tradicionales” apoyaron a la nueva institución online. Para Ebert (2010) “internet está creando una clase talentosos escritores aficionados, aleccionados en una vieja tradición”. Era el inicio de *la edad dorada de la crítica* con independencia valorativa, a espaldas del “profesionalismo” periodístico.

El estudio The State of New Media reveló en 2009 la tendencia de iniciativas periodísticas independientes, financiadas por periodistas expulsados de las empresas *mainstream* (Cobo, 2012: 205). La *identidad digital* (individual) era el nuevo *branding*.

Según Battle (2012), las jóvenes generaciones no trascendieron por “predicar en el desierto, intentando demostrar por qué Will Ferrell es un genio incomprendido en la Argentina como gran bandera”. Los problemas de las jóvenes camadas no eran de forma sino de contenido.

Los emergentes redactores de El Amante²⁷ carecían de una postura sobre la actualidad. El obstáculo era la crítica consumida “entre profesionales y por razones de posicionamiento” (Quintín, 2017). El contexto era similar en el resto de Iberoamérica, donde el subsidio y el amiguismo corrompieron el Estado crítico y *los valores*.

²⁶ Rosenbaum publicó un artículo titulado ¿El fin de la crítica de cine? (Cahiers du Cinéma. España, n° 19, enero de 2009)

²⁷ El Amante fue una publicación especializada argentina fundada en 1991 por Quintín, Flavia de la Fuente, Gustavo Noriega, Sergio Olguín y Pedro B. Rey. En febrero de 2012 cesó su edición impresa por motivos económicos y se convirtió en una revista enteramente digital. En enero de 2017 fue publicado su último número y se anunció el fin de la revista.

Las “nuevas reglas” de Internet modificaron el poder mediático de las *revistas prominentes*. Para McCarthy (2007), Time y Newsweek abdicaron “sus papeles como árbitros culturales” a publicaciones de infoentretenimiento no especializado –como People o Entertainment Weekly–, produciendo un *bazar de comentarios protoprofesionales*. Al no existir una “voz oficial”, el cine quedó a merced del comentario *no profesional* de los social media.

En 2007, Jean-Philippe Tessé (Cahiers du Cinéma) afirmó que “el odio hacia la figura del experto” habían “modificado el estado crítico” (Navarrete, 2013: 93). La *homogeneidad* en la opinión pública anuló las funciones del “profesional”.

La sobrevaloración de las *creencias personales* y el fácil acceso al cine (sin *background* teórico ni cultural) construyeron al *neocrítico digital*, quien “asume como natural el conocimiento cinematográfico” (Navarrete, 2013: 93). La única credencial del *amateur* es la capacidad para generar comentarios, *favs* y *views*.

Ebert (2010) distingue una paradoja: **antes, la escasa crítica era pagada en exceso; hoy existen cientos de reseñas de calidad sin remuneración**. Los detractores en medios impresos se identifican como *dinosaurios* abrumados por la instantaneidad y denuncian la falta de profundidad contemporánea (sin reconocer la longevidad del problema).

McCarthy (2007) afirma que el *boom* ochentero por las celebridades de la crítica en TV y diarios exacerbó el “comentario indiscriminado” sin credenciales; entonces, las opiniones estaban en *modo avión*, ahora no. Según Lipovetsky (2007), la falta de credenciales es resultado del “cinenarcisismo contemporáneo”.

Las páginas y apps para compartir videos (MySpace, YouTube, Vine, Snapchat, etc.) dieron paso a la idea del “*cine-arte* por todos y para todos”. Cualquiera puede filmar y distribuir *secuencias* con máxima calidad; la *cinevisión* globalizada elevó las expectativas de espectacularidad. En consecuencia, el usuario común infravalora los comentarios de la crítica profesional.

El origen es la dinámica social en internet. Según Pinkerton (2016), la información sobre la industria es menor al espacio vacío en los medios. Para llenar la agenda de publicaciones, los editores y críticos dan valor a lo in trascendente, en una *loca carrera* por mantener la discusión en las cajas de comentarios y redes sociales: “si no postear lo suficiente no existes”.

La dinámica agiliza la producción de juicios, mediante el lenguaje no especializado y valoraciones parciales: “constantemente nos dicen plano a plano, escena a escena, qué es bueno o malo” (Rosenbaum, 2010: 217). Los *análisis formales* de la crítica evitan poner en duda los procesos creativos y la teoría preestablecida.

De acuerdo con A. O. Scott (2016), ni la academia ni el público tienen las condiciones de enunciación aptas para “legislar” sobre el gusto: el primero por ser una “oligarquía” y el segundo por ser “consumidor”. El desdén hacia el Estado crítico sólo reforzó la validez de otras “instituciones” como el *box office*²⁸.

Para satisfacer al *público-lector*, los reseñistas *académicos* evitan juicios de valor y los *mainstream* sólo redactan aprobaciones de consumo. La crítica debería estar en el punto medio entre la valoración formal y la complejidad emocional (*fruición*), porque el “caos” de la *democratización* en Internet así lo requiere.

Las diferentes tribus cinéfilas tienen el objetivo de defender la “fruición” propia y desacreditar el gusto ajeno. Por tal razón, un problema en la blogósfera es la *conversión de los “gustos/preferencias” subjetivos y privados en públicos y objetivos* –un “me gusta” se convierte en “es extraordinaria”–. Sin embargo, el método de construcción de preferencias tiene un proceso singular.

Pinkerton (2016) afirma que en Internet, los argumentos valorativos son publicados en forma de “oleaje”. Primero, los críticos llegan a consensos durante las primeras proyecciones (aquí surgen las infra o sobrevaloraciones con mínima intervención extraestética). Posteriormente, los expertos ajenos a la cultura crítica elaboran “suposiciones políticas” sobre la película; en su mayoría, “opiniones disidentes” y ajenas al juicio artístico.

El caso de *Boyhood* en The Atlantic²⁹ es un ejemplo de las “falsas polémicas” y la ilusión de “pluralidad participante” (supuestas opiniones mixtas y polarizadas). Otra forma de evasión valorativa es el *sarcasmo*. Según James (2008), el control de anunciantes y

²⁸ Algunos sectores digitales cambiaron su enfoque editorial en beneficio de la popularidad y el efectismo de la calidad técnica: “If their egghead critic hated “Patch Adams” or “Armageddon,” maybe there was something wrong with him or her, and not with the film. The customer is always right” (McCarthy, 2007).

²⁹ En julio de 2014 –meses después de su paso por festivales– la mayoría de las reseñas sobre la película *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) mencionaban lo “caucásico” del filme. Imran Siddiquee publicó en The Atlantic el artículo *Not Everyone’s Boyhood*, donde cuestionó la postura “racista” del largometraje. El discurso “so white” se viralizó hasta la temporada de premios del año siguiente.

distribuidoras pone candados a los reseñistas para evitar los “ataques” directos hacia la calidad de las películas³⁰.

Los embargos de opiniones evitan que “reseñas” negativas comprometan las “buenas relaciones” con distribuidores. Para evitar cometarios “impertinentes”, los críticos juegan un “bádminton mental” (Pinkerton, 2016). Los certámenes y premieres permiten anticipar dónde “caerán” los juicios, asegurando posturas ventajosas a favor o en contra (las redes sociales aceleran el *posicionamiento*).

Los reseñistas locales viven del ruido mediático previo al estreno comercial. Para Brody (2014), el “zumbido” en festivales se ha intensificado después de la crisis. Antes, sólo era un comportamiento de revistas como The Hollywood Reporter; hoy, las reseñas “positivas” (cargadas de polémica) son relevantes para las decisiones económicas en los acuerdos de distribución y marketing.

Cuando una película llega a pantallas, ya es una noticia caduca³¹; por lo tanto, el crítico local tiene una influencia menor en el consumo –“the declining influence of the site-bound critic”–. Una última oportunidad de la crítica “profesional” para exponer juicios tardíos a la opinión pública es la temporada de premios.

Sin embargo, los criterios académicos no tienen relación con el objetivo de los sectores de la crítica. Posterior a la crisis, la diferencia entre cánones fue más evidente (incluso, se ampliaron a otros organismos de la industria³²), llevando a la progresiva aparición de galardones alternativos a las tendencias populares –como los premios de la Indiewire Critics’ Poll o los Feroz–.

En regiones con precariedad académica, las elites de reseñistas sustituyen a las instituciones en la formación de gustos³³. James Naremore (Rosenbaum, 2010) plantea

³⁰ En solución, críticos como Peter Bradshaw y Anthony Lane proponen la exageración argumentativa y léxica para sustituir con entretenimiento “irreverente” el análisis cinematográfico. Sin embargo, el “sarcasmo” impide la profundidad valorativa –por la falta de criterios y teoría para defender una postura–.

³¹ Otro campo exclusivo para la crítica *amateur* en la blogósfera son los estrenos limitados, ya que las premieres en salas de arte, *movie viewing* –como NoBudge y Fandor– o direct-to-video son prescindibles para los *mainstream*.

³² En Cannes, durante las selecciones oficiales de 2015 y 2016, se polarizaron los gustos. La diferencia con otros tiempos –cuando el abucheo incrementaba la popularidad de filmes como *Sous le soleil de Satan* (Maurice Pialat, 1987) – es que la recepción negativa de las películas ganadoras de la Palma de Oro –y del resto del palmarés– repercutió en la distribución internacional de las películas. Un factor relevante fue la viralización en redes sociales, de las opiniones de ciertos círculos de críticos –como en Argentina y España–.

³³ En Argentina, Battle (2012) afirma que los críticos fueron responsables de la cumbre del NCA; en consecuencia, los medios masivos acusan a dicha generación de especialistas de la actual crisis cinematográfica –por impulsar un cine “de espaldas al público”–.

que un problema de la crítica contemporánea es el “formalismo estéril” (231), mutado en una perspectiva apolítica de la industria³⁴.

El editorial de Sight & Sound de 2008 advertía un fenómeno similar en la “prensa británica de calidad” (James, 2008). Se denunció a una “manada” de críticos que favorecían con valoraciones “infladas” a lo realizado en Europa y desacreditaban a lo hollywoodense; no obstante, los editores frenaban tal “alteración”. La pretensión de ambos “profesionales” por modificar los gustos del lector era anacrónica e innecesaria; ya que perjudicaba a la cultura fílmica y la imagen del crítico.

Si la disputa entre defensores del *blockbuster* y el “filme de arte” era el principal problema para Sight & Sound ¿El debate sobre la crítica online fue un simple desacuerdo de valores? Evidentemente, no. La verdadera preocupación era quedarse fuera del *mercado de la opinión*.

La crítica tradicional no asimilaba que la estrategia no fuera ajustarse a los gustos de la mayoría sino planear un mensaje atractivo y entendible (en eso YouTube lleva la ventaja). Los *lenguajes y mensajes* implicaron dos características: prescindir de la teoría (o terminología) y emitir juicios de valor a partir de sistemas de *creencias* básicos (confinar el arte al espacio más frívolo).

Menospreciamos el arte. Agrandamos tonterías. No podemos ver más allá del horizonte de nuestra propia sabiduría convencional (Scott, 2016).

Aunque los clásicos acusan a la blogósfera, la *flexibilidad estética* –de fanáticos y aficionados sin credenciales– fue una aportación de los impresos. New York Film Bulletin y Shock Cinema ya celebraban al *fanboy* y a la crítica *amateur*. La cultura *Hey, Guys* en Internet inició con Ain’t It Cool News de Harry Knowles en 1996³⁵. Según McCarthy (2007), el estilo *fanboy* –confundido con el *blogger*– influyó en la crítica: “hasta cierto punto, un desarrollo positivo en el sentido que alienta las voces individuales y erosiona la estupidez y el academicismo”.

³⁴ Las valoraciones incluyen un “juicio integral” del arte y su sistema de producción; críticos iberoamericanos cuestionan a instituciones como IMCINE (México), Ministerio de Cultura (España) o INCAA (Argentina).

³⁵ Para Pinkerton (2016), detrás del lenguaje “desenfadado” de estas revistas se ocultan críticos con cánones clásicos, que intentan *monetizar* la atención mediante un falso estilo “casual”. Estos sectores pretenden deslegitimizar la experiencia de la crítica para persuadir con “fraternidad y amiguismo”, que evita los argumentos y juicios –en beneficio del *fandom*–. Sin embargo, tal *modus* no representa a toda la blogósfera.

La “relajación” en la función persuasiva de la crítica dio paso a la disolución del *status*: poder respaldado por marcas (como New York Times) que facultaban para “ensalzar” o “destruir”. Por otro lado, privó a medios como Variety de la exclusividad festivalera.

Son múltiples las fuentes que cubren eventos, aunque la inmediatez conlleva a precariedades: ¿Cómo evaluar a partir de un solo visionado? Los problemas valorativos de la crítica digital se deben a la ruptura entre lo *underground* y lo comercial. La nueva distribución (*streaming*) convirtió accesibles a dos cines fuera del canon hollywoodense: el experimental y el extranjero (*arte passeur*).

Las subesferas de la crítica han debatido sobre su pérdida de *autoridad*, por la incapacidad para adaptar el análisis formal. El problema de la *desautorización* va de la mano con el canon contemporáneo. De acuerdo con Brody (2014), la crítica *mainstream* sigue marcando (a discreción) la “tendencia” en los gustos populares.

A diferencia del “paternalismo noventero”, Internet ha permitido a la crítica profesional diversificar las voces, debido a que no todos los especialistas están regidos por las mismas políticas editoriales. La pluralidad permite distinguir la condición artística de cada película: un crítico puede crear juicios “positivos” para obras tan distantes como *The Lobster* (Yorgos Lanthimos, 2015) y *Logan* (James Mangold, 2017) sin contrariar sus criterios.

La reivindicación *indie* en cánones populares (a mediados de los 00s) fue resultado del *conocimiento* transnacional y multicultural aportado por Internet. Hoy son posibles las *normas* y *aparatos evaluativos* desde distintas dimensiones (por región, tiempo o sector específico). Lo que está en decadencia es la *tradición valorativa* de la crítica clásica; ahora los “reseñistas” disidentes tienen la facultad de cuestionar todo criterio (nada es *formal* ni *normativo*).

Los *valores* se han convertido en el debate de la crítica internacional. La *democratización* de Internet y el consumo doméstico obstaculizan la *canonización* de “nombres”. El desinterés por “nuevos artistas” se vive con mayor violencia en los medios especializados: “Y si el sistema tal como existe no funciona para un público no especializado y curioso por el arte de la película, entonces, ¿de qué sirve?” (Pinkerton, 2016).

La ventaja de tal condición es la inexistencia de “autoridades” que inflen “nombres artísticos” por encima de su capacidad creativa –como sucede en el cine mexicano–. El lugar de los “guardianes del gusto colectivo” lo ha ocupado “el impacto masivo” de la cultura del *fav* y el *share*.

Aunque el artículo de Sight & Sound en 2008 denunciaba los ataques de la blogósfera, también proclamaba a la actual era como la “época de oro de la crítica cinematográfica”, debido a la posibilidad (utópica) de ejercer con libertad de expresión. En el siguiente capítulo se expondrán generalidades sobre la crítica y la valoración, con el fin de establecer un marco teórico sobre la labor en la actualidad.

CAPÍTULO II

SOBRE CRÍTICA Y VALORACIÓN



2.1. CRÍTICA CINEMATOGRAFICA ONLINE

El presente apartado intenta crear un plano general de los antecedentes, funciones, condiciones de enunciación y democratización de la opinión en la crítica cinematográfica online. Se realizará un panorama histórico entre las definiciones de la crítica, para después desarrollar la teoría de Laurent Jullier y las reflexiones de Jonathan Rosenbaum.

2.1.1. EN BUSCA DE UNA DEFINICIÓN DE LA CRÍTICA DE CINE ONLINE (ANTECEDENTES)

Determinar la función del *argumento* es importante para definir a la crítica cinematográfica. Se pueden agrupar las definiciones en dos bloques: las que “juzgan” y las que no. El primer tipo tiene como principal representante a **Theodor W. Adorno** (2004), para quien “la comprensión es lo mismo que la crítica” (347).

Desde la filosofía, establece la base de la labor crítica de acuerdo con la distinción entre el arte *verdadero* y *falso* desde la *espiritualidad* –distanciando la “comprensión” del arte de la lógica práctica–. La falta de claroscuros en los valores resultantes del juicio (aportación de autores posteriores) impide separar su propuesta de la mera comprensión.

Jan Mukarovsky define a la crítica como “una institución que regula la valoración de las obras de arte” (Mukarovsky, 1977: 83). La estructura “reguladora” integra actividades que influyen en el valor del arte: el peritaje artístico, la enseñanza, el mercado de obras (como festivales), etc. El “juicio” del crítico (Mukarovsky, 1977: 84), como todo comentario, es portavoz o detractor de una formación social determinada (clase, medio, etc.).

A mediados del siglo XX, una camada de críticos –representantes del naciente *Cahiers du Cinéma*– realizó modificaciones a la definición. **François Truffaut** aportó un elemento a la noción: las estrategias publicitarias. La crítica es persuasiva por enjuiciar un arte “comercial”. Sin embargo, esa característica disuasiva no es equitativa con todas las obras sometidas:

La crítica sólo es eficaz con respecto a pequeñas películas ambiciosas pero sin grandes estrellas.
(...) Teniendo en cuenta que la crítica cinematográfica sólo ejerce influencia en una película de

cada veinte, lo normal sería que fuera la más libre y, por tanto, la más inteligente.

(Truffaut, 1999: 245)

Excluyendo a producciones de “gran presupuesto”, la crítica tiene por objetivo la constitución de un canon a largo plazo. Según **Éric Rohmer** (2000) es “aconsejar una colocación” (106) del filme en la *memoria colectiva*. El autor califica al cine como “espectáculo efímero” que se perderá por las dificultades de *reproducción*. Con la *era digital*, lo “efímero” ya no es un obstáculo para la *revaloración*.

La democratización de la opinión ha dificultado la incorporación del *juicio valorativo* en una definición de la crítica cinematográfica online. Existen críticos como **Jonathan Rosenbaum** (2010) que intentan conciliar el academicismo de los *Cahiers* (negados a realizar valoraciones) con los reseñadores populares, quienes funcionan “como guías de la economía de consumo y que creen que su trabajo consiste en dar o no su aprobación” (218).

Para Rosenbaum, la crítica contemporánea es una *evaluación* que integra análisis y cinefilia. Los argumentos emplean **teoría** e **historia** del cine, ampliando la definición periodística de *comentario de actualidad* y de *cobertura local* (estrenos nacionales). Para el estadounidense, el juicio debe ejercerse retrospectivamente y con posibilidad de enriquecer la teoría cinematográfica.

Mientras los autores antes citados buscan responder *¿Qué es una buena película?*, los siguientes optan por la pregunta *¿Qué función tiene una película?* (preocupación relacionada con la fruición estética). Esta dimensión asimila al cine como arte y con valores estrictamente poéticos.

T.S. Eliot (1968) aborda a la crítica como una “actividad intelectual encaminada bien a averiguar qué es poesía, cuál es su función” (29). El crítico nunca debe aspirar a responder las preguntas *¿qué es la poesía?* y *¿es éste un buen poema?*, sólo aproximarse. La búsqueda del buen y mal arte se fundamenta en la *fruición* del arte, no la razón:

Para analizar el goce que un poema produce el crítico tiene que haberlo experimentado; y ha de convencernos de la certeza de su gusto (Eliot, 1968: 31)

Según Eliot, los críticos deben “analizar” **el goce** intelectual. Enjuiciar una obra es innecesario por la naturaleza filosófica de la reseña sin justificaciones. La crítica cuenta

con tres estadios: *escoger y rechazar, ordenar y reordenar*. El juicio forma parte del primer nivel. La experiencia poética tiene una función canónica variable, con apariciones y ausencias orgánicas en diferentes períodos históricos:

Este hecho ha sugerido a muchos una antítesis entre lo crítico y lo creador, entre edades críticas y edades creadoras; a menudo se ha dicho que la crítica florece en los períodos de escasa lozanía creadora, y a ello se debe el que inevitablemente se califiquen de “alejandrinas” las edades críticas. (Eliot, 1968: 33)

Dominique Chateau aporta una dimensión *comunicativa*. Afirma que la crítica es “una necesidad de tratar estéticamente el propio mensaje de comunicación” (Chateau, 2010: 49). Los “mensajes” en el cine necesitan una forzosa experiencia estética durante la proyección. Esta subjetividad moderada implica una doble articulación, como punto medio entre el eje objetivo del medio (*normas del arte*) y el eje subjetivo del gusto (*enunciador*).

Relacionado con el *gusto personal*, **Ian Jarvie** establece a la crítica como complejos estados mentales que reaccionan con el grado de originalidad de una película. Los “estados mentales” son cambios de modelo y pensamiento sobre una obra (objeto de valoración)³⁶. Se sugiere que la crítica está condicionada por el momento histórico y la experiencia estética:

La crítica de arte y la apreciación del arte aparecen fusionados y condicionados históricamente. El disfrute de una obra del pasado aparece porque la estructura intelectual del problema está ahí siempre, es parte del Mundo (...) en consecuencia, puede ser redescubierta y valorada una y otra vez por cada generación. (Jarvie, 2011: 294)

Previo a la era digital, **Northrop Frye** estableció que el axioma de la crítica no debe ser que el poeta “no sabe lo que dice”, sino que no puede “hablar sobre lo que sabe” (Frye, 1977: 19). El enunciador se encuentra al nivel del **intérprete** y no del censor. Según Frye, la crítica no ha podido pasar del estado *enjuiciativo* al *evaluativo*, debido al

³⁶ Jarvie contradice a los autores del siglo XX (con definiciones fundamentadas en el “juicio”), ya que la tecnología permite la reproducción de la imagen y el acceso a un amplio panorama retrospectivo. El concepto de Jarvie –apoyado por la hipermodernidad– vincula a la crítica con la construcción de un conocimiento histórico en constante “renovación” –como varios autores ejemplifican con *L'Avventura* (1960) de Antonioni–.

arraigo del crítico a valores *normativos* (es decir, “lo común”). La **evaluación** implica encontrar valores positivos en una obra (*bondades y originalidad* del producto artístico).

La definición de **Roland Barthes** también toma distancia del juicio:

Mientras la crítica tuvo por función tradicional el juzgar, sólo podía ser conformista, es decir conforme a los intereses de los jueces. Sin embargo, la verdadera “crítica” de las instituciones y de los lenguajes no consiste en “juzgarlos”, sino de distinguirlos, en separarlos, en desdoblarlos. (Barthes, 1989: 15)

El autor se opone al juicio tradicional y propone un análisis “disciplinado”; distingue la *crítica clásica* (formal) de la *nueva* (cuestionada por Rosenbaum). El *versoímil* clásico sólo tenía valores concretos y habituales –sin objetos prosaicos ni ideas abstractas– y se basaba en la objetividad, el *gusto*, la *claridad* y la *asimbolía*. La *nueva crítica* de Barthes intentó romper con la *asimbolía*, ya que eran imposibles las lecturas basadas únicamente en elementos formales.

También, **Jacques Aumont** iguala a la crítica con el análisis cinematográfico, por su “capacidad de atención con respecto a los detalles” con dotes interpretativas (Aumont, 1990: 19). La crítica seria se antepone a la cinefilia por sus objetivos: la primera se encarga de producción de conocimiento y la segunda del goce artístico. Como Chateau, entiende la actividad crítica como una comunicación de experiencias artísticas con tres funciones: *informar*, *evaluar* y *promover*. La función “divulgativa” es próxima a la prensa tradicional, ya que clasifica a las publicaciones en dos bloques: *especializadas e informativas*.

Las definiciones periodísticas limitan la crítica a la actualidad *informativa* y la metodología (juicio, análisis o evaluación). Otros autores desarrollan definiciones que incluyen elementos *extraestéticos*. **Pauline Kael** conceptualiza a la crítica como la diferenciación entre una película “importante” y “una que no lo es” –si es buena o mala, es un problema de segundo orden–. El canon “funcional” (no sólo de registro histórico) prescinde del estudio formal:

Para que la crítica cinematográfica preste alguna utilidad debe ir más allá del mero análisis formal, que en el cine suele ser, de todos modos, una forma encubierta de reacción subjetiva ante los significados e inferencias del filme. (Kael, 1974: 32)

El análisis es tan subjetivo como el comentario personal, debido a que la producción se estandarizó. El crítico necesitó reconocer valores que distinguieran a una película de otra (*originalidad*, sobre buena hechura). Plantea dos preguntas básicas: *¿cuál era el propósito del filme?* y *¿qué hacen todos en esta película?* Descubrir objetivos e intenciones (sin psicoanalizar) de la producción (como una *obra colectiva*) requiere una perspectiva histórica y del mercado, para determinar modas y tendencias.

La crítica “histórica” se complejiza con **Jullier**, quien plantea una indagación de discursos a partir de la *cinéfila*. La subestimación del *juicio formal* incrementó con la democratización online, resultado de la cultura *blogger*. Los criterios “periodísticos” quedaron obsoletos, ya que el “consumidor” podía publicar su juicio “sobre una película que se acaba de estrenar, o sobre una película interesante de discutir” (Jullier, 2012: 185).

Según **Mattias Frey**, la democratización ha terminado con la figura del crítico:

It regards the role of the critic in the public sphere (the authoritative critic vs. a democratic plurality of voices) and can be encapsulated in the demand: Today, who is entitled to speak about film and in what way? (Frey, 2015: 12)

El rol de la crítica en Internet ha modificado su definición debido a la inexactitud de *objetivos*. Un planteamiento de Frey es si la *evaluación* es la función adecuada, cuando la relación con el público ha rebasado el nivel pedagógico y divulgativo.

2.1.2. CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA ONLINE SEGÚN JULLIER Y ROSENBAUM



Laurent Jullier
Investigador



Jonathan Rosenbaum
Crítico

Para llegar a una definición de la crítica cinematográfica online, es necesario tomar una postura sobre sus *funciones*. Para Jullier, el crítico (desde la *política de autores*) tiene “la posibilidad de detectar la recurrencia y la renovación veneradas” (Jullier, 2006: 166). Esa labor “valorativa” implica dos parámetros: la **perspectiva histórica** del cine y el empleo de **criterios de valoración**.

2.1.2.1. MÁS ALLÁ DEL ME GUSTA O NO ME GUSTA (FUNCIONES)

El *argumento* es la herramienta del *juicio artístico*; por lo tanto, la crítica se encontrará en la “vía intermedia entre **objetivismo** y **subjetivismo**” (Jullier, 2006: 53). La idea de “objetivismo” es una herencia del periodismo y se caracteriza por los juegos de lenguaje, un supuesto *sentido común* (experiencias asimilables o valores particulares) y una posición social del enunciador y el medio. El subjetivismo en la crítica de cine es resultado de su naturaleza “democrática” como arte, así lo señala Rosenbaum (2007):

En parte porque el cine es considerado un “arte democrático”, lo que significa que cualquiera tiene derecho a opinar sobre él (...). Pero los problemas empiezan cuando este ideal democrático se confunde con cuestiones de pericia; cuando, para ser breve, cualquiera es proclamado un experto precisamente porque él o ella está sosteniendo una opinión públicamente. (83)

Como cualquier género de opinión, la crítica se publica con el objetivo de sumarse a la *opinión pública* (independiente del origen, intención o contenido); esa característica diferencia a la crítica del comentario común. Al ser democráticas, las opiniones especializadas pueden emitirse desde cualquier bancada o postura sin caer en el *relativismo* no justificado.

Asimilar la democrática idea de “cualquiera tiene una opinión” es caer en el inmanentismo de otras “ciencias”. Alejarse de la *estética* (hacia el psicoanálisis o la sociología) lleva a cuestionar los límites de la postura epistemológica del crítico frente a la obra³⁷.

³⁷ Esto condiciona a la crítica para solucionar argumentos mediante dos modalidades concretas: o se aprecia desde el gusto personal (subjetivismo) o se elogia la “capacidad disposicional” de la obra para “gustar” más que otras (objetivismo).

La crítica lo resuelve con la validación del *gusto personal* “objetivo” y el desinterés por la *frucción filmica* (considerar los valores propios de la obra [*objetivista*] y no síntomas de la “condición social” del espectador [*relativista*]).

Dichos *adjetivos* se enuncian en dos terrenos: el *seguidismo* (determinación social desde el objetivismo) y el *hipersubjetivismo* (fuera de la “corporación”). Independiente de la postura del crítico, los argumentos del “veredicto” suelen ser similares. Esos puntos en común son los **criterios de valoración**, una oposición “profesional” al azar del “me gusta” o “no me gusta” del comentario vulgar.

Las fórmulas “me gusta/no me gusta” son parte de la tradición del gusto natural (mito del *buen gusto nato*). Tales juicios van acompañados de *background* insuficiente para formular comentarios válidos. **La apreciación y la frucción no son suficientes para argumentar un juicio valorativo**³⁸.

Jullier señala como “precaución” el conocimiento parcial de la *cultura* bajo la cual se suscribe la obra a criticar. Sin embargo, a diferencia del análisis, la crítica está condicionada por la **inmediatez** del estreno, lo que imposibilita la rápida postura sobre una *universo*: “Para algunas películas es difícil tener un verdadero punto de vista cuando sales” [de la sala] (Jullier, 2012: 172).

Otra función es la **interpretación**. Jullier expone la idea de “neocolonialismo cultural”. Comúnmente, el crítico está propenso a suponer toda película dentro de una *cultura próxima* y (por ende) emplea su propio **esquema de lectura**. La *ilegibilidad* del contenido y forma del cine –incluso, dentro del occidentalismo– ha impulsado la proliferación de crítica interpretativa sin argumentos.

Identificar los *esquemas de lectura* de los reseñistas permite analizar el *aparato crítico*. De acuerdo con Jullier (2006), la crítica “incompetente” asume una falsa comprensión de las películas y estructura argumentos de dos maneras: con esquemas de lectura *occidentales* (“universalidad del arte”) o asumiendo la ignorancia ante lo desconocido y “extraño” del arte (sin comprometer su juicio).

Encontrar aparentes conexiones entre lo extraño y lo cotidiano es otra solución. La proliferación de interpretaciones desencadena una polisemia que marca dos caminos: elaborar *suposiciones* (sobre significados de metáforas y evocaciones) o *dejar la obra abierta a la interpretación del lector* (Jullier, 2006: 36)³⁹.

³⁸ La crítica no puede valorar cualquier película a partir de la *cultura occidental* o *criterios universales*. Esto tampoco obliga al reseñador a realizar un estudio etnográfico o social, ya que *apreciar* y *comprender* no son conceptos afines.

³⁹ En la crítica posmoderna, el *multiculturalismo* es solucionado a partir de la recepción “universalista” de una obra

La crítica está obligada a abordar las digresiones del cine sin universalidades; regla que no siempre se cumple⁴⁰. A pesar de no ser un *criterio*, la **referencialidad cultural** es obstáculo para el crítico –sea profesional o *amateur*–, debido a que toda “interpretación” está basada (o se presume) en un *modelo social*.

La crítica confronta a la interpretación etnográfica con el placer artístico. ¿Si no “comprendes” el cine de Spike Lee, no puedes disfrutarlo (“It’s a black thing, you can’t understand...”)?) La crítica se enfrenta contra la misma paradoja en diferentes tópicos: sexo, edades, tribus, género cinematográfico, política, etc.

Si bien la *identidad*⁴¹ no debe ser reconocida, es necesario identificarla mediante la “pericia” posmoderna. La **pericia** son los *conocimientos* que brindan al crítico las *creenciales* de “experto”. Rosenbaum (2007) expone que los críticos estadounidenses no hacen uso de conocimientos ni habilidades interpretativas, porque se rigen por un mecanismo mediático parecido al del periodismo de farándula⁴².

La crítica “americana” está **alineada** a dos objetivos clave: el *brindaje de servicios comerciales* y la *valoración artística*. La aparición de celebridades como Ebert o Kael facilitó la *alineación* al **brindaje de servicios**. La *desintelectualización* se debe a la obligación de cumplir con agendas y marketing, responsabilidades surgidas de su naturaleza periodística⁴³ –la urgencia por ser “útil” para el lector–.

Las diferencias cualitativas de la crítica de Jullier y Rosenbaum permiten distinguir un *cisma regional*; confrontación determinada por las características culturales e intelectuales en América y Europa. Según Rosenbaum (2007), la interactividad europea se debe a la institucionalización gubernamental de la crítica y el cine, la realización de festivales, la centralización de los recursos y la difusión. Las condiciones europeas evitan que la “cultura” sea marginada en los medios y que la crítica se alinee al “servicio” mediático.

“incomprensible” (cultural, histórica o temáticamente).

⁴⁰ Por ejemplo, la estandarización de formas reconocibles en Hollywood –principalmente, bajo el calificativo de “clásicos”– dificulta el acceso a filmes foráneos a causa de dos fenómenos: la mención al patrimonio histórico y social de naciones extranjeras y “el abandono del occidental-centrismo” (Jullier, 2006: 32).

⁴¹ La distancia entre el reconocimiento de signos y la fruición es esencial para entender el juicio: “no entendí el filme pero me parece notable”. Un gran número de películas (en mayor o menor grado) se encuentran ligadas a una **identidad** (social, histórica, geográfica, etc.).

⁴² Daney señaló que era una condición de los corporativos, quienes “piden a aquellos que no saben nada que representen la ignorancia del público” y que la legitimen”. (Rosenbaum, 2007: 78)

⁴³ Los discursos son modificados por agentes ajenos al reseñador y a la película: “una serie de agendas que no son la del cine termina determinando gran parte de la forma y el flujo del discurso crítico” (Rosenbaum, 2007: 84). Los medios *alineados* ratifican los “preconceptos” diseñados por las distribuidoras, sin refutación alguna –por “temor” a perder contacto con las *majors*–.

2.1.2.2. EN INTERNET TODOS TENEMOS UNA OPINIÓN (DEMOCRATIZACIÓN DE LA CRÍTICA)

Con la polarización geográfica a inicios de siglo, comenzó la publicación de *crítica online*. La aportación de Internet fue la democratización del “ejercicio de la crítica cinematográfica” (Jullier, 2012: 185). Surgieron cambios en la labor valorativa: el consumidor podía publicar su juicio –sin necesidad de marcas digitales– y se relajó la inmediatez periodística –no sólo se discutía la cartelera–.

Según Jullier (2012) “la competencia construida por la publicación de juicios cinéfilos en Internet es percibida negativamente, cabe sospecharlo, por numerosos críticos profesionales” (185). Los ataques iban dirigidos a la brusquedad en la redacción, la precariedad de argumentos y la (supuesta) falta de credenciales.

No obstante, Internet no se limita a un espacio editorial físico; la cultura cinematográfica de la *blogósfera* se fundamenta en el “placer del intercambio” (mediante blogs y foros). La ruptura de los límites editoriales permitió a los *lectores-redactores* partir de juicios *cinéfilos* para reflexionar sobre otras disciplinas, como la sociología o la psicología.

La interdisciplinariedad del *crítico-consumidor* confirmó su **protoprofesionalización** en Internet. La **pericia** del “simple” consumidor no depende de una educación formal del cine sino de su condición como **cinéfilo** –más allá de los mercados comerciales y de nicho–. Las retóricas, paradigmas, arrebatos y comparaciones que utilizan son estrictamente los mismos en la crítica erudita. (Jullier, 2012: 188)

La interacción entre consumidores es el eje de la **cultura cinéfila**, debido a que los “usuarios” (grupos o tribus) exploran y comparten signos de su *propia personalidad* (Jullier, 2012: 192). Internet facilitó la proliferación de la *crítica de nicho*: no sólo se tiene el acceso a la publicación de juicios sino también a la posibilidad de **discutirlos** en *tiempo real* dentro de una **democracia digital**.

La ruptura de la *pericia* posmoderna con el periodismo tradicional se encuentra en “la normalización de Internet como medio de correspondencia y de discusión” (Jullier, 2012: 183), dando igual importancia al *feedback* (so pena de anular la pericia del “experto”). La *opinión democratizada* modificó aspectos de la crítica, como el acceso a la información filmográfica y al acervo histórico mismo⁴⁴.

⁴⁴ El cinéfilo posmoderno construye su eclecticismo por vías alternas de reproducción (*streaming, home viewing* o la

La crítica cinéfila se interesa por la sociabilidad potencial del juicio, “no sólo como el marco de intercambios cinéfilos que le son propios; también, son un testigo de las relaciones de sociabilidad que el film permite mantener independientemente de Internet (offline)” (Jullier, 2012: 192). La retroalimentación online va más allá de las posibilidades del medio (redes sociales, foros, etc.).

La *sociabilidad* se encarga de tres aspectos: la conformación de nichos, la “celebración” multicultural y el registro histórico. Antes, el crítico construía su *capital de conocimientos* mediante anécdotas, festivales y filmotecas; “Internet modificó las condiciones de acceso a las informaciones que constituían la superioridad del cinéfilo” (Jullier, 2012: 184).

La *pericia* es potencializada por la facilidad para citar y verificar información en **conglomeradores** (iMDB, FilmAffinity o Rotten Tomatoes). Los **datos cinéfilos** (técnicos y anecdóticos) ya no definen el profesionalismo de una crítica, ya que la cultura cinematográfica online no es sólo divulgación informativa –función de la reseña formal y la sinopsis–.

También, una función central de esa “crítica cinéfila” es la defensa de la *invención pura* –para Jullier, un *mito* discutible–; eso ha llevado a la crítica actual a valorar con criterios que prescinden de la justificación. Los reseñistas siguen una lógica posmoderna llevada a extremos y absolutismos:

La crítica moderna, elitista y distinguida, elogia este tipo de interrogaciones metadiscursivas en voz alta, pero denigra de las películas de “gran público” que muestran veleidades del mismo orden. (Jullier, 2006: 153)

En contraste, los posmodernos “solucionan” el *elitismo* moderno con la postura extremista del “fin de los tiempos”: Jullier (2006) ejemplifica con titulares pesimistas como “*Hoy en día, el cine de terror serio ya no es posible*” (153). Los **criterios** y **rupturas** (como la *muerte de la narrativa*) son conceptos indefinibles *ipso facto*. Entonces, ¿la cinefilia es suficiente para ser un crítico y afirmar sentencias con tal severidad? ¿qué principios “éticos” definen la voz crítica?

descarga *p2p*), modificando (entrelíneas) la argumentación de todo juicio valorativo. Según lo planteado en el capítulo anterior, la dinamización de las formas de distribución transformó muchas tradiciones que constituían a la crítica moderna –heredadas por el periodismo y los *mass media*–.

2.1.2.3. ¿QUIÉN TE DIJO QUE ERÉS UN CRÍTICO? (CONDICIONES DE ENUNCIACIÓN/ÉTICA)

Para entender el panorama moderno y posmoderno, descrito por Jullier, es necesario comprender su relación con la *industria*. ¿Cuál es su actual naturaleza? Rosenbaum ubica a los críticos contemporáneos dentro del **periodismo del espectáculo**, por la predilección de la prensa masiva por la *reseña promocional* (forma sofisticada integrada por *junkets* y “artículos” pactados).

La crítica respaldada por *marcas* está condicionada por el marketing de *majors* y distribuidoras. Los acuerdos corporativos generan **censura** de comentarios “negativos”: ¿cómo decir que la película es “mala” si la distribuidora me invitó a la *premier*? La acreditación de un medio no es suficiente para autodenominarse “crítico”, debido a la constante coartación de la libertad de juicio.

La crítica del *modelo estadounidense* está condicionada por las **tendencias comerciales**. Esto genera dos situaciones: medios al margen de la industria y portales marginados (sin privilegios de patrocinio). Jullier (2006) propone el análisis de las “**condiciones de enunciación del juicio**” (181): saber *quién habla, desde qué posición y por qué*. Internet ha diversificado y ampliado el margen de las condiciones de enunciación, antes limitadas por los intereses económicos.

A esto se suma la coexistencia de juicios clasicistas en un contexto posmoderno. La actitud invasiva de la crítica moderna sobre la posmoderna se debe a la herencia de discursos clásicos. La *tradición moderna* –testigo de las transformaciones corporativas y comerciales de la industria a finales de siglo– se basa en la clasificación de “listados” con nombres comunes: **los cánones**.

Según Jullier (2012), un objetivo de la crítica moderna es la conformación de la **historia oficial**; “una selección de películas adaptada a los marcos teóricos que se construía para poner orden” (176). En otras palabras, la crítica se limita a valorar aquello con la calidad suficiente para ser mencionada dentro de la “historia oficial”:

La conducta cinéfila descansa en la memoria de los nombres que permiten domesticar la oferta cinematográfica, encontrar la “buena película”, la película de calidad que me conviene porque responde a mis exigencias. (Jullier, 2006: 64)

La “omisión” canónica de una película ocurre por dos motivos: la falta de estreno en cartelera o por incumplir con algún *criterio*. Aunque la distribución *underground* e ilegal –*ripeos* por descarga *p2p*– agilizan la difusión, muchos críticos se apegan a las normas de la *agenda comercial*. En contraste, los posmodernos se oponen a los calendarios de la prensa convencional.

Críticos **protoprofesionales** en la blogosfera publican sus comentarios posterior a las premieres, negándose a realizar “servicio publicitario” a las distribuidoras (asegurando el *flageo* de las *majors* cuando los juicios no favorecen a la película). La disidencia se complementa con la sociabilidad cinematográfica (conductas del entorno y la industria).

La sociabilidad “individualizada”⁴⁵ en Internet influye en la conformación de nuevos cánones –con juicios depurados y de gusto personal–. Los *cánones* tienen doble función: verificar el grado de autenticidad de la **calidad artística** y el **registro histórico** del génesis de un estilo; ambas requieren de un conocimiento básico sobre técnica e industria. Rosenbaum denuncia la falta de dichos “conocimientos” en la prensa convencional:

Los editores de revistas y diarios, las editoriales de libros y los productores de televisión parecen suponer que no es indispensable tener cierto conocimiento básico sobre el medio cinematográfico; mientras que sí le exigirían a un periodista cultural informado ciertos conocimientos básicos sobre pintura, escultura, teatro, danza, arquitectura, literatura, historia, psicología y muchas otras disciplinas, por no mencionar los deportes. (Rosenbaum, 2007: 83)

Al no existir una genuina preocupación por el cine, la prensa no da importancia al registro histórico, análisis y valoración retrospectiva (ya que los reseñistas ven con suspicacia la jerarquización del arte). Para Rosenbaum (2007), “las oportunidades de encontrar cánones dedicados a la literatura y el cine en las universidades norteamericanas en nuestros días son relativamente escasas” (109).

Si las universidades y la prensa no se preocupan por los cánones valorativos, el único espacio libre es Internet; sin embargo, tal libertad tiene frenos. Rosenbaum (2007) distingue tres sectores que se anulan mutuamente: el **mainstream** (Rolling Stone), la **industria** (Variety) y el **ámbito académico** (Film Comment).

⁴⁵ Por ejemplo, el *home viewing* (DVD, Blu-ray, streaming) que permite esquivar el ruido del “pop corn” en las salas –que “viene a perturbar el ejercicio del juicio estético” (Jullier, 2012: 173)–.

En la cultura norteamericana, la coexistencia de sectores lleva a la fragmentación de discursos y lectores. Cada “bancada” tiene diferente concepto sobre la industria y los diferenciadores más importantes son sus *jergas* incompatibles. La diversidad de discursos⁴⁶ imposibilita la existencia de una *comunidad*; como resultado, cada sector se autoasigna tareas muy específicas.

La propuesta de Rosenbaum es relajar los enfoques teóricos y profundizar la crítica *mainstream*⁴⁷. Un crítico puede hacer cánones, no sólo el teórico; no obstante, la crítica antepone el deber promocional de la *prensa de espectáculos* sobre la *lectura* argumentada y razonada de una película. Jullier (2007) señala que la no incursión de los académicos en portales *mainstream* ha permitido la aparición de “charlatanes” realizando ensayos y cánones “sin interferencia ni miedo a la contradicción” (115)⁴⁸.

No obstante, la falta de credibilidad *mainstream* es positiva para el desarrollo *underground* (porque alenta el escepticismo en todos los “sectores”). Además, la crítica “no *mainstream*” aprovecha la oportunidad para cubrir el “cine marginal” (un espectro amplio de la industria)⁴⁹. Rosenbaum plantea que el surgimiento de la “nueva crítica” en Internet se debió, en parte, al desinterés de los “críticos serios” por el “análisis” sin *fan service*:

Todas estas nuevas publicaciones han propiciado un contexto abiertamente intelectual, en vez de satisfacer la posición anti-intelectual de la mayor parte de la cultura “fan” de hoy en día. (Rosenbaum, 2010: 29)

Revistas como *Cinema Scope* o *El Antepenúltimo Mohicano* emplean formas “alternativas” de análisis crítico –como el ensayo–. Los medios “intelectualizados” tienen tres objetivos: la reconstrucción de la historia del cine⁵⁰, divulgar la cultura cinematográfica nacional y despertar el interés por la escena internacional.

⁴⁶ En el contexto europeo, esta división es casi inexistente (por la infraestructura de la industria continental).

⁴⁷ Aunque los analistas evaden la subjetividad, no pueden negarse a emplear las etiquetas de “buen” y “mal” cine, porque son parte de la cultura del consumo. Igualmente, los medios *mainstream* y masivos deberían interesarse por la formación teórica en lugar de convertirse en una “víctima” de ella.

⁴⁸ Los “autobombos” y proyecciones de prensa son parte de la cultura del *infoentretenimiento* – conformada por “la mayoría de los críticos de cine, así como también a la mayor parte de los llamados periodistas cinematográficos” (Rosenbaum, 2007: 72) –.

⁴⁹ Incluso la prensa *mainstream* especializada; por ejemplo, la revista Fotogramas –en su versión online– publica críticas sobre cine *indie* sin distribución en el blog “Cine Invisible”.

⁵⁰ Blogs como *Esculpiendo el tiempo* –gestionado por Ricardo Pérez Quiñones– se encargan de hacer selecciones de “lo mejor” –en distintas categorías (geográfica, temporal, género, por director, estilo, etc.) – que son renovadas constantemente.

La actual crítica *amateur* online ha logrado consolidar el *intercionalismo* de los juicios. Si bien no escapa del occidentalcentrismo, sí existe una multiculturalidad de argumentos (distintas interpretaciones para una misma película) y diversificación de criterios (aunque eso imposibilita una geografía de redactores y lectores).

2.2. VALORACIÓN EN LA CRÍTICA

Un objetivo central de la crítica es el establecimiento de valores a partir de juicios; por tal motivo, la valoración es la segunda variable de la presente investigación. En este segundo apartado, se realizará una exposición general del concepto.

2.2.1. ANTECEDENTES (ESTADO DEL ARTE)

Como afirmaba **Adorno**: “Una estética sin valores es un disparate” (Adorno, 2004: 347). Reconocer estos valores es un objetivo principal del crítico esteta. **Mukarovsky** plantea la estética a partir de tres conceptos: *función*, *norma* y *valor estético*. La *valoración* no fragmenta la obra para su evaluación, la analiza como *unidad* –diferente a una “suma mecánica”–:

La valoración estética estima el fenómeno en toda su complejidad, puesto que todas las funciones y valores extraestéticos se conciben como componentes del valor estético (...) por eso mismo la valoración estética concibe la obra de arte como un conjunto (una unidad) cerrado y actúa de manera individualizante (Mukarovsky, 1977: 80)

La principal propiedad del valor artístico es la *variabilidad*, por los límites espaciales y temporales. Mukarovsky rechaza la existencia de “valores eternos” (o clásicos); ya que, aunque un mismo “objeto” sea valorado positivamente en distintos períodos, el “objeto” habrá cambiado por factores “extraestéticos”.

La relación entre **norma** y valor estético es importante para determinar la función de una valoración crítica. Fuera del arte, el respeto a la norma es sinónimo de valor; den-

tro, sólo tiene *valor real* si la norma es *violada*. La primera condición de la “norma sobre el valor” es aplicable al arte de *consumo* o *pasajero*⁵¹.

La relación entre valoración y *discursos dominantes* es estrecha en el entorno social. El *subjetivismo colectivo* ha sido abordado (entre líneas) a lo largo de la historia. **Balázs** lo distinguía como la discriminación clasista del arte popular (para “el pueblo”). La élite considera negativos o inferiores los valores explícitos del arte popular y lo “inteligible era una etiqueta de nobleza” (Balázs, 1978: 250).

El *esquema de valoración* por excelencia es el de belleza/fealdad. **Umberto Eco** plantea la posibilidad de *valoraciones orgánicas*, que unen la poética con elementos formales. Los *valores* de esa fórmula sólo estarán a nivel filosófico y epistemológico, ya que brindarán conocimiento y placer artístico al mismo tiempo. Eco cuestiona las intenciones canónicas de constituir una *historia del arte* con **lo mejor de una disciplina**. La propuesta es limitar el juicio a una obra de arte determinada con una *poética* específica:

La mayor parte de las descripciones-interpretaciones de las obras y de los movimientos del arte contemporáneo dan la impresión de moverse más en el ámbito de la justificación histórica, de la determinación de la poética aplicada o de los modelos operativos que en el ámbito de la valoración estética (que exigen un esquema axiológico y una “opción” crítica, que se expresa en los juicios de “feo” o “bello”, “poesía” o “no poesía”, “arte” o “no arte” o —en los casos de una mayor agudeza— en la determinación de “logrado” o “no logrado” con respecto a la poética aplicada). (Eco, 1972: 261)

No obstante, Eco no incluye una dimensión social. **Pierre Bourdieu** sí aterriza la cuestión en una disputa *más popular*. Para el francés, la producción de valores asigna una *marca de distinción* a la obra (la acción le dará existencia, notoriedad y clasificación). Sin embargo, esa “distinción” no es una segregación del conjunto; al contrario, la sumará a un grupo de símbolos sociales. La **marca de distinción** es sólo un reconocimiento de *signos sociales*, debido a que ninguna obra es tan original como para escapar de un sistema social e ideológico de valoración:

⁵¹ Mukarovsky plantea una dimensión básica de comunicación: el arte está “impregnado” de valores y signos (elementos formales), encargados de “comunicar” una experiencia artística. Es decir, el *contenido* no es el responsable de la condición artística, la *forma* sí —de ahí proviene su valor—. Sin embargo, esa “comunicación” es colectiva y el espectador (al ser un sujeto social) no emite juicios de valor desde el gusto personal sino desde el *subjetivismo grupal* (construido a partir de las relaciones sociales del individuo).

La ley misma del campo y no –como se sugiere a veces- un vicio natural lo que compromete a los productores en la dialéctica de la distinción, frecuentemente confundida con la búsqueda, a cualquier precio, de toda diferencia capaz de arrancarlos del anonimato y de la insignificancia. La misma ley que impone la búsqueda de la distinción impone también los límites dentro de los cuales puede ejercerse legítimamente. (Bourdieu, 2015: 93)

Dicha *validez* no está determinada por la obra sino por la condición social del “público”. Bourdieu reconoce en la valoración dos categorías: el ***gusto puro*** y el ***gusto bárbaro***: el primero es inherente a la aristocracia cultural, el segundo tiene un sentido empírico. A las dimensiones *espacio-temporales* de Mukarovsky, Bourdieu agrega una tercera: el ***orden social***.

Aunque existe una noción general, en el cine no son claros los ***criterios*** de valoración. **Pauline Kael** afirma sobre esa cuestión:

No existen –ni existieron nunca- principios formales que puedan utilizarse para juzgar las películas cinematográficas, pero hay conceptos que resultan útiles durante algún tiempo y de ese modo pasan o son tomados por reglas “objetivas” hasta que se hace evidente que la nueva obra ante la cual reaccionamos las infringe. (Kael, 1974: 13)

La estadounidense reconoce “reglas objetivas” en la crítica, compuestas por conceptos “útiles” –con la *originalidad* y la *verisimilitud* como parámetros para la evaluación fílmica–. Mientras Mukarovsky y Bourdieu establecen una escala valorativa de *tiempo*, *espacio* y *sociedad*, Kael afirma que es la naturaleza *artesanal* (habilidad) y *experimental* (lo “tosco”) de una obra lo realmente valorado. Lo anterior exige una noción general de producción y distribución de una película.

Jullier se suma a la crítica de Kael sobre el uso de “tópicos” para valorar la “calidad artística”; la valoración en la actualidad debe contar con criterios que eviten las ***fórmulas*** de tipo “todo vale”. Jullier plantea escenarios donde el crítico está imposibilitado para emitir un juicio, debido a su lejanía temporal y espacial. Similar a la postura de Martín Serrano, la ***rareza*** es un elemento relevante.

Es innegable que la competencia que permite medir la desviación entre la verdad histórica y lo que hace la película de ella es necesaria para tratar en profundidad sobre su “valor”. (...) Incluso

sin necesidad de irnos tan lejos, numerosos casos de falta de familiaridad pueden ser fatales para conseguir el placer mediante el cual el espectador puede sumergirse en una historia (la ilusión diegética). (Jullier, 2006: 32)

M. M. Serrano comparte la noción *comercial* de Kael. Para el autor, la cultura es un *bien privado* y, en España, el cine es el producto cultural con mayor potencial en el mercado internacional. Al tratarse de un *bien*, otorgarle un valor le da sentido y existencia jerárquica a la obra. En la cultura occidental, toda obra surgida del pensamiento “europeo” busca alcanzar el nivel canónico abstracto y universal: ser un referente con valor. Martín Serrano también menciona a la *originalidad* como el criterio de mayor relevancia en el arte:

Los principales valores para distinguir los contenidos culturales siguen siendo el esfuerzo creativo personal, en el caso de obras individuales, o bien la distancia respecto a nuestros cánones –la “rareza”–, en el caso de las obras de otras culturas. En términos generales se considera que la “originalidad” representa el criterio discriminativo que sirve para conferir a ciertas obras humanas el carácter de signo cultural. (Abril, 1999: 184)

La condición de *rareza* es el primer paso para la “originalidad”. El valor se determina a partir de los referentes culturales. Martín Serrano establece dos niveles de valoración, según las propiedades comerciales del arte: el *valor de cambio* y el *valor de uso*. Contradictoriamente, el *valor de uso* es mayor cuanto menos “práctica” sea la obra: por ejemplo, el *cine de propaganda* tiene menor valía respecto al cine con ideologías encubiertas.

Los autores del siglo XXI integran a sus definiciones un tercer factor: el *desarrollo tecnológico*. La digitalización impactó a la *valoración* cinematográfica de dos formas: en la producción de cine y la interpretación de las imágenes. A los criterios propuestos por Jullier, **Gilles Lipovetsky** (2007) suma tres valores del cine contemporáneo: *hiperbolización*, *complejidad* y *autorreferencialidad* (68).

2.2.2. LA VALORACIÓN ESTÉTICA SEGÚN JULLIER Y ROSENBAUM

En síntesis, la valoración es reconocer “la buena película; aquella que consigue sacar el mejor partido de las posibilidades expresivas del dispositivo cinematográfico” (Jullier, 2006: 39). Para llegar a la etiqueta de “bueno” o “malo” es necesario reconocer que **todo juicio es estético**. Sin embargo, la crítica de cine –moderna y posmoderna– tiene una tendencia al servicio de la industria, lo cual influye en la constitución de criterios valorativos.

¿Qué criterios constituyen la valoración de un crítico contemporáneo? La actual hibridación del cine lleva a discutir sobre los valores privilegiados por la crítica. Rosenbaum señala que la configuración de la industria favorece a la marginalización de un amplio espectro de la producción fílmica y ocasiona que la prensa sólo se ocupe de títulos en *tendencia*. La *voluntad del público* ya no es *influencia cultural* y sólo es una respuesta a los intereses corporativos.

Hoy se pueden hacer películas “impunemente malas” porque “la capacidad de publicitarlas, venderlas y difundirlas sólo se ha perfeccionado” (Rosenbaum, 2007: 74). Abogar por la *calidad* como criterio es peligroso, ya que las exigencias del consumidor sólo son satisfechas por el “cine comercial” (no el experimental). Jullier plantea dos elementos fundamentales en la construcción de un juicio artístico: **lo cuantificable** y **lo anecdótico**.

Por depender de la *fruición*, la crítica no puede tomar en cuenta propiedades cuantificables, porque los “números” no tienen “nada que ver con las esferas del arte y del gusto” (Jullier, 2006: 156). Valorar a partir de dimensiones numéricas es una negación de las obras de arte como unidades *indivisibles* para su análisis. El “gusto” no exige fragmentación, debido a que se evalúa la “gracia” en conjunto.

Tres variantes integran el “gusto”: **tiempo, sociedad y espacio**. Los tres factores determinan los parámetros del “buen” gusto. La valoración no es estática, se transforma con el paso del tiempo y coexiste con otros criterios distantes –dentro o fuera del *occidentocentrismo*–; además, las *anécdotas* crean un *valor afectivo* modificante de los criterios preestablecidos⁵².

⁵² Jullier (2012) pone de ejemplo el rescate de *El acorazado Potemkin* (Serguéi Eisenstein, 1925) por la cinefilia francesa y, en especial, las juventudes reaccionarias durante Mayo del '68.

Los *criterios* de los Cahiers du Cinéma se convirtieron en normas de calidad para próximas generaciones de críticos europeos y americanos. En ellos se distinguían **discursos** externos al arte, pero regidos por un contexto específico –la “radicalidad” política de los 60 y 70–. Además, se insistía en los límites temporales y espaciales como una forma de evitar el “relativismo” posmoderno.

Con el pensamiento “todo o nada vale”⁵³, el cine se convierte en objeto de consumo para *nichos*. No obstante, la valoración “profesional” está enfocada (contradictoriamente) a triangular la relación entre el autor (colectivo o individual), la obra y el espectador, sin agentes ni instancias ajenas.

Esa perspectiva sociológica ha llevado al **tribalismo** –desde el régimen wittgensteiniano– y sólo los “enterados” pueden aceptar o ignorar los valores de una película; es decir, el *multiculturalismo* desconoce la función estética del juicio y sólo autoriza ciertos agentes sociales para etiquetar a un filme como *bueno*.

La industria ha encontrado dos soluciones al tribalismo (sin función estética): el **melting pot** y el **salad bowl** (Jullier, 2006: 30). La primera celebra los *valores comunes* a partir de “estándares” –como la época dorada del cine clásico–. Los **modelos** no permiten la *valoración artística cualitativa*, llevando a argumentar sobre el impacto y las promesas cumplidas (“lectura estómago”). Regularmente funciona en el *entertainment* y el consumo masivo –sin segmentaciones ni filtros–.

La segunda postura acepta el mosaico cultural y reconoce signos en los diferentes *grupos tribales*. El sistema funciona mediante la estrategia del *halago*, ya sea generacional o social. La *referencia* a un grupo y a su consumo cultural es el principal mecanismo del *salad bowl* e implica que el análisis de la crítica se confine a los estudios sociales y psicológicos. Según Rosenbaum, el interés de los diferentes sectores de la industria por dejar de lado las cuestiones estéticas ha delegado a la crítica sólo al estudio de valores evidentes –como el “contenido narrativo”– y no a la unidad artística de una película.

La **valoración** se convierte en un reconocimiento de *tópicos sobrevivientes* en la cultura *mainstream*, necesarios para una lectura suficiente dentro del circuito de entera-

⁵³ El peligro de ese tipo de valoraciones es el distanciamiento del juicio estético para satisfacer los intereses del “gran mercado”. Una estrategia para lograr el **brindaje de servicios** es la “sobreevaluación por encima de su tiempo”, porque la crítica *mainstream* carece de perspectiva histórica debido a su “inmediatez”. Las formulas posmodernas se adecúan a los objetivos comerciales; por ejemplo, para los “derrotistas” se ha llegado al *fin de la estética* (“nada nuevo se puede contar”).

dos –como el universo de *Star Wars*⁵⁴ en la cultura pop–. Eso lleva al paulatino enajenamiento de las formas estéticas y cómo se constituyen⁵⁵.

Lo anterior es un problema, porque enlaza a la obra con las expectativas e idiosincrasia de su tiempo, imposibilitando la libre lectura y valoración desde perspectivas ajenas. Aunque es absurdo escapar a la paradoja sobre la valoración atemporal, es posible llegar a un consenso a partir de instrumentos que permiten distinguir los rasgos de la *fruición* y lo “estéticamente pertinente”: **los criterios**.

Los criterios se fundamentan por la dicotomía filosófica del subjetivismo y el objetivismo –“seguir una pista intermedia” entre ambos (Jullier, 2006: 50)–, procurando que el valor estético no termine por diluirse con la emoción placentera (o viceversa). Jullier enuncia **seis criterios básicos** clasificados en tres categorías en función de sus objetivos: *distinguidos* –originalidad y coherencia–, *comunes* –carácter edificativo y emoción– y *ordinarios* –éxito y calidad técnica–.

2.2.2.1. CRITERIOS DISTINGUIDOS: Originalidad y Coherencia

Se caracterizan por reconocer profesionalmente aquellos signos que el usuario común no puede. Calificar una película como “original” compromete al juicio del reseñista, si éste no cuenta con el *background* para argumentar. La actual hibridación del cine echa por tierra toda aseveración de “originalidad inicial”⁵⁶ (por muy experimental que la película sea).

⁵⁴ A finales de los 70, las instituciones estadounidenses de enseñanza de cine comenzaron a validar universos mitológicos como el de *Star Wars* (George Lucas, 1977), con el objetivo de tener clases multitudinarias. Tales intenciones desencadenaron en una carencia de pensamiento crítico de los egresados. Según Rosenbaum (2007), este fenómeno llevó a la “creciente desconfianza en apoyar cánones estéticos, incluso después de eliminar o al menos modificar la mayoría de las objeciones contra la teoría” (111).

⁵⁵ Laurent Jullier (2006) menciona que la constitución del *raccord* como un actual elemento estético surgió de la influencia de la producción televisiva en el cine amateur y la popularización del videoclip (43). La desinformación de estos conocimientos contextuales diluye la distinción del cine como arte y lo convierte en un *puro juego de lenguaje* (40) al servicio de un producto comercial efectivo.

⁵⁶ Los “homenajes” suelen ser el principal reclamo al cine hollywoodense. Por ejemplo, la aparición en YouTube de un montaje comparativo entre *The Revenant* (Alejandro González Iñárritu, 2014) y la filmografía de Andréi Tarkovski llevó a un grupo de críticos a denunciar la falta de originalidad (por la “calca” de secuencias completas); en cambio, el uso de los recursos visuales del soviético en las obras de Xavier Dolan y Lars von Trier es aplaudida en los festivales donde se proyectan (por jugar con las formas de Tarkovski).

Aunque es el preferido, **la originalidad** no es el criterio máximo. La *originalidad* se presenta en distintos niveles y es imposible afirmar que una película es *única* en conjunto, porque siempre habrá una referencia al lenguaje fílmico preestablecido. Valorar “lo nuevo” no sólo es identificar recurrencias y “trucos repetidos”; también es deconstruir y argumentar si aquel elemento nuevo es suficiente para colocar a la obra *ipso facto* en la **historia-panteón** (modificada por los analistas).

La originalidad no le otorga a una película un valor superior al de sus contemporáneas o sucesoras, debido a que el juicio se compone de otros criterios. Además, el criterio debe ser empleado con “tiento”, por la totalidad filmográfica existente (temporal y regional); el reciclaje de recursos fílmicos es una actividad tan frecuente en el cine contemporáneo que es imposible un “estado puro”.

Jullier (2006) propone *tres ángulos de ataque* para emplear este criterio: *por época, según el espectador* o del lado del *artista* (146). La **novedad para la época** es reconocer la originalidad conceptual y su proceso de construcción –*importación, metamorfismo y emancipación*–. El crítico tiene la facultad de revalorar lo “no novedoso” como *modelo* para su época⁵⁷.

La **originalidad desde la perspectiva del crítico como espectador** es base de la cultura cinematográfica moderna y posmoderna. Los Cahiers du Cinéma construyeron su movimiento a partir de “resucitar” a directores y revalorizarlos como *autores* y *fundadores* de un estilo o técnica.

La *rehabilitación de nombres* permite la reconfiguración de cánones fílmicos, según los criterios de un momento determinado. Las campañas de revalidación de autores tuvieron un mayor dinamismo con la era digital, al facilitar la distribución fuera del “mercado culto” de las filmotecas.

Sobre la **originalidad desde la perspectiva del artista**, Jullier (2006) refiere a Adorno, quien considera que existe novedad cuando el artista “emprende una experimentación que acaba produciendo repercusiones aleatorias” (150). Desde la política de autores, la *filmografía* del director es el marco de referencia para determinar dicho valor⁵⁸. Un

⁵⁷ Por ejemplo, la ruptura narrativa a “control remoto” de *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) es una *importación* directa de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), pero al mutar en un contexto diferente –próximo a la revolución tecnológica– se convirtió en modelo independiente de su origen (*emancipación*).

⁵⁸ Por ejemplo, las películas *Carne Trémula* (1997) y *Tom à la ferme* (2013) son originales en las trayectorias de Pedro Almodóvar y Xavier Dolan, respectivamente, por ser guiones adaptados.

obstáculo es la **colectividad** que evita distinguir a un solo autor y requiera valoraciones a los “meritos” de cada departamento.

Valorar lo original implica una noción del arte de resistencia, que esquiva la repetición mediante la complejidad del *experimentalismo*. Aunque la **rareza** da un rango canónico elevado, la originalidad de un concepto debe contrastarse con *criterios comunes* (placer y emoción) para evaluar si lo experimental no diluyó valores hasta la ilegibilidad. Para ciertos sectores, la “transgresión” artística cuenta con un valor superior en la tradición moderna.

La tradición moderna –defensora de lo experimental como renovación– denuncia la aceptación posmoderna del *eclecticismo* impuro; situación que coincide con los primeros años de la era digital. El culto a “lo nuevo” ha sido sustituido por la celebración “posmo” de lo *cool* (refrescante)⁵⁹.

El “combate” permite la construcción de indicadores para el análisis de los argumentos en un juicio crítico: **los detractores de la libre liricidad están alejados de lo moderno (criterios distinguidos) y cercanos a la posmodernidad (criterios comunes)**. La *crítica promocional* está fuera de la disputa, porque sólo se interesan por los resultados cuantificables (*criterios ordinarios*).

Por su parte, la **coherencia** valora la *complejidad y legibilidad*, bajo los lineamientos personales del crítico. Abordar al cine como arte es reconocer la existencia de una *cohesión* entre los componentes del largometraje. La función del criterio es evaluar con base en cánones específicos, en pro de la legibilidad.

La cohesión se presenta así como el ajuste de la forma a los imperativos de la historia contada, o, en el peor de los casos, como su ajuste a cánones implícitos (en obras prototípicas) o explícitos (manifiestos, declaraciones de intenciones). Para el artista consiste, por consiguiente, en no poner nada más que las cosas justas (Jullier, 2006: 159).

El cine *comercial* también puede ser valorado desde la cohesión, pero la “fórmula” sustituye al canon: si un largometraje no es efectivo, la cohesión es evaluada mediante

⁵⁹ Aunque la crítica actual se inclina más hacia la tradición posmoderna, los juicios modernos coexisten en los medios digitales y se encuentran en constante confrontación. Con el estreno de *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), una primera **oleada** de críticas –provenientes de Toronto y Venecia, principalmente– celebraban los “homenajes” del largometraje. Sin embargo, posterior a su estreno comercial y las múltiples nominaciones, comenzaron los ataques a la simplicidad del guión y la “falta” de originalidad. Muchos especialistas –como Fernanda Solórzano en su programa *Cine Aparte* del canal de Youtube de Letras Libres– denunciaron los comentarios negativos hacia la película.

unidad de tono, regularidad, homogeneidad, etc. Según Jullier, el criterio **se encarga de distinguir la medida y la economía de recursos**: *nada debe ser gratuito ni decorativo*. La rigurosidad de la coherencia lleva a ciertos vicios como el “hallazgo de defectos” en una película⁶⁰.

¿Cómo determinar si un recurso es un *error* de cohesión o un futuro *modelo*? Tres fundamentos solucionan la cuestión: el *clasicismo*, la *moral* y el *autor*. A nivel **clasicista** se reconocen patrones legibles para amplios sectores del público; no obstante, fuera del *occidentalcentrismo* hollywoodense la identificación de “clásicos” se dificulta⁶¹. Jullier (2006) advierte que este criterio no es efectivo para valorar la mayoría del cine moderno y posmoderno.

En realidad, el instrumento de la cohesión es una herramienta de análisis forjada (aunque también por) la película clásica: no viene a cuento utilizarla en ciertas obras posmodernas cuyos productores saben que están destinadas a insertarse en un flujo incesante de imágenes, y que no tienen que hacer ostentación de las características de acabado simétrico de un clásico. (177)

La rigurosidad de las formas “coherentes” se relaciona a la promoción del “mundo lógico” del arte, nada alternativo (es decir, lo **artístico** vs lo **artesanal**); la discusión evidencia la disyuntiva entre *cohesión* (lo clásico) y *originalidad* (lo experimental)⁶². Como resultado, la crítica crea discursos tan arbitrarios como la defensa del *lazy line*⁶³. Jullier denomina *cohesión perfecta* a esas fórmulas.

La **posición moral** –“combinación del fondo y de la forma” (Jullier, 2006: 169)– involucra dos aspectos: el *tema* y la *producción*. Las discusiones se estancan en “lagunas” históricas, sociales y psicológicas del *tema*⁶⁴ para, posteriormente, desviar el análisis de

⁶⁰ Los errores por *cohesión* (incoherencia) son diferentes a los fallos desde la *calidad técnica* (*raccord*).

⁶¹ ¿*Tokyo Story* (Yasujirō Ozu, 1953) y *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) dejan de ser clásicos por la difícil legibilidad para el espectador modelo? A pesar del caos narrativo de estas películas, las *majors* replican las formas creadas por Ozu y Bergman.

⁶² La cohesión es un *criterio distinguido* por analizar la condición artística de una obra en un momento histórico específico. Jullier (2006) señala que los críticos profesionales han “asumido la costumbre de precisar los signos de cohesión disimulados, accesibles únicamente a una mirada que se posa donde los demás no lo hacen” (174). Es decir, si antes los clasicistas celebraban la metáfora visual que advertía las futuras acciones de un personaje –como la mancha de sangre en la nieve tras el desflore de Lara en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965) –, ahora la crítica desprecia lo predecible de las fórmulas clásicas.

⁶³ La celebración de la originalidad tópica de *Spotlight* (Thomas McCarthy, 2015) y la imprevisibilidad formal de *Split* (M. Night Shyamalan, 2016).

⁶⁴ Por ejemplo, en *The King’s Speech* (Tom Hooper, 2011) ¿Cómo es posible concluir en tono festivo, con un logro

la moral a valores anecdóticos **extraestéticos** (falsas controversias próximas al infoentretenimiento y la farándula⁶⁵).

Por último, la **coherencia autoral** establece legibilidad mediante las aparentes intenciones del director. La tradición plantea que el simple visionado permite vislumbrar al “autor real”; sin embargo, el cine es colectivo, con resultados no acreditables a un individuo. Es difícil reconocer el proceso creativo de un “director”, debido a la imposibilidad de dominio total de la producción. Sin “notas de producción”, el crítico traslada el análisis a la intuición de datos y motivos psicológicos que construyeron la personalidad del director (*políticas de autor*).

Hasta tal punto se halla enraizada la creencia según la cual analizar una obra (eventualmente, con el objeto de medir su logro) es comprender y hacer surgir a la luz aquello que ha querido decir o hacer su autor. Para comprender las intenciones del autor, habría que conocerlo, y por lo demás muy íntimamente, así como su vida y sus deseos. Primer problema que se plantea, pues un análisis que incluye la vida de un autor no habla de lo mismo que un análisis interno de la película. (Jullier, 2006: 163)

La valoración por *política de autores* ocasiona un desvío del juicio hacia aspectos *extraestéticos* del “artista” –herencia de los Cahiers du Cinéma–. La noción de “autor” permite construir *reputaciones* para competir en el mercado internacional y la crítica dinamiza las “apuestas”. Existen críticos que ignoran la “firma artística” y evalúan la calidad global del filme a partir de la armonía lograda por el equipo de producción –sin expectativas por una coherencia filmográfica–.

2.2.2.2. CRITERIOS COMUNES: Carácter edificante y emoción

El **carácter edificante** se conforma por dos formas de *interpretación*: un primer nivel que considera a la película como *muestra* (narrativa o historia singular) y un segundo que

personal cuando el país está en guerra? ¿No es frívolo limitar los motivos del rey a un simple discurso?

⁶⁵ Como la “infravaloración” y boicot a las películas *The Birth of a Nation* (Nate Parker, 2016), *A Dog's Purpose* (Lasse Hallström, 2017) y *La Reina de España* (Fernando Trueba, 2016) por escándalos mediáticos.

la asume como *demostración* (fábula edificante). Leer una película como **fábula** impide valorar el contenido y encamina el sentido del juicio hacia tres tipos de *ilusiones interiorizadas*:

Esta interiorización pasa, por ejemplo, por la ilusión de control (atribuir a sus méritos una victoria obtenida en un juego de azar), la ilusión de determinación (atribuir a sus propias faltas la desdicha de que puede producirse en un momento, desde la catástrofe natural a la pérdida de un ser querido) o también la ilusión de justicia (pensar que sólo sucede lo que uno se merece más o menos). (Jullier, 2006: 104)

El modelo hollywoodense valida y asimila las ilusiones de *determinación* y *justicia* mediante discursos morales, ideales para poner conceptos como “el bien” o “el mal” al servicio de la industria. Una **historia singular** carece de la practicidad de la **fábula edificante** y la crítica sólo se encarga de reafirmar la exigencia de “mensaje” y “enseñanza” o la reprobación de películas que “no dicen nada”⁶⁶. Estos juicios se basan en la tradición de la **utilidad** del cine: “de una película no se sacan informaciones “útiles para la supervivencia”” (Jullier, 2006: 112)

Valorar el **mimetismo** es herencia del *verismo* de Bazin. Encontrar el sentido “documental” necesita el reconocimiento de tres conceptos: la *imagen-huella*, lo *universal* y la *ideología*. La **imagen-huella** es un *contrato de creencia*, que anula los ataques meta-discursivos durante el visionado: en vez de preguntar ¿dónde se encuentra la cámara?, se preguntará ¿a dónde irá ese personaje? El crítico está facultado para desconocer la *imagen-huella* y el *realismo orquestado*.

Jullier afirma que tal ambigüedad se agrava al reflexionar sobre el *cuarto mundo* filmado: mientras más distante del *primer mundo* sea la ficción, la crítica polarizará sus argumentos con mayor radicalidad (por el peligro a confundir la apología con lo edificante). Es decir, la apariencia de *exactitud mimética* encuentra más elogios en la crítica, mientras el público las “evita”⁶⁷.

⁶⁶ Recientemente, la película *Elle* (Paul Verhoeven, 2016) es un ejemplo de la recepción no grata de las películas singulares sin “moraleja” y poco “dramatismo”. Durante la temporada de premios, The Daily Beast entrevistó a un votante de la Academia de Hollywood que reclamó la falta de convencionalismo y justificaciones morales del largometraje con la frase: *You get beat up, you get raped, and you're still playing it the same way* (The Daily Best, 2017: <http://thebea.st/2lrPuFk>). La amoralidad en una película es reflexionada por la crítica como una deficiencia creativa y no un recurso narrativo.

⁶⁷ El conflicto es que películas como *Rosetta* (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 1999) o *La Jaula de Oro* (Diego

Otra cuestión sobre la *imagen-huella* son las discusiones sobre la *manipulación* digital⁶⁸ en la actuación y la dirección de arte. ¿Cómo calificar la realidad construida mediante CGI? Destacar la *gestualidad* de los actores es parte de la escuela de Bazin (defensa de la “buena interpretación” y el “escenario artesanal”). Valorar la trama como producto teatral (sin trabajo de edición) es anacrónico, porque la ruptura al clasicismo aristotélico no es una falta grave al lenguaje fílmico.

Valorar el carácter edificante requiere una perspectiva clasicista, con un ágil reconocimiento de **universales** –validado por la *alta cultura*–. Según Jullier (2006), “la utilización de los universales garantiza así una parte de edificación, más allá de las modas, las épocas y las fronteras, a las obras de realizadores tan alejados en el espacio-tiempo” (94). Sin embargo, las particularidades de una obra limitan los argumentos de una valoración “incluyente”.

Los clásicos en culturas distantes⁶⁹ exigen de los críticos una mayor atención a las fronteras entre lo *particular* de una cultura y lo *universal*. Los conceptos abstractos (amor, dolor, tristeza, alegría) cambian su contenido de una cultura a otra; es decir, nada es enteramente universal ni particular: el honor de Shakespeare no es el mismo de Kurosawa, aunque sea posible la exportación de la forma narrativa.

En contraste, la crítica se enfrenta a cuestionamientos sobre sus facultades para valorar películas sin (aparente) **postura ideológica**⁷⁰. ¿Cómo valorar un discurso sobre el aborto cuando no existe una postura explícita? Para Jullier, el **simbolismo** es la forma más socorrida para leer tal polisemia, bajo riesgo de ignorar connotaciones ideológicas, con la excusa de falsa ingenuidad⁷¹.

Quemada-Díez, 2013) no retratan “ninguna” realidad; incluso, los documentales tienen un grado de ficción –a partir de la planificación y edición–. Según lo anterior, ¿qué sentido tiene valorar la proximidad a lo “real”? ¿Se trata de un gusto por lo explícito y la apología?

⁶⁸ Las nominaciones al Oscar de Sandra Bullock por *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) y Natalie Portman por *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010) fueron duramente criticadas por contar con la ayuda del departamento de efectos especiales para sus interpretaciones. La falta de “método” en las actuaciones se convierte, frecuentemente, en un obstáculo para valorar una película ¿Cómo calificar el esfuerzo de un actor si no sé diferenciar lo “real” de lo “manipulado”? En la crítica, evaluar la participación de la “star” puede opacar el análisis del desarrollo de un “personaje” dentro de una trama.

⁶⁹ Como los *shakespeares* de Akira Kurosawa, la *Cien años de soledad* de Terayama Shūji y *El callejón de los milagros* de Jorge Fons.

⁷⁰ Películas como *4 Months, 3 Weeks & 2 Days* (Cristian Mungiu, 2007) o *L'enfant* (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 2005) basan su “realismo” en la neutralidad ideológica de la *imagen-huella* –una alternativa didáctica de la fábula en forma de retrato social y simbolismo–.

⁷¹ Un ejemplo de este tipo de interpretación es *La vida de Adèle - Capítulos 1 & 2* (Abdellatif Kechiche, 2013). Debido al contexto homófobo de la *premier*, la crítica suprimió el discurso social de Kechiche y sólo rescató el simbolismo

En ocasiones, el juicio a partir del *simbolismo* es una continuación del marketing de las distribuidoras para transformar toda película en un producto *cool* –sin sentido ni función– (Jullier, 2006: 107). El distanciamiento de posturas ideológicas concretas diluye a los diferentes nichos que construyeron la cinefilia moderna, convirtiendo a cualquier obra en una producción distribuible a cualquier sector.

Lo anterior genera más confrontaciones que consensos⁷². Ante tal amplitud del mercado, el crítico sólo puede valorar una propuesta ideológicamente desconocida a partir de las suposiciones de un posible género⁷³. Entonces ¿cómo interpretan los *mains-tream* las películas de Farhadi o Panahi? ¿Cómo ensayos sociales (escape de lo estético) o dramas singulares (escape de lo subversivo)?⁷⁴

Para evitar controversias, los posmodernos recurren a otro criterio común: **la emoción**. Con un modelo neoplatónico, la crítica “profesional” no permite el beneplácito a partir de las emociones sin argumento. El rechazo a la *fruición* sólo es censurado en productos creados sobre expectativas de efectividad. Según Jullier (2006), existen tres tipos de respuesta emocional de la crítica: fría (*esto no funciona conmigo*), fatalista (*ha funcionado conmigo y me exaspera*) y la aceptación (*conmigo funcionó y me alegra*) (139).

La purga del factor *emoción* niega que “una buena película, en sentido propio o figurado, nos trastorna, es emocionante” (Jullier, 2006: 128). Algunos sectores de la crítica elevan canónicamente a películas que muestran “huellas” de su producción⁷⁵ –como una forma de quitar todo “placer sensual” a la ficción–.

LGBT de la trama –el cual era sólo un pretexto para abordar el clasismo en Francia–. Caso similar fue el de *Nymphomaniac* (Lars von Trier, 2013), cuando los reseñistas dieron un mayor espacio en sus argumentos a la cuestión pornográfica -gancho en la campaña de marketing de Zentropa- que al ensayo sobre el amor y las relaciones personales.

⁷² Los diferentes sectores de la crítica -descritos por Jonathan Rosenbaum- han entrado en conflicto con películas como *The VVitch: A New-England Folktale* (Robert Eggers, 2015) y *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014). ¿Son películas de terror o dramas familiares con estéticas siniestras? En muchas ocasiones, se denuncia a los distribuidores y sus estrategias para ampliar el target “festivalero”. El resultado es público y crítica decepcionados por no tener la suficiente cantidad de *jumpscars*.

⁷³ Películas como *Another Earth* (Mike Cahill, 2011), *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) y *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011) fueron clasificadas en su momento como cine “fantástico” o de “ciencia ficción” por no cumplir con los requisitos mínimos del “drama” u otros tipos. La dificultad para asignar un género, con frecuencia, es interpretada por la crítica como un intento fallido del director, cuando ni siquiera existió tal “intención” en la producción.

⁷⁴ Mientras la crítica reprobó en Cannes el “romance incestuoso” de *That Lovely Girl* (Keren Yedaya, 2014), la carismática incorrección social y política de Quentin Tarantino ya es parte del canon hollywoodense. Tal ambigüedad en los juicios es una deficiencia de los reseñistas para valorar la ideología, ética y moral de historias singulares sin ver una fábula; es decir, no se diferencia la propaganda del drama particular.

⁷⁵ Películas como *Güeros* (Alonso Ruiz Palacios, 2014) o *Berberian Sound Studio* (Peter Strickland, 2012) se valen de ese recurso para romper con los convencionalismos del género y evitar ser clasificadas como una comedia o un filme de terror, respectivamente.

Una característica del criterio es exaltación del gusto personal y la memoria colectiva. Según Jullier (2006) –quien cita a Francois Richard (134) –, el gusto individual parte del *principio de excitación*: el goce instantáneo por lo explícito, el masoquismo, lo primario y elemental; consumo *no cinéfilo* de productos como los *splatter films*, las *chick flicks*, el *trash-fun* y la pornografía. Los modernos evitan los juicios emocionales y los posmodernos los asimilan como parte del análisis.

La mayoría de los críticos aspiran al *smartguy*: especialista que no se excita con el “sentimentalismo” (actividad de segundo orden). Sin embargo, es una postura hermética con el arte y el intelecto que valora la *belleza*. Retomando a Fredberg, Jullier afirma que la crítica “fría” elimina todo rastro de la *referencia* para enjuiciar obras cosificadas; por ejemplo, La *belle ferronière* (1490) de Leonardo da Vinci no es sólo un “cuadro” sino el referente de una mujer hermosa.

De acuerdo con Jullier (2006), la crítica está entre la aceptación del placer y el reconocimiento de los valores trascendentes. En ese sentido, “es posible sentirse profundamente emocionado ante una película de la que se detectan al mismo tiempo sus fallos” (141). Cruzada la frontera del subjetivismo y la objetividad, el uso del criterio es tan válido y profesional como el resto, según el grado de “pericia” para diferenciar el “análisis” del gusto personal.

2.2.2.3. CRITERIOS ORDINARIOS: Éxito y calidad técnica

Estos criterios se fundamentan por dos factores: el *consumo* y la *calidad* exigida por el público. A diferencia de otras disciplinas, el cine es un híbrido que necesita un mercado y consumidores constantes para existir. Aunque el cine fue un negocio desde el inicio, son los Cahiers du Cinéma quienes separaron las películas *mainstream* de los trabajos “artísticos” (sin éxito comercial). El **éxito** tiene distintos ángulos, pero la visión financiera es la más destacada.

El criterio está delimitado por las premieres y los festivales, dejando fuera todo *producto* sin vigencia comercial⁷⁶. La inmediatez del “primer consumo” lleva a “contrastar”

⁷⁶ Versiones como el *Nymphomaniac's Director's Cut* (Lars von Trier, 2014) tuvo un estreno limitado sin respuesta de la crítica mainstream; sólo algunos medios especializados cubrieron su premier en la Berlinale o Venecia –pero sin los

las valoraciones con el *box-office*, como una **medida de calidad previa** (servicio al lector para no “gastar” dinero). En algunas culturas cinéfilas, la crítica antepone la formalidad del género sobre el valor⁷⁷.

Como señala Rosenbaum (2007), en Estados Unidos la crítica “profesional” sólo reseña lo disponible en cartelera y aprueba los bloqueos de distribución –por problemas de clasificación o lenguajes extranjeros–.

Los productores buscan dos objetivos con la crítica: **reputación** y validar sus logros como **patrimonio**. Toda *industria nacional* se sustenta por el principio de *calidad académica redituable* y patrimonio “artístico” a corto plazo.

Evidentemente, el éxito no tiene relación con la estética, pero la crítica *mainstream* lo valida como criterio por **apoyar al cine nacional** (de cualquier tipo), **evaluar la intención creativa** (fallida o bien lograda), **y distinguir el carácter edificativo del filme** (aunque el discurso sea panfletario).

La crítica actúa como creador de *prestigio artístico* y posicionador de autores “selectos” (con el apoyo económico del público). El resultado: un desvío del juicio hacia el “artista”. Regularmente, el apoyo a *nombres celebres* fomenta el culto autoral desmedido, que anula el juicio del crítico.

Casos como el relativo éxito de *It’s Only the End of the World* (Xavier Dolan, 2016) –subestimada por la crítica– evidencian la conformación de *tribus*, quienes sólo toman en cuenta las críticas simpatizantes con sus gustos. En cierto sentido, las *tribus* tienen la ilusión de integrar una “casta” con gustos por encima del consumidor común –cuando en realidad forman parte de la *multitud*–.

Sin embargo, el patrimonio y la reputación están a disposición de un sistema comercial: “solamente ciertas películas distribuidas en numerosas salas pueden pretender conseguir un gran éxito” (Jullier, 2006: 63). Aunque la distribución y producción están orquestadas, las posibilidades de fracaso son 50/50. Por lo anterior, ciertos sectores de la crítica validan el éxito financiero como criterio profesional –a pesar de ser *cuantificable* y *extraestético*–.

análisis realizados a las versiones cortas, aprobadas por el director pero sin su intervención-. Ni siquiera lo controvertido de varias escenas del corte definitivo despertaron el interés de la prensa.

⁷⁷ En el caso estadounidense, valorar la “alta calidad y el éxito del box-office” es una actividad respaldada por el mismo Estado –tan anticuada como vigente-. Jullier (2006) menciona que en 1988 un informe sobre la enseñanza de Ciencias Humanas encargado por el Congreso de los Estados Unidos constató que ““valor, belleza y excelencia son considerados como parámetros irrelevantes”, y que, en su lugar, “género, raza y clase se han convertido en las cuestiones clave en materia de cultura”” (24).

Como plantea Rosenbaum, casos como el de Michael Cimino⁷⁸ demuestran que validar el *box-office* como argumento es una *alineación* comercial y supone una **sugeren-
cia de consumo**, jamás un juicio. Sin embargo, la *taquilla* no es un factor regulado por los ejecutivos y sus resultados son impredecibles: “el éxito popular depende a veces de variables exteriores al cine” (Jullier, 2006: 69)

El marketing ha llevado a la desaparición de tradiciones como la división entre *filme* (arte) y *movie* (entretenimiento). El “cine de arte” ya es sólo una etiqueta para la distribución en nichos (condición de rareza u *obra maestra*); sólo los analistas pueden determinar el valor real y asignar posiciones canónicas a distancia. Así, películas como *Showgirls* (Paul Verhoeven, 1995) tienen una segunda oportunidad para ser reconocidas como obras “infravaloradas” por la crítica de su tiempo.

Si el éxito mide lo cuantificable, la **calidad técnica** evalúa la “eficacia” y “perfección”, un control del cumplimiento de normas. Sin embargo, la calidad no depende del performance “correcto” de recursos; según Jullier (2006), el “virtuosismo técnico está siempre presente: sencillamente, el realizador tiene en cuenta la competencia técnica de sus espectadores” (84). La idea moderna del *error técnico* está presente en la crítica contemporánea y determina el criterio.

La distinción de lo *técnicamente* correcto parte de la “cultura académica”, fortalecida por la afición a las premiaciones anuales. Para algunos sectores, sólo una **institución** puede “decidir” lo que es una *buena película*. El problema de la *institucionalización* son los “gremios”, donde los miembros son juez/parte y sus opiniones surgen dentro de la industria. Además, las *academias* sólo se interesan por el *estilo nacional* y la construcción de una industria internacionalmente rentable (con calidad estándar).

Otro tipo de control son los **conglomeradores**, evolución de las *estrellas* en la prensa masiva. Las calificaciones se obtienen mediante estadísticas de *usuarios* votantes, entre los cuales predominan hombres adultos jóvenes estadounidenses (Jullier, 2006: 75). Los *tops*, *rankings* y *hit parades* de estos bancos están sesgados e incluyen (predominantemente) títulos con antigüedad no mayor a dos décadas, en habla inglesa y con altas recaudaciones en taquilla.

El **sentido común estético** está circunscrito a una capa social y un espacio-tiempo. En ocasiones, tal condición invalida la valoración de la calidad técnica, por la “imposi-

⁷⁸ Tras el estrepitoso fracaso comercial de *Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980), la crítica anuló la naturaleza simbólica y artística del filme para sólo valorar los excesos en producción y las pérdidas monetarias —que llevaron al hundimiento de la United Artists y el fin del *New Hollywood*—.

bilidad de comparar las mismas obras en el mismo momento” (Jullier, 2006: 77). Valorar el cine fuera de una línea cronológica lleva al desconocimiento de *si la técnica ha trascendido a un estilo*⁷⁹. Es decir, si la crítica sólo enjuicia con este criterio, cualquier técnica o estilo pierde su expresividad después del primer uso⁸⁰.

En oposición, “los expertos profesionales toman en cuenta de muy mala gana esta forma de apreciación basada en el logro técnico” (Jullier, 2006: 77). El problema de la falsa ingenuidad es construir críticas con el conocimiento parcial del lenguaje cinematográfico. ¿Cómo se puede emitir un juicio sobre *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) sin tomar en cuenta los logros fotográficos?

En algunos casos, los “tecnicismos” son la base de una escena dramática –como los cambios de relación de pantalla en *Mommy* (Xavier Dolan, 2014) –. Abogar por la “ignorancia” técnica lleva a considerar recursos similares al *lo-fi* del *Dogma 95* como una “torpeza pretenciosa” y no un postulado. En general, la actitud de Jullier respecto a cualquier criterio de la crítica es la **postura intermedia** (sin llegar a extremismos valorativos).

⁷⁹ Por ejemplo, las recientes obras de Terrence Malick o Atom Egoyan tienen una recepción fría debido a que sus estilos han sido asimilados y constantemente reproducidos.

⁸⁰ Para los sectores masivos de la crítica, la recurrencia de primeros planos en el cine de Bergman o las tomas ralentizadas de Wong Kar-wai son faltas de creatividad y renovación, no parte de un estilo.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA Y ANÁLISIS



3.1. EL ARGUMENTO/DISCO COMO (NO) OBJETO DE INVESTIGACIÓN

Al ser parte del periodismo de opinión, la crítica cinematográfica se compone de *juicios valorativos* “argumentados”. Es imposible estructurar un estudio sobre juicios sin distinguir los “discursos” tales *aserciones*⁸¹. Como expone Amossy (Puig, 2009), el argumento es una *dimensión* del discurso que permite la retórica. Un argumento debe tener múltiples respuestas para una pregunta y no en viceversa –ya que no se “discute” lo evidente–.

Los argumentos en la crítica cumplen dos funciones: confrontar una tesis –un *juicio valorativo* nominal o implícito– y expresar puntos de vista (*esquemas de lecturas*). Según Patrick Charaudeau (Puig, 2009), los argumentos son *proyectos de influencia* basados en un *principio de regulación* –relación entre dos sujetos virtuales: locutor y receptor–. El objetivo final se reduce a la adhesión de los “lectores” a una tesis; en la crítica de cine es lograr la simpatía por un *juicio*.

Desde tal postura⁸², el argumento se integra por un *objetivo* –intento persuasivo– y una *dimensión* –tendencia a orientar la lectura–. La crítica cuenta con ambos. Los conceptos son importantes para la investigación, porque los *criterios valorativos* son *términos de verdad*⁸³, basados en el “presupuesto” de *persuasión* y *orientación*. Aunque el receptor no es de interés para este proyecto, en el argumento crítico, el *locutor* es necesario porque “mira” al lector como un alter ego (a quién hará participe de su *objetivo* y *dimensión*).

Debido a la complejidad de la *autoría valorativa*, el discurso argumentativo es un recurso *heterogéneo* con un dispositivo de enunciación que se suscribe a un lugar, sector y tiempo (más una constante referencia a discursos de terceros). El presente análisis tra-

⁸¹ Como menciona Oswald Ducrot (2001), los argumentos no son más que el intento de un locutor por acertar una *proposición*. Las aserciones emitidas buscan ser “enjuiciadas” en términos de verdad, en función de la capacidad del argumento para demostrar la autoridad de un enunciadore (que no siempre es el propio locutor). Aunque está más cercana a investigaciones sobre lingüística y no retóricas, la perspectiva de Ducrot da una aproximación de los roles que juega un crítico durante la “locución” –*enunciación* en los capítulos previos– de un juicio valorativo.

⁸² Para un segmento de autores, los estudios sobre cualquier tipo de **texto discursivo** (en este caso el argumento) se debe realizar desde dos dimensiones: la lingüística y la argumentativa. Sin embargo, para la presente investigación sólo se tomará en cuenta la segunda; el motivo, porque los objetivos del proyecto están enfocados a intereses extralingüísticos –más próximos a la retórica y la teoría del cine–.

⁸³ De acuerdo a la *argumentación de autoridad* de Ducrot (2001) las aserciones de toda proposición buscan ser enjuiciadas en *términos de verdad*, pronunciados por un *enunciador* tercero. En el cine, las valoraciones se argumentan mediante la teoría cinematográfica y la tradición cinéfila –los cuales dan autoridad al locutor/reseñista–.

bajará con los “datos” suscritos a tales “lugares”, determinados por los valores juzgados mediante *cráterios*.

Como en la retórica clásica, la valoración cinematográfica (argumento/discurso y un juicio) tiene la función de *retomar*, *modificar* y *refutar* a la opinión pública. De acuerdo con la escuela aristotélica, el discurso se compone del *logos* –racionalidad comprobable–, el *ethos* –imagen del enunciador de sí mismo– y el *pathos* –pretensión de “emocionar” al lector mediante la suposición de “reflexión”–.

Según Amossy (Puig, 2009), en la actualidad, la argumentación omite el *logos* en privilegio de la imagen autoral y el sensacionalismo. Sin embargo, en la crítica los segundos (*ethos* y *pathos*) son más importantes que el primero; el motivo es la *interdiscursividad* y los cuestionamientos *extralingüísticos*. De acuerdo con Ducrot (2001), los presupuestos esclarecen algunos tipos argumentativos que encierran funciones no explícitas –como el *estereotipo* o las *valoraciones nominales*–.

Para Ducrot (2001), analizar evidencia las “restricciones argumentativas que imponen los enunciados” (desde la retórica particular); es decir, la orientación del discurso, independiente de su estructura lingüística. Para el autor, las proposiciones tienen dos direcciones verbales: *asertar* (decir1) y *mostrar* (decir2).

La interacción de ambos determinan la *autoridad* de una aserción en términos de verdad –en la crítica es el juicio de valor–. Los **cráterios enunciados por terceros** son los “términos de verdad” que validan las proposiciones del crítico y elevan al argumento de una *autoridad polifónica* (el enunciador es el propio locutor) a una *autoridad razonada* (el locutor valida su tesis a partir de otro enunciador).

Por lo anterior, el *Análisis Argumentativo* era la metodología apropiada para abordar la crítica; no obstante, se optó por otra vía. Para elegir el instrumento, fue necesario determinar si el argumento era o no un objetivo inmediato.

Para esta tesis no lo es –el interés principal es la *valoración*–, aunque la retórica es el problema general de la crítica. De lo discursivo se retomará sólo la **operacionalización de resultados**, obtenidos mediante otra metodología de recolección de datos: el **Análisis Cualitativo de Contenido (ACC)**.

3.2. VIABILIDAD DEL ANÁLISIS CUALITATIVO DE CONTENIDO (ACC)

El **argumento** es un **texto** integrado por significados y datos. Por la naturaleza del objeto de análisis, la presente investigación adoptó al **Análisis Cualitativo de Contenido** (ACC) como metodología. Sin embargo, el ACC “no es una técnica para ser utilizada siempre en solitario, sino a menudo conjuntamente con otras” (Ruiz Olabuénaga, 2007: 200). Aunque el ACC aproxima al objetivo general –*analizar la valoración en la crítica cinematográfica online escrita*–, la *operacionalización* del Análisis Argumentativo permite *inferir, validar y completar* nociones sobre la crítica de cine –como fenómeno discursivo–.

La estructura del ACC está orientada a la investigación “científica”, porque obtiene nuevos textos de campo e investigación a partir de *resultados*. Sus características “científicas” y razonadas llevan al dilema: ¿el *Análisis de Contenido* es una metodología cuantitativa o cualitativa?

Para Ruiz Olabuénaga (2007), la lectura científica “puede llevarse a cabo dentro del marco y la estrategia metodológica de análisis cuantitativo como del cualitativo, así mismo dentro de los parámetros generales de tales estrategias” (193). Por tal razón, se puede realizar un Análisis de Contenido cualitativamente, siempre que se desarrollen dos niveles: la recogida de datos y el análisis propio.

La diferencia entre el ACC y otras técnicas cuantitativas es la elaboración de *inferencias* a partir del texto/muestra –mientras los segundos se limitan al análisis estadístico–. La metodología se fundamenta en la *lectura doble*: **sentido directo** y **sentido latente**. Por ser insuficiente la lectura doble del ACC, se complementará con la perspectiva discursiva de Ducrot, ya que la investigación no pretende analizar ningún “modelo comunicacional” de emisor/receptor⁸⁴.

Para desarrollar el ACC es necesario ubicar la investigación entre las ocho **estrategias de estudio** –*lectura, análisis, juicio, crítica, interpretación, descubrir, espionaje y contraespionaje*–. La tesis emplea las cuatro primeras para el análisis de lo manifiesto (a nivel expresivo e instrumental). Se definieron las unidades de registro por *ítems* y *con-*

⁸⁴ Sin embargo, los **datos** deben tener un sentido simbólico –como en el campo semiótico–, aunque los significados no formen parte de los objetivos centrales del proyecto. Tal información es una herramienta para exponer tópicos relacionados a los significados, autoría, producción y sociedad en los cuales se enuncia al texto/muestra.

ceptos (dejando fuera las palabras, temas, caracteres, párrafos y símbolos temáticos) y las *unidades de registro* son parte del Marco Teórico expuesto en Capítulo II.

La sistematización de las *unidades de registro* se realizó mediante una categorización, que dio como resultado una *matriz de doble entrada* (esquema de la muestra y las variables/unidades). De acuerdo con Ruiz Olabuénaga (2007), las categorías –que conforman los **critérios** y **variables**– son de orden teórico y especial –dejando fuera las *comunes* (estadísticas) –. Las **unidades**, **critérios variables** y **categorías** se estructurarán de la siguiente forma:

		Valoración distinguida		Valoración común		Valoración ordinaria	Valoración extraestética
		Originalidad	Coherencia	C. Edificante	Emotividad	Éxito	Calidad técnica
Muestra	a) <i>para la época</i>	a) <i>complejidad</i>	a) <i>historia particular</i>	Posturas del crítico: a) <i>fría (smartguy)</i> b) <i>fatalista</i> c) <i>aceptación</i>	a) <i>reputación</i> b) <i>patrimonio</i>	Tipo de institucionalización: - <i>académica</i> - <i>foros / bancos de datos</i>	a) <i>anécdotas</i> b) <i>datos cuantificables</i>
	b) <i>crítico / espectador</i>	b) <i>legibilidad</i>	b) <i>fábula edificante (mensaje / ideología)</i>				
	c) <i>autor / artista (recurrencias y "trucos repetidos")</i>	c) <i>unidad de tono</i>	d) <i>mimetismo</i>				
	d) <i>posición moral</i>	d) <i>posición moral</i>	e) <i>universalidad (simbolismo)</i>				
	e) <i>unidad aural</i>	e) <i>unidad aural</i>					

Como resultado de la *categorización* de los argumentos valorativos se obtuvieron siete subdivisiones sistematizadas. El corpus se **operacionalizó** de acuerdo al *Análisis Argumentativo* y se analizaron sus propiedades retóricas dentro de la crítica cinematográfica.

3.3. EL CORPUS / LA MUESTRA

La asignación del corpus surge de un marco histórico, social, político e ideológico. El *conjunto muestral* puede estar integrado por materiales lingüísticos y paralingüísticos. En un análisis se distinguen “niveles de representación correspondientes a diferentes grados de elaboración de los datos que lo constituyen” (Fonte, 2008: 50).

Los *niveles de representación* van de lo lingüístico a unidades pragmáticas. En el caso de esta investigación, la representación es discursiva, con el objetivo de evidenciar el “comportamiento” de los críticos al emplear un *criterio de valoración*.

La elección de la muestra fue sometida a criterios de selección. De acuerdo con Ruiz Olabuénaga (2007), aunque el análisis se vuelve más flexible y complejo según el grado de metodología cualitativo, el *corpus* no es cuantitativo –“siempre que el universo de los datos pueda ser analizado” (203) –. Retomando a Santana (Fonte, 2008), tres categorías justifican el *corpus*:

RELEVANCIA DEL TEMA: el corpus se desarrolla en un contexto de ruptura en la crítica cinematográfica (“crisis”). Los *procesos discursivos* de cada texto representan un fenómeno “históricamente” determinado por el *contexto nacional*. La *relación con las variables* fue establecida en el capítulo anterior, donde se exponen teóricamente los “procesos” de valoración contemporáneos.

HOMOGENEIDAD DE LA MUESTRA Y LAS INVARIANTES: el macrocontexto al que se adscriben los textos es el *periodismo digital* –específicamente, los géneros de opinión–. El lenguaje empleado y leyes de *objetividad/subjetividad* son definidos por la teoría y praxis de la prensa. El *criterio temático* del corpus son sus funciones y características como críticas cinematográficas –con un estándar y propiedades que permiten distinguirlas dentro del universo periodístico–. Además, todos los textos comparten un formato *online*.

HOMOGENEIDAD DE LA MUESTRA Y LAS VARIANTES: los textos son una “gama” de los diferentes sectores del gremio –con *variantes intrínsecas* del lenguaje–. El conjunto facilita la identificación del “comportamiento” del *fenómeno* que interesa a la investigación –la presencia, ausencia y argumentación de los juicios de valoración–.

Para Amossy (Puig, 2009), los criterios de conformación de la muestra se reducen a definir “un conjunto de textos en función de un parámetro que les confiere una unidad y permite someterlos a una misma investigación” (91) Dentro de la unidad muestral, el corpus es de *carácter contrastivo* y con invariantes que permiten la *comparación*. De acuerdo con Julieta Haidar (Galindo Cáceres, 1998), en un análisis se establecen seis puntos según las variantes: coyuntura, tipo de discurso, sujeto del discurso, objetos o temas discursivos, formato de texto (oral o escrito) y la formalidad/informalidad del material.

Para la tesis sólo se tomarán en cuenta la *coyuntura* (crisis de la crítica cinematográfica), el *tipo de discurso* (valorativo) y los *temas discursivos* (**los criterios** que forman parte de la *matriz del ACC*). El formato es escrito y su formalidad está determinada por el

protoprofesionalismo online. La muestra se integra por críticas publicadas en los siguientes medios digitales mexicanos:



Cristina Vales
Cine Premiere



Erick Estrada
Cine Garage



Ernesto Diezmartínez
Cine Vértigo



João Lopes
Cinema Tradicional



Oscar Uriel
Cinema Tradicional



Manuel Cruz
Corre Cámara



Sergio Huidobro
Corre Cámara



Miguel Ravelo
Corre Cámara



Jorge Ayala Blanco
El Financiero



Sofía Ochoa Rodríguez
EnFilme



Lucero Calderón
Excélsior



Alonso Díaz de la Vega
Excélsior



Lucero Solórzano
Excélsior



Carlos Bonfil
La Jornada
Revista Código



La Jornada
Naief Yehya



Fernanda Solórzano
Letras Libres



Annemarie Meier
Milenio



Juan Pablo
García Moreno
Nexos



Javier Betancourt
Proceso



Arturo González
Villaseñor
Proceso



Carmen V.
Avendaño
Revista Replicante



Mórlan, Eduardo
Revista Fram



José
Clemente Núñez
Sopitas

3. 4. ANÁLISIS

El análisis de los juicios de valor permite tener un panorama de los juegos entre subjetivismo y objetividad. El presente reporte subdivide las “lecturas” según los criterios *profesionales* definidos por Jullier –*distinguidos, ordinarios y comunes*– y los criterios *extraestéticos* –valores anecdóticos y cuantificables que no realizan un juicio a la unidad filmica–. El *protoprofesionalismo online* –aportación de Jonathan Rosenbaum– también es un factor que interviene en el análisis.

NADIE MÁS PODRÍA HABER HECHO ALGO ASÍ (Originalidad)

Si bien es mencionada por Jullier (2010) como uno de los criterios centrales en la cultura cinéfila, la *originalidad* tiene presencia mínima en el corpus⁸⁵. Los pocos juicios se fundamentan en la *política de autor*⁸⁶. Según los marcos teórico y contextual, la filmografía de Lars von Trier se desarrolló durante las transiciones culturales de finales de la década de los 90 –de la modernidad a la posmodernidad–.

Aunque *Nymphomaniac* dista del contexto transitivo, la crítica evalúa la película con base a argumentos y controversias caducas; se discute sobre la estética “dogmática” del realizador, cuando dichos valores se han *emancipado* y son actuales *modelos mainstream*.

Revisar en anexos **Cuadro 1. Valoraciones de originalidad para la época**

En **Cinegarage**, Erick Estrada inscribe a la película en un marco contextual amplio y aleatorio, a partir de un tópico único: la *sexualidad*. La “literalidad” (mimetismo) de las representaciones del “sexo” –término incorrecto para referirse a la *sexualidad*– no está asentada en ninguna de las formas válidas para Estrada: el gozo, la violencia extrema o la crítica social.

⁸⁵ De las tres categorías, sólo se recogieron datos de un par: *época* y *autoría*. Las valoraciones de la originalidad desde la *perspectiva de los críticos* están ausentes en el corpus; en parte, se debe a lo mediático de la obra en cuestión.

⁸⁶ De la muestra, cuatro de los medios valoraron a partir de la *originalidad para la época* y sólo dos son portales especializados.

La ausencia de “mensaje de fondo” y su ilegibilidad como historia erótica distancia al largometraje de la *memoria subjetiva* del crítico –expuesta en Cinegarage como una *memoria colectiva* canónica–. El canon enlistado por el reseñista –Pasolini, Ōshima, Winterbottom, Kechiche y Ozon– no sirve de comparativo sino de estándar no cumplido por el filme criticado: “Mucho menos aún”⁸⁷.

En la crítica sobre el Volumen 2, “el rumbo” (sentido) es delimitado por dos espacios temáticos y temporales: el estilo “buñueliano” y la “exploración visual” del cine gay –tendencias fílmicas del siglo pasado y actual, respectivamente–. Aunque las comparaciones son argumentadas, el vínculo de *Nymphomaniac* con *productos culturales* distantes no queda tan claro: ¿El cine gay –“no porno”- y la producción de Zentropa tienen los mismos objetivos con sus espectadores?

Para Estrada, su comparativa entre representaciones de la sexualidad invalida a *Nymphomaniac* como parte de la *historia museo* del cine *sensualizado*. Aunque Jullier (2010) afirma que existe un temor de la crítica contemporánea hacia la *repetición de contenidos*, las reseñas de Cinegarage destacan negativamente la falta de *impureza refrescante*⁸⁸–perspectiva posmoderna contra lo *nuevo puro* en el arte–.

Eduardo Mórlan –del blog especializado **Revista Fram**– acorta el contexto comparativo del largometraje, con el mismo hilo conductor: el *erotismo*. A diferencia de Cinegarage, la cobertura de Revista Fram es local (festivales y muestras en la Ciudad de México) y, por tal motivo, el contraste se limita a un estreno próximo sobre “adicción sexual”: *Shame* (Steve McQueen, 2011).

Contrario a Estrada, Mórlan no crea juicios negativos/positivos sobre la película; sólo valúa la pertinencia temática con un breve análisis de la película británica. Sin embargo, en la exposición de *background cinéfilo –yo he visto tal o cual película–* no desarrolla argumentalmente la relación entre ambas películas –más allá del tópico–, sólo es una “acreditación” para abordar la estética erótica.

Si bien **Letras Libres** –portal de análisis político y cultural– es parte del sector *mainstream* definido por Rosenbaum, el trabajo crítico de Fernanda Solórzano es espe-

⁸⁷ En contraste, las referencias a la estética *tarkovskina* –homenaje central de la película– no son puntos de partida para debatir la *originalidad* de la película. Es decir, la originalidad *negativa* “por lo que no es” –“una gran comedia sexual”, escribe– resta valor al largometraje en la particular *historia del cine* del crítico.

⁸⁸ Paradójicamente, la filmografía de von Trier –similar a la de otros directores como Rainer Werner Fassbinder– es el resultado de un proceso de *inmanencia*. Los valores del cine clásico fueron retorcidos para obtener una doble codificación, como sucede con las propiedades de producción de *Ryan’s Daughter* (David Lean, 1970) en *Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996). A pesar de esto, la interpretación de Estrada sólo se centra en la ilegibilidad como producto erótico en el cine contemporáneo.

cializado. El enfoque no amplía los límites del momento histórico, pero sí los márgenes del arte en general: “reelaboración astuta del género libertino”, escribe. La perspectiva temática interdisciplinar –el “género libertino” en literatura y cine– tiene un argumento más concreto que en el caso de Estrada –con múltiples líneas comparativas–⁸⁹.

En la misma línea mainstream, en **Sopitas** se eleva la noción temática al grado de “estudio” sobre el “erotismo femenino”. La idea de Núñez es en función de la censura del tema. No obstante, en el argumento destaca un aspecto: el *sexismo* disfrazado de inclusión. El crítico afirma que no existen espacios para temas como éste ni “estudios médicos” sobre el “inmenso placer que pueden sentir ellas” –desde la distancia masculina–.

El texto emplea el criterio con bases *extraestéticas*. Enuncia que el “sado” y la “pederastia” son tópicos “no tratados”. “Tratar” temas implica una dirección pedagógica que el cine –al ser arte y entretenimiento– no está obligado a seguir, a no ser que los objetivos *persuasivos* sean los principales. En tal caso, el “erizado de piel” debería ser motivo de preocupación.

Sobre la *novedad para la época*, se distinguen en el corpus cuatro niveles de valoración: la oferta de la industria actual (Revista Fram), el arte en general (Letras Libres), la arbitrariedad del *background* del crítico (Cinegarage) y la pertinencia social y mediática de tópicos (Sopitas). Las dos últimas publicaciones tienen un punto subjetivo más evidente y sólo la cuarta –de un medio *mainstream* nativo digital– tiene un aporte *extraestético*.

El blog (Revista Fram) tiene un enfoque más especializado, a pesar de la redacción en primera persona –“que encuentro en esta cinta”–. Los juicios de Estrada y Solórzano son de amplitud referencial subjetiva; valoran el filme como producto artístico⁹⁰, en contraste con las publicaciones de Sopitas y Revista Fram.

Al ser un autor mediáticamente destacado, la filmografía de Lars von Trier no requiere de un proceso de *rehabilitación de autoría* –parecido al de Paul Verhoeven por el boom de *Elle* en 2016–. En consecuencia, el corpus no tiene juicios que evalúen la

⁸⁹ Existe una constante referencial en los argumentos del corpus analizado: el Marqués de Sade. Referentes literarios sin menciones directas en el largometraje, implican lecturas “multidisciplinares” de los reseñistas. En Letras Libres se evalúa “positivamente” (“reelaboración astuta”) la originalidad del concepto artístico (sádico) dentro de una tendencia temática (“género libertino”) en el arte en general.

⁹⁰ Ambos argumentan a partir de tendencias, corrientes o tipos. En el caso de Estrada con el estilo “buñueliano” y Solórzano con el “género libertino”. El cumplimiento o no de tales formas es la opinión de personal del crítico; sin embargo, el someter a la película a una evaluación mediante valores estéticos convierte a *Nymphomaniac* en un producto artístico –dentro del *esquema de lectura* del reseñista–.

originalidad desde la *novedad para el crítico*. Contrariamente, sí se valora la *novedad en la filmografía del “artista”* –dentro de los límites de la *política de autor*–.

Revisar en anexos **Cuadro 2. Valoraciones de originalidad autoral**

De los ocho medios que emplean el criterio, sólo tres lo enjuician como *no innovadora* a la realización del danés; esas valoraciones se argumentan, parcialmente, desde *aspectos técnicos*. En oposición, las observaciones que califican al *director* como *original* son, en su mayoría, con base en principios *psicoanalizantes*.

Cinegarage, Cine PREMIERE y Revista Fram evalúan como *no innovador* el largometraje, pero no justifican explícitamente sus sentencias. Estrada (**Cinegarage**) aborda la característica visual/epistolar de los filmes (“Nada nuevo hay en los gráficos”, escribe) y sólo argumenta desde las “pretensiones” detectadas. Este juicio es un ejemplo de los “presupuestos” que fundamentan la *política de autor*, porque al empleo de “material de archivo” –anunciado por los productores desde la postproducción del filme– se le asigna un valor de *pedantería artística*⁹¹.

Sobre el Volumen 2, Cristina Vales de **Cine PREMIERE** toma una postura de *smartguy* para enjuiciar “la falta de innovación”: califica al largometraje como “técnicamente” completo, “interesante”, pero sin *originalidad* –en comparación con sus trabajos anteriores–, porque “a eso ya nos tenía acostumbrados”⁹².

La postura implica una perspectiva de sobreexigencia del reseñista (*consumo premium*). El principio que rige el argumento de Vales es la pérdida de valor del *sello autoral* en el mercado, cuando se ha convertido en un *modelo académico* o una fórmula. La originalidad –en ese punto de ataque– se rige a partir de las aportaciones del director para una audiencia *emocional*. Los usuarios pueden reconocer la *complejidad* del producto, pero ser insuficiente.

Eduardo Mórlan, de **Revista Fram**, retoma un punto ausente en la muestra, pero constante en la crítica extranjera: la *autorreferencialidad* de Lars von Trier en *Nympho-*

⁹¹ El texto va más allá y deja clara su postura *posmoderna* tras valorar de “nada innovador” el collage de gráficos; los califica como incitadores a la falsa reflexión: “pretenden que descubramos”, afirma. La perspectiva niega la *originalidad conceptual* de un recurso estético como los “gráficos”.

⁹² Surgen dudas sobre los objetivos del proceso creativo autoral: ¿un director está obligado a superar las expectativas? ¿Hay un límite para la notoriedad?

maniac. Sin embargo, los calificativos tienen ambigüedades en su ejecución. Emplea los términos “autopiratero” y “autoparodia” para los *lugares comunes* del autor.

Si se critica a un largometraje a partir de los logros/aciertos de un *artista real* ¿por qué son remarcadas las recurrencias visuales y temáticas? Mórlan no argumenta el empleo de los conceptos *piratero* y *parodia* para evaluar escenas. Tales valoraciones sólo sirven para exponer el *background* cinéfilo del crítico con adjetivos –como en la anterior mención de *Shame*–.

Entre los juicios en pro de la originalidad autoral en *Nymphomaniac*, João Lopes de **Cinema Tradicional** destaca un “pequeño cambio”: la ruptura de la *linealidad*, “situación que favorece positivamente a la historia”, por distanciarse del tono “teatral” de trabajos anteriores. Reconocer en películas *modernas* un toque “dramatúrgico” es retroceder en la teoría del cine hasta André Bazin⁹³.

La dimensión de originalidad autoral en **Sopitas** tiene dos niveles: el *fanservice* y el *universo filmográfico*. Sobre el servicio cinéfilo, el crítico afirma que existe un “barroquismo” apoyado en el “desenlace” e invita al revisionado de la filmografía del director para aproximarse a la “perspectiva nueva”. Este tipo de juicios son los denunciados por la crítica del *primer éxodo* hacia la *cultura blogger*. Sin realizar un análisis profesional, el *fan-crítico* elabora conjeturas sobre la labor del autor: “nadie más podría haber hecho algo así”.

El largometraje forma parte de un *universo cinematográfico* autoral, pero determinar su relevancia en la *historia del cine* no es un objetivo a priori del crítico; en cambio, evaluar la *unidad* del filme sí lo es. No obstante, en el texto de Núñez se reconocen las distancias entre los diferentes consumo y crítica: el *mainstream* (consumidor regular) y el cinéfilo (el *fanático* y aficionado).

El portal especializado **Corre Cámara** publicó dos entradas que emplean el mismo criterio. Miguel Ravelo junta al *fan* y al consumidor habitual dentro del mismo término: “audiencia”. Basado en la supuesta homogeneidad de *receptores* emite su juicio: “la película más completa y disfrutable”, hacía tiempo.

Para la valoración se necesitan diferenciar los niveles de *memoria*; sin embargo,

⁹³ Indicar “positivamente” la *no teatralidad* de una película es desconocer la independencia del cine de otras artes –siempre y cuando el lenguaje interdisciplinar no sea referencia directa, como sucede con la literatura–. La valoración de Lopes incluye una noción de *ritmo*, al contrastar el largometraje con otros de la filmografía que “avanzan lentamente”: el criterio es pertinente, pero las bases teóricas son excesivamente clásicas –previas a la *crítica moderna*–.

Ravelo valida como *colectiva la memoria personal*. Dichos argumentos son intentos persuasivos de *rehabilitación de status* artístico de los gustos del reseñista⁹⁴.

Sergio Huidobro (Corre Cámara) sugiere un nivel *psicoanalizante* para valorar el grado de “provocación” de la película (elemento *extraestético*). Afirma que la posible *pulsión* creadora del director es filmar “una película donde él mismo importa más que cualquier otro elemento”⁹⁵.

A diferencia del concepto de arte *verdadero* de Adorno (2004), Huidobro desacredita y considera “falsa” la disolución o ambigüedad del *autor real* en *Nymphomaniac*. ¿Qué es la “honestidad” en el arte? Paradójicamente, valora como “sólidos” los trabajos menos *autorreferenciales* del director. En oposición, pero en la misma línea, Lucero Solórzano (**Excélsior**) valora en *Nymphomaniac* la “honestidad que Lars von Trier nunca había proyectado en una película”⁹⁶.

Por último, Naief Yehya, (**La Jornada**) –mismo sector *mainstream*– considera que el empleo de tipografías y la división capitular sirven de “estrategias lúdicas narrativas” (opuesto a Estrada). Al margen del anecdotario reciente del director⁹⁷, es un regreso a “la ironía metafílmica de sus primeras películas”, debido a la “liberación del pesimismo y la depresión”, escribe. Como en los casos anteriores, Yehya psicoanaliza a partir de datos y declaraciones difundidas por el periodismo de *farándula*.

En general, lo destacable del criterio es la ausencia de contraste entre posturas *modernas* y *posmodernas* en los argumentos del corpus. Al no existir una noción única sobre el producto a reseñar, la principal alternativa es el *psicoanálisis* (básico) para aproximarse al *autor real*.

Los críticos no establecen *puntos de enlace* entre *Nymphomaniac* y el autor ni el resto de la filmografía –mencionada en un par de reseñas–. Tampoco existen *ángulos*

⁹⁴ En esta publicación, interviene más la incitación –involuntaria– al consumo del largometraje que la conformación de un *canon*; incluso, el crítico sugiere a la Cineteca Nacional la exhibición del *Director's Cut*.

⁹⁵ El reseñista realiza una división de la *identidad* del artista a partir de las variantes musicales del largometraje –la metáfora romántica y el uso de Rammstein–, para justificar la “gratuidad” en el filme.

⁹⁶ Juicio contundente y sin argumento, más parecido al comentario *amateur* del bloguero que a la opinión profesional en un medio *mainstream*.

⁹⁷ Las declaraciones –difundidas principalmente por los productores y responsables de marketing de Zentropa durante las preproducciones– sobre la depresión sufrida por Lars von Trier durante la producción de *Anticristo* (2009) y *Melancholia* (2011) han sido relevantes para la prensa internacional. Incluso, la condición “médica” del autor ha llevado a nombrar al conjunto de obras –junto a *Nymphomaniac*- la *Trilogía de la depresión*, y no por los argumentos de los largometrajes. En las publicaciones del corpus, tales anécdotas son valorados en función del autor y no de las características particulares de cada trama –ya que las *heroínas* de los tres largometrajes desarrollan algún tipo de depresión, pero bajo circunstancias distantes (no las del “artista”) –.

de ataque contundentes. En varios argumentos se emplea el concepto de “audiencia”, poniendo en duda las *condiciones de enunciación* del crítico, ya que enjuician en función de los sectores de consumo y no desde su *intelecto*.

Predominan las valoraciones a la “*unidad filmica*”. Incluso, fueron mínimos los juicios directos a la imagen mediática del realizador –*entrelíneas* en los argumentos y las *entradas* (partes no enjuiciativas de la crítica) –; además, los reseñistas con una postura *negativa* sobre la *originalidad autoral* son de medios especializados.

NADA TIENE PESO NI CONSECUENCIA (Coherencia)

Como señala Jullier (2010), la coherencia se opone a la *originalidad*; razón del volumen de juicios en este criterio. Debido al liderazgo de von Trier en un movimiento estético (Dogma 95, durante el periodo de *transición digital* e ideológica), la crítica se dividió entre valorar a *Nymphomaniac* como un producto *moderno* ilegible o un homenaje *posmoderno* a la cultura occidental.

Revisar en anexos Cuadro 3. Valoraciones de *complejidad*

Las principales exigencias son la “intriga/misterio” y la profundidad temática justificada –es decir, el uso de **elementos justos** en una producción–. Para Ochoa Rodríguez (**EnFilme**) la *justeza* es escasa en *Nymphomaniac*, porque la “literalidad” del largometraje (*mimetismo*) emplea “recursos demasiado cortos” –a partir del *presupuesto moderno de que el cine entre más complejo y reflexivo, más valioso*–. Lo convencional de la “literalidad” de *Nymphomaniac* no supera los “alcances” del pasado.

La proximidad del largometraje con lo normativo del *cine clásico* es el argumento central de Ochoa Rodríguez. En la reseña contrapone los dos puntos fundamentales de la categoría: la presencia de profundidad de ideas y la complejidad de la trama –valores fundamentales para el “buen cine” (según la crítica posmoderna) –⁹⁸.

⁹⁸ En un primer nivel, elogia los diálogos –“donde las ideas se vierten”– entre Joe y Seligman por lo “elaborado” del aparato ideológico que plantean (*profundidad temática*); en un segundo juicio, enuncia que “la única auténtica razón” del “enamoramiento” de la protagonista es que Jérôme “fue el primero”, “como en cualquier comedia romántica” (falta de *complejidad de trama*). Posteriormente puntúa que Lars von Trier “No indaga en la psicología de los perso-

Sobre el consumo cultural, se cree que el *suspense/misterio* implica un ejercicio intelectual más complejo que las “comedias románticas”. Para EnFilme, los *fondos* filmicos *emotivos* y “ligeros”⁹⁹ –como la comedia o el “romanticismo” – no tienen *cohesión* con la filmografía de Lars von Trier. Todo elemento sin *profundidad* (diálogos elaborados), *densidad* ni “misterio” carece de *complejidad*¹⁰⁰.

Estrada (**Cinegarage**) comparte el punto sobre la carencia de *profundidad* en el guión: “conversaciones que [...] no serán lo suficientemente profundas”. Para él, la complejidad de los diálogos está en la estructura *discursiva*, no sólo en el *fondo filmico* (escenas sin “peso ni consecuencia”, escribe). En sentido *moderno*, las *disertaciones* son elementos que otorgan “seriedad” al filme. Las “obviedades”, “absurdos” y la “simplicidad” lírica son valores negativos recurrentes en los textos detractores¹⁰¹.

En **Cinéma Tradicional** el *esquema de lectura* empleado está delimitado por un tema: “el sexo”. Oscar Uriel valora el argumento “demasiado amplio”, con múltiples interpretación; como resultado, “no queda claro el discurso del director”. A diferencia de Estrada –quién solicita el “boxeo” dialéctico–, Uriel aterriza su criterio en el *lenguaje cinematográfico* y distingue una falta de *cohesión* entre los capítulos del Volumen 2, “apenas hilados por una charla”.

Para el crítico, el problema no se encuentra en el contenido de los diálogos (*ideas*) sino en su montaje como “una serie de viñetas (que bien podrían funcionar como piezas únicas)”. La valoración de Cinegarage es epistemológica (extraestética) y la de Cinéma Tradicional a nivel técnico; sin embargo, ambas *posmodernas* por exigir *legibilidad* dentro de las convenciones contemporáneas.

En sentido *moderno*, **CinePREMIERE** elogia la “intriga” a partir del “morbo” y la “curiosidad” –basada en la *emotividad* del “tema”: la sexualidad–. Cristina Vales define la

najes”.

⁹⁹ En un juicio recogido, en la categoría de *Calidad Técnica*, Ochoa Rodríguez afirma que el ritmo de la película tropieza cuando “pretenden bromear y aligerar el relato”.

¹⁰⁰ Aunque la crítica de EnFilme denuncia la falta de *complejidad psicológica* por el exceso de “tono rosa” en la trama, aplaude otros géneros/recursos “clásicos” como el *suspense*: “Salvo por este episodio [*Capítulo 3: Mrs. H*] Martin (y LaBeouf) no aporta misterio a la historia.

¹⁰¹ La exigencia de contrapuntos es una necesidad *emotiva* de la dialéctica intelectual –o el “boxeo” de debates–. Sin embargo, no todo el cine está obligado a desarrollar ideas “profundas” –por ser un recurso altamente persuasivo–. Como se verá en el análisis de los *Criterios Extraestéticos*, los diálogos tienen más cohesión con las anécdotas de pre-producción que con la trama misma. Lo necesario (en una crítica como la de Cinegarage) es determinar los esquemas de lectura para *Nymphomaniac*: será como una obra-discursiva (vinculada a su contexto) o una obra-artística. Estrada enjuicia el conjunto sin tener ningún punto de abordaje.

cohesión mediante dos elementos: “lo que sucede” (la trama) y “lo que se ve” (lo visual). En un primer juicio, indica como “interesante” el “impacto” efectivo de la *trama* sobre la *estética*; sin embargo, argumenta que “no se le encuentra mucho sentido” a la suma de ambos.

Al cuestionar el *preciosismo* visual, CinePREMIERE antepone la *narrativa* a la *estética* para la construcción del “sentido” (*lógica* de la película). Para los posmodernos, el *sentido* lo marca el argumento, no la estética: “es hermoso y bien logrado, pero al final no aporta mucho”.

En la *hipermodernidad*, la *complejidad* no la integran los recursos técnicos –al alcance de cualquier producción *indie*– sino la posibilidad de desarrollar historias con *engranajes dinámicos*. Uno de los argumentos del *segundo éxodo* fue la extinción de los “grandes relatos”; por lo tanto, valorar una película de “aislada” y “sin aportes” es un juicio posmoderno.

La exigencia de *tramas legibles* e “intriga” también es idea central en Nexos. García Moreno enjuicia que *Nymphomaniac* “a duras penas es una historia”. La inconexión entre argumento y estética se justifica con *valores anecdóticos (extraestéticos)*¹⁰². Una tendencia en el corpus es justificar a partir de suposiciones sobre la *psique real* de los actores, no de los personajes en la ficción¹⁰³.

Caso contrario, Ravelo (**Corre Cámara**) evalúa la complejidad de la protagonista a partir de una comparativa filmográfica: “de sus más ricas y complejas protagonistas”, escribe. No obstante, tal tipo de revista sólo se aplica bajo las condiciones de la *política de autores*¹⁰⁴.

En el corpus se valora la *complejidad* de personajes/roles mediante tres niveles: psicológico (*ficción*), autoral (*autor real*) y extraestético (*intérprete real*). Los cuestionamientos sobre la lógica de la trama y los personajes son constantes, consecuencia de la definición de *Nymphomaniac* como un trabajo “digresionista” –según declaraciones de von Trier–. El texto del blog **Cine Vértigo** se centra en la pertinencia de las “acotaciones culturales” del metraje.

¹⁰² Para García Moreno, Joe (narradora) es un alter ego de Lars von Trier y Jérôme (interpretado por Shia LaBeouf) es un personaje “sin justificación”.

¹⁰³ Es esa su verdadera expresividad como actor”, enjuicia García Moreno, argumentando con la anécdota de la “bolsa de papel” en la Berlinale.

¹⁰⁴ Según Morlán (Revista Fram), los personajes son coherentes a partir de sus desarrollos psicológicos: “Hay un mayor manejo de conceptos y de profundidad en las razones de hacer las cosas por parte de Joe”.

Para Diezmartínez, a diferencia de sus colegas, la “arbitrariedad” del digresionismo es parte de la “forma fílmica” de *Nymphomaniac* –“sin que venga a cuento”, escribe—. El crítico encuentra a la *irracionalidad* como “sostén” de las cuatro horas de duración; incluso, supone que tal “profundidad temática” evita la “gratuidad” visual y estética.

Para Ravelo (**Corre Cámara**), “Von Trier consigue alejarse con soltura y profesionalismo” del *morbo* “escandaloso” –requerimiento mínimo, según García Moreno—. Como en la crítica *posmoderna* estadounidense de los 90, el reseñista pone un *status* superior a “los temas y reflexiones” de la película, por su facultad para generar “revelaciones emotivas”.

La idea es parte de la consolidación del crítico *smartguy*; la consecuencia, el rescate de géneros “menores”, como el *melodrama*¹⁰⁵. Para Meier (**Milenio**), la complejidad del “suspenso” no sólo es a partir de la *lectura* intelectual del guión¹⁰⁶, sino por la cantidad de *emociones* obtenidas en respuesta: “atrapa e involucra la emoción del espectador”, escribe.

Un recurso frecuente es valorar la complejidad mediante *universalidades*. Sobre el *Capítulo 3: Mrs. H*, Mórlan (**Revista Fram**) valora “la comedia” como vía humanista: “comprensible, pues las reacciones del ser humano ante situaciones extremas son impredecibles”, argumenta mediante presupuestos *totalizadores* y *universalizantes*. ¿Esos valores podrían ser trasladados al cine japonés?¹⁰⁷

En resumen, la mayoría de los juicios recogidos en la categoría se centran en la *estética normativa* del filme y desarrollan discursos sobre la gratuidad o justeza de la *lógica* en la trama. Se dividen las valoraciones en dos: a favor de la complejidad *intelectual* (misterio/suspenso) o de la complejidad *emocional* (melodrama).

Son tres los puntos acerca de la *cohesión* en la **unidad fílmica**: la profundidad temática y visual, los personajes (Joe y Jérôme) y el modelo narrativo (*digresionista*). Aunque el *autor real* es un factor secundario, no se evita el *culto a la personalidad artís-*

¹⁰⁵ Precisamente, Jorge Ayala Blanco (El Financiero) valora del *Capítulo 3: Mrs. H* la “lucidez” del “melodrama” por su formato didáctico. En las últimas décadas, existe una tendencia por la “revaloración” del *melodrama* en el cine asiático. Los principales casos son las recepciones de las filmografías del surcoreano Im Sang-soo (*Hanyo*, 2010), el chino Jia Zhangke (*Shan he gu ren*, 2015) y el japonés Hirokazu Koreeda (*Soshite chichi ni Naru*, 2013).

¹⁰⁶ En la convención de que el “guión” es la trama final y no el texto de reproducción.

¹⁰⁷ Las afirmaciones sobre la justeza y lógica de elementos de un largometraje –“no hay nada casual ni superfluo en lo que vemos en pantalla”– son basadas en el *occidentalcentrismo*, pero autenticadas como *valores universales*: “desesperanza que se nos muestra sin tapujos y que nos llega al fondo del corazón”.

tica de von Trier. Tampoco, se analiza la legibilidad filmográfica, ya que los argumentos son a nivel anecdóticos.

Revisar en anexos **Cuadro 4. Valoraciones de legibilidad**

Un factor de la *coherencia* es la identificación de formas *clásicas* –elementos *legibles* en una película–. Los críticos determinan tales estructuras a partir de un *background* subjetivo y “multicultural” –mayoritariamente *occidental*–. En este apartado, los datos se clasifican por el tipo de información en los argumentos. Se distinguen tres valores en cada dato: su proximidad al *occidentalismo*, cercanía a la obra –espacial, temporal y temática– y la disciplina artística referida.

Revisar en anexos **Cuadro 5. Referencias de categoría por legibilidad**

La mayoría de los referentes identificados se vinculan al tono “erótico” del largometraje. El más recurrente es la comparación de *Nymphomaniac* con *Las mil y una noches*. Los críticos coinciden en la analogía de Joe (protagonista del filme) con Sherezada (personaje de *Las mil y una noches*)¹⁰⁸.

A pesar de ser un material islámico, *Las mil y una noches* ha sido apropiado por occidente como suvenir cultural *exótico*. Su proximidad *cinéfila* se debe a la tetralogía de Pier Paolo Pasolini: *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle mille e una notte* (1974) y *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Tres títulos se mencionan en *Nymphomaniac*, pero bibliográficamente.

Según **Cinegarage**, son dos los puntos de la obra de Pasolini que *Nymphomaniac* “no abordó”: el “sexo gozoso” y el “atentado contra la hipocresía burguesa y de clase” de *Teorema* (1968). Con o sin similitudes, Estrada establece, sólo con menciones, puntos de contacto con la filmografía del italiano.

Otros reducen la comparativa con una obra: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). La legibilidad valorada por los críticos da relevancia al universo del autor de la obra literaria homónima: el Marqués de Sade. Como en el caso de “Sherezada”, las pro-

¹⁰⁸ Para Oscar Uriel (Cinema Tradicional) el nexo es la función de narradora *sensualizada* de ambas: “logra seducir al oyente, con sus anécdotas de vida cargadas de erotismo”, escribe. La comparación de Meier (Milenio) es más precisa; argumenta que la estructura capitular del filme –segmentada en cuentos en el texto– permite una “estrategia de suspenso narrativo” –interrumpido por el corte entre volúmenes–.

tagonistas de los relatos *Justine o los infortunios de la virtud* y *Juliette o las prosperidades del vicio* son los enlaces para el análisis.

En **Revista Código** se destaca el símil entre Juliette y Justine y sus diferencias con los “personajes víctimas o expiatorios” de von Trier. Aunque los tópicos sexuales son un anclaje obvio, Bonfil aterriza sus juicios en los méritos *filosóficos* y *morales* de ambas obras: “contemplada a la luz del cinismo y desparpajo de nuestra era”, argumenta.

Los juicios de **Letras Libres** van por la vía filosófica, pero enfocados al producto artístico y social: “Joe es una mezcla de Justine y Juliette”. Para Solórzano, la “evocación” es a partir de la “voz cantante de Joe”, en la misma condición social que las protagonistas de Sade: “mujeres cuyas transgresiones sociales la marginan de la sociedad”.

Sólo en la crítica de Letras Libres se destaca el “pesimismo” del largometraje en su discurso sobre el “humanismo a ultranza”¹⁰⁹. En los textos de González Villaseñor (Proceso), Huidobro (Corre Cámara) y Yehya (La Jornada) únicamente se mencionan los parecidos “picarescos” entre *Nymphomaniac* y la obra de Sade.

Las críticas coinciden sobre la afinidad de *Nymphomaniac* con el “relato galantante” literario; específicamente, *Fanny Hill* de John Cleland¹¹⁰. Como se argumenta en **Proceso**, la intención de conformar una “aparatoso épica sexual” avvicina a *Nymphomaniac* con la “novela erótica” del siglo XVIII, en fondo y forma –para Huidobro (**Corre Cámara**), la narración anecdótica y biográfica mediante “episodios” es la similitud principal–.

Bonfil (**Revista Código**) evalúa el tono –“sulfuroso e iconoclasta”– y la estructura de la trama; “la organización del relato” no es *arbitraria* sino la “reinterpretación” de un canon interdisciplinar –como señala Solórzano con el “género libertino”–.

El resto del *peritaje* es más disperso, con cuatro tipos de juicios: epistemológicos (filosofo-psicológicos), visuales (pictóricos), cinéfilos y contextuales (industria europea)¹¹¹. Predominan las similitudes con “heroínas decadentes”, sin argumentos aparentes¹¹².

En el caso de las “analogías pictóricas”, Huidobro (**Corre Cámara**) identifica a Balthus –“referencia lejana o déjà vu”– y Mórlan (**Revista Fram**) a Giorgio de Chirico

¹⁰⁹ Argumento que ha llevado a varios críticos a suponer que el nombre del personaje Seligman es un “homenaje” a Martin Seligman, padre de la psicología positiva y autor de trabajos sobre la depresión.

¹¹⁰ Las similitudes son más directas que con la obra de Sade: por ejemplo, la relación de Fanny con Charles –parecida a la de Jérôme y Joe– y el episodio de *Mr. H* –similar al de *Mrs. H*–.

¹¹¹ En las críticas de Proceso y de La Jornada se valora la *dialéctica* entre Joe y Seligman como un “juego doble” psicológico –“de confesión y paciente escucha”, escribe Bonfil–, reafirmado por las menciones de Freud y Jung en los diálogos. Para Yehya, el formato “evoca una larga sesión de psicoterapia” que desemboca en “reflexión filosófica”.

¹¹² En Revista Código se mencionan a Baudelaire y Barbey d’Aureilly; y en La Jornada a Aretino, Nerciat y Monbron por encontrar parecidos con el “género blasfemo”.

–“en su arquitectura nos da reminiscencias”–¹¹³. Ambas valoraciones permiten reflexionar sobre los límites de la *legibilidad*. ¿Qué tipo de referencias son válidas para argumentar un juicio? ¿Es necesaria la *documentación* o basta con el *background* subjetivo?

Como se mencionaba en el análisis de la *originalidad* para la época, comparativas como la de Estrada (**Cinegarage**) presentan sesgos injustificados ni siquiera por el tópico, porque colocan los discursos estéticos de los directores en igualdad de condiciones. La mayoría de los usos de esta categoría de la *coherencia* se limitan al *background* afijado –sin desarrollo de justificaciones–. Sólo los textos de **Milenio** y **Corre Cámara** valoran a la película en un contexto ambiguamente “europeo”¹¹⁴.

La mayoría de las formas legibles para los críticos forman parte de una *memoria colectiva* integrada por **cinefilia comercial y subjetiva** –no académica ni profesional–. Los *títulos* y *artistas* reconocidos son próximos y accesibles al usuario común, con amplia popularidad y forman parte de cánones *ordinarios* –surgidos de la tendencia y no de la valoración histórica–.

Los críticos omiten las referencias explícitas; por ejemplo, ninguna publicación menciona los homenajes a Andrei Tarkovski. Es decir, el objetivo de los críticos del corpus no es examinar la *legibilidad* del filme dentro de los diferentes *contextos reales*, sino encontrar su lugar en los límites culturales del reseñista.

No se busca el reconocimiento de la película como producto artístico –objetivo ideal– sino el edulcoramiento para su fácil consumo. Esto podría ser una explicación de las recurrentes menciones literarias populares entre los lectores. Los patrones culturales –Sade + *Fanny Hill* + Pasolini + *Las mil y una noches*– son herramientas para la inclusión de lo *ilegible* en lo *mainstream*.

La contextualización del largometraje dentro de los límites *lógicos* –como *película danesa* y no *erótica*, por ejemplo– es un objetivo irrelevante para los sectores de la crítica online de la muestra. También, destaca la ausencia de dos tipos referenciales: los *modelos clásicos* y las *fórmulas hollywoodenses*¹¹⁵.

¹¹³ La primera valoración es acertada –durante el *Capítulo 2: Jérôme* existe una reproducción de la pintura *Thérèse on a Bench Seat* (1939) – y la segunda una apreciación sin fundamento.

¹¹⁴ Meier (Milenio) establece un marco que menciona a Ingmar Bergman –próximo al Dogma 95–, *Babettes gæstebud* (Gabriel Axel, 1987) –filme de la vieja escuela danesa– y... a *Danske piger viser alt* (Varios directores, 1996) –pretexto para mencionar a un director mexicano de culto (Jaime Humberto Hermosillo) –. Manuel Cruz (Corre Cámara) argumenta sobre la exhibición de inocencia/sexualidad en el cine europeo (específicamente la *genitalidad*); incluye una analogía entre la versión adolescente de Joe (Stacy Martin) y *Lolita* (Sue Lyon) –un referente cultural no europeo pero sí *mainstream*–.

¹¹⁵ Lo anterior podría indicar que en occidente, la valorización de la *cultura del sexo* –más convencionalizada en la li-

Revisar en anexos **Cuadro 6. Valoraciones de *unidad de tono***

La *valoración* de la *unidad de tono* es una categoría que consiste en la identificación de elementos visuales (técnicos) y argumentativos (trama) en un largometraje. En el corpus, la división por volúmenes y versiones (*Comercial* y *Director's Cut*) incrementa la notoriedad de las variaciones *tonales*¹¹⁶.

Para Estrada (**Cinegarage**), los problemas de *coherencia* se deben al errático “discurso” (trama) que “despega tan campechanamente como se interrumpe”. Según el crítico, el problema involucra contradicciones morales –como el “machismo tácito” de la línea amorosa–; sólo a partir de la comedia y el humor –“gran comedia sexual”– es posible conectar los múltiples tonos del guión.

La transición de *drama* a *comedia* es más aceptada por el crítico que el proceso inverso¹¹⁷. La falta de *cohesión* –de cualquier tipo– tiene más permisos mientras menos *serio* sea el tono del “discurso”. Estrada nombra al “modelo buñueliano” como patrón *sugerido* y el que “se nos había anticipado”.

La evaluación del tono es parcialmente influenciada por las *expectativas* sobre el filme. En **Cinema Tradicional** la expectativa es frustrada por la independencia entre volúmenes –debate recurrente en el corpus–. Sobre el Volumen 2, Oscar Uriel argumenta que “el sentido del humor está completamente ausente del segundo episodio” y valora negativamente la ruptura del tono como *obra única*¹¹⁸.

En Cinema Tradicional se cuestionan los requerimientos mínimos para contar una historia. A nivel aristotélico, el *tono* lleva consigo la “promesa” de un incremento en la “intensidad” emotiva –independiente de géneros y modelos–. Tal *in crescendo* no está ligado al shock o al tremendismo, sino a la *frucción artística*. En **CinePREMIERE** se distingue esa diferencia entre las expectativas *sensacionalistas* y *estéticas*.

teratura– es un punto angular para la crítica contemporánea en Internet, por sobre los valores técnicos y comerciales del cine mismo.

¹¹⁶ En la *crítica protoprofesional* online, el tono involucra a los géneros cinematográficos; paradójicamente, el cine contemporáneo (de tipo comercial) se caracteriza por la hibridación de formas convencionales –de una escena a otra–. Como resultado, las perspectivas sobre esta categoría son variadas.

¹¹⁷ En la crítica al Volumen 2, Estrada celebra que el tono deje de ser solemne y serio con el “misticismo” del primer orgasmo: “algo de divertido y estético aparece por fin”.

¹¹⁸ Esa fractura se debe a la variación de dos elementos: la protagonista –“en la primera cinta la heroína parece gozar”– y la distancia argumental entre montajes –el Volumen 1 es “un sugestivo preámbulo de algo mucho más inquietante”, escribe–. El argumento de Uriel es más técnico que estético, sobre el “guión” de una película que (en origen) se proyectaría en una sola sesión.

Vales compara la condición de “comedia oscura” del filme con el estilo filmográfico de Lars von Trier: “siempre van de acuerdo a la línea de lo estipulado en la premisa”. El *sentido* de la *premise* es el eje de la valoración; es decir, las vueltas de tuerca deben estar en los límites del tono –siempre y cuando se pretenda que la obra se rija por convenciones narrativas–¹¹⁹.

Para el resto de críticos, la ruptura cumple con funciones relacionadas a la *justeza*. Clemente Núñez (**Sopitas**) afirma que las situaciones van *in crescendo* y que el Volumen 2 se encarga del desarrollo de conflictos planteados en la primera entrega. Es decir, que la variedad de tonos está al servicio de la *fruición filmica* y el entretenimiento.

En **Revista Fram**, la fruición es “eficiencia”; Mórlan se enfoca en las características estructurales. Asigna al Volumen 2 el objetivo de “explicar la conducta de Joe” y dar profundidad psicológica a los personajes. Sin embargo, ambas reseñas no evalúan a los volúmenes como *unidad artística*.

Yehya (**La Jornada**) afirma que la “independencia” del Volumen 2 se debe a una “división atmosférica”, resultante de la *conceptualización* de los bloques¹²⁰. La valoración emplea los extremos para interpretar los *juegos de tono*: ya sea como requisito académico (las variaciones son “intentos fallidos”) o como prácticas conceptuales (“atmosférico”). La separación es parte del conjunto.

En la crítica de Meier (**Milenio**), existe un *juicio anticipado*¹²¹ sobre el tono del segundo episodio: “Ninfomanía Volumen II será más oscura y dolorosa”. En México *Nymphomaniac* fue distribuida por Zima Entertainment en un circuito de *salas de arte*; por lo tanto, las sobrevaloraciones de Meier son el fantasma de la *crítica clásica* de finales del siglo (previa a la transición digital) –tradición basada en las *expectativas* de éxito–.

El conjunto de publicaciones coinciden en la polarización del tono, tras evaluar la cohesión entre volúmenes. La tipología se reduce a dos juicios: *modernos* y *posmodernos*; de los cuales, el primero tiene mayor tolerancia a la hibridación de tonos. Además, los argumentos de ambos bandos tienen una *norma* implícita cuestionable: ¿el tono debe ir rítmicamente en “ascenso”?

¹¹⁹ Para Vales, los *desvíos* argumentales –por la introducción de tramas no justificadas– hacen que lo “ácido” pierda su *justeza*. El juicio es independiente del elogio a la *calidad técnica*.

¹²⁰ Escribe Yehya: “la primera es principalmente humorística y sexy, mientras la segunda es oscura y sórdida”.

¹²¹ Los *juicios anticipados* son propios de la *crítica promocional* en la prensa *mainstream* y se distinguen por ser publicidad pagada por las *majors* y distribuidoras.

La respuesta aparente es que los juicios están razonados a partir de la *emotividad*, más próximos a la crítica *amateur* del blog y alejados del profesionalismo tradicional. Ningún crítico justifica ni reflexiona sobre porqué *Nymphomaniac* debería (o no) tener un tono uniforme.

Revisar en anexos **Cuadro 7. Valoraciones de posición moral**

La **coherencia moral** enjuicia a todos los niveles de producción –intenciones creativas–, no a la obra misma e interpretaciones (*esquemas de lectura*). Se conforma de dos dimensiones: el fondo (“temas tratados”) y la *forma* (producción). Se diferencia de los *criterios extraestéticos* porque su *objetivo de juicio* es el *discurso moral* de la película y no las anécdotas.

Para Ochoa Rodríguez (**EnFilme**), el punto de ataque es la “línea católica”. Se valora “picaresco” el discurso moral, por depurar el “pecado” de connotaciones religiosas. Reconoce un aparato narrativo con toques “pornográficos”, que desarrolla un diálogo sobre la “virtud” de un personaje ficticio¹²².

Estrada (**Cinegarage**) encuentra tal contraste (de frivolidad convencional y profundidad mística) “más algo incriminador que iluminador”. El argumento se fundamenta en las *expectativas* “festivas” y la afinidad con estándares eróticos *canónicos*. En **Letras Libres** también se enjuicia a partir de modelos (literarios). Basada en la *legibilidad* occidental, Solórzano identifica discursos sobre la *virtud* similares a los tratados de Sade.

Una *postura moral* implica un *actor real* con una intención explícita; es decir, un *autor* (individual o colectivo) o una *empresa* (productora, distribuidora o sociedad). En el corpus sólo se identifica a Lars von Trier como *enunciador* de la *postura* y se le asigna connotaciones *dogmáticas*, a partir de generalidades sobre su obra¹²³.

En **Revista Código** también se reconoce una dimensión *sádica* actualizada y “verbosa”, con el objetivo de exponer una ilusión discursiva acerca de la “liberación sexual”, que en realidad es la “reivindicación de complacencias de una abyección”, según Bonfil.

¹²² Según la crítica, los logros de esta postura se deben a la producción del “escenario perversamente convencional”.

¹²³ Solórzano (Letras Libres) crea un *doble juego* valorativo con Seligman (personaje ficticio) y von Trier (enunciador) como objetos de análisis. El paradigma doble es el efecto del consumidor de *melodrama*, quien valora la ética de una situación particular en un plano *magnificado* y *generalizador*: “lo llevará a cometer el acto más cruel de todos”, redacta. Incluye suposiciones sobre las intenciones y motivos del director/autor: “la desconfianza que provocan en von Trier las prédicas del comportamiento del mundo civilizado”, refiere.

La predominación de diálogos en el *guión* facilita el reconocimiento de *discursos*. La mayoría de los críticos identificaron bases canónicas clásicas; sin profundidad teórica (como el caso de Sade), pero aplicables a la cultura *mainstream*.

En los juicios se adjudican al *artista real* los esquemas ideológicos del reseñista; es decir, el *discurso artístico* de la obra es ligado al *discurso real* del realizador. Un ejemplo es Díaz de la Vega (**Excélsior**); afirma que “para von Trier la ninfomanía no es un desequilibrio”, sólo a partir de la escena “si tienes alas...”¹²⁴.

En la crítica *online* es recurrente el enmascaramiento de opiniones personales. Una obra no establece el *perfil ético* de un director; pero, la crítica contemporánea se niega a reconocerlo. Las publicaciones del diario *mainstream* **La Jornada** plantean argumentos sobre la pertinencia del *perfil moral* de la película.

Para Bonfil, la noción moral surge de la “disolución” entre misoginia y feminismo. Retomando a Pinkerton (2016), este argumento es parte de un *oleaje* de valoraciones *sociales* extraestéticas. Los juicios sobre misoginia y feminismo radicalizan el discurso estético en la esfera pública. La valoración de Bonfil no es acerca del largometraje sino sobre la imagen pública de Lars von Trier¹²⁵.

El *esquema de lectura* moral de Yehya aborda lo *hiper* de la posmodernidad, con el objetivo de llegar a dos conceptos: el “castigo” y la “crueldad”. Según el crítico, el digresionismo y la violencia gráfica son el medio para generar *debate* sobre la “condición de una sociedad hipersexual”.

Las publicaciones de La Jornada emplean un lenguaje *teorizado*, resultado del perfil ideológico/político. Tal *radicalización* implica que se prioricen las interpretaciones del arte como producto social de interés informativo y no artístico. La sección cultural del diario es equivalente a las *comunidades cinéfilas* digitales con causa social, como la *Female Film Critics* en Estados Unidos.

Junto al reconocimiento de una “línea moralizante”, las críticas de ese corte denuncian la actividad panfletaria de las películas. En la misma corriente, Betancourt (**Proceso**) enjuicia el “supuesto” feminismo como un “mero vehículo de las ideas personales del director”, que a su parecer son “misóginas”.

¹²⁴ De acuerdo al crítico, películas como *Cruising* (William Friedkin, 1980) son dirigidas por directores homofóbicos o autores ultra católicos como Luis Buñuel no pueden filmar obras subversivas como *Viridiana* (1961); además, una escena aislada no es suficiente para justificar y adjudicar una *postura* –ese es el trabajo del analista–.

¹²⁵ La denuncia implícita en el juicio sobre la “disolución de fronteras” es: *un director misógino empleó el feminismo para crear controversia rentable*. La misma denuncia ideológica y social también forma parte de la reseña del Volumen 2.

Los detractores de la “violencia de género” evidencian una *actividad militante* con agendas ideológicas que suprimen valores estéticos en lo *políticamente incorrecto* y que cosifican al enunciado con su enunciador: “sabida misoginia de Lars von Trier”, escribe Betancourt. La Jornada y Proceso cumplen con el nicho de la crítica politizada del blog *amateur* –bajo las condiciones del periodismo impreso–.

El caso de **Replicante** es opuesto. Avendaño se compromete con una causa: la defensa del concepto autoral frente a la opinión pública (una variación del *fandom*). La transgresión se justifica en pro de la obra y la *postura moral* es una herramienta para lograr la *fruición fílmica*, sin importar las consecuencias¹²⁶.

Sin embargo, el compromiso estético es idealizado y desfasado. Avendaño inscribe a *Nymphomaniac* en el Dogma 95 y debate a partir de su noción subjetiva del movimiento (sin documentación): “como yo lo comprendo, trataba...”. Posteriormente, realiza una *defensa radical* de la película: “A cualquiera que no le remueva moralmente [...] es un hipócrita”, escribe¹²⁷.

Meier (**Milenio**) identifica la tendencia *feminista* en el argumento: “adopta la perspectiva femenina para hablar del desconcierto masculino frente a la naturaleza femenina”, escribe. La visión *feminista* de la filmografía de von Trier es en función del análisis superficial de sus héroes –en su mayoría mujeres–.

Sin embargo, la *unidad autoral* no es un recurso que permite la valoración de la partícula mediante el universo. Meier enjuicia con base a las *historias singulares* (tramas) y similitudes con tópicos en la agenda de la lucha de género –como el matriarcado y la sexualidad femenina–, pero omite los elementos visuales que han originado la imagen “misógina” de Lars von Trier¹²⁸.

¹²⁶ Se distinguen discursos en supuesta defensa de la estética. Inicia la reseña con un argumento de **oleaje** para justificar su juicio: “La principal crítica que me he encontrado de Ninfomanía...”. El argumento es metadiscursivo por confrontar a García Moreno de Nexos mediante la cita “La promesa de una épica sexual sin concesiones”. La reseñista remata con el cuestionamiento “¿Creería que de eso se trata el cine de Von Trier? ¿De emocionar, en el sentido sexual de la palabra?”.

¹²⁷ La reseñista da la facultad de “crítica” al *discurso* de la película, en múltiples direcciones –temas de género, pornografía, liberación sexual, etc. –. En el texto se fuerza el compromiso moral del largometraje, contra quienes desacrediten la profundidad ideológica del filme –dejando de lado el contexto anecdótico de la producción–.

¹²⁸ En contrapunto y con enfoque *machista*, en Sopitas se plantea la contradicción entre factores *externos* e *internos* del largometraje –como lo ejemplifica Jullier (2010) con el rodaje de *À ma soeur!* (Catherine Breillat, 2001) –. Clemente Núñez enjuicia positivamente los *rumores* sobre el trato “misógino” de las actrices por la efectividad en la producción –“han dicho que sufrieron psicológicamente”–.

En **Corre Cámara**, Huidobro califica como “fuera de lugar” a la agenda mediática del director¹²⁹. No cuestiona la “intromisión” del alterego de von Trier, pero sí que sean “indistinguibles” sus límites e intenciones, “dejando clara su postura en temas”. La incoherencia moral es la gratuidad de “posturas”, en perjuicio de la *historia singular* –la cual se convierte en un prototipo de fábula edificante–.

Manuel Cruz valora la “línea moral” de *Nymphomaniac* como un artificio de von Trier y no una respuesta a los problemas de “nuestra era hiper”. Ambas críticas de Corre Cámara son imparciales y no intentan dar interpretaciones a “posturas”, ya que las asumen como “inventos” subjetivos particulares y no sociales.

En el blog **Cine Vértigo** se valora al “digresionismo” moral de *Nymphomaniac* como una construcción autoral y “centro” formal de la película: “puede verse como otra puntada de von Trier”, escribe. Sin embargo, a las digresiones les otorga status estético y de entretenimiento: “ninguna de ellas deja de ser interesante, informativa o hasta formalmente juguetona”¹³⁰.

Como generalidad en el corpus, en primer plano están las interpretaciones sobre el “castigo”. Los *esquemas de lectura* son a partir de los personajes y la trama (a nivel ficción) y no de la totalidad del producto artístico. Eso implica que la mayoría de los reseñistas entren al “juego narrativo” de la película, para redactar suposiciones y juicios sin documentación¹³¹.

También se distinguen las lecturas *comprometidas* ideológicamente, principalmente en las *versiones digitales* de impresos. En La Jornada y Proceso, se manifiesta una aparente actividad militante de izquierda, que antepone la función informativa y reduce la crítica fílmica a un segundo plano.

Otra tendencia en la crítica online es el radicalismo a discreción; por ejemplo, en Replicante, Sopitas y Milenio –sector *mainstream* no especializado– la discusión central es sobre discursos feministas y recursos persuasivos. Sólo Corre Cámara –medio especializado nativo– reconoce la “línea moral” como un elemento independiente del autor y un artificio más en la película.

¹²⁹ Los cuales necesitan un fondo anecdótico para tener *cohesión* con el filme. Las normas de la *justeza* son aplicables a tópicos y debates, ya que la dinámica de la obra permite distinguir y diferenciar los discursos.

¹³⁰ Para Diezmartínez, la “defensa” de la *pedofilia reprimida* en la trama es un recuso del guión, con el objetivo de “tentar” *emotivamente* a la audiencia –mediante el “tono narrativo” dialéctico y estratégico–. En general, las críticas argumentan la *coherencia moral* en dos dimensiones: la religiosa y la sociológica.

¹³¹ De hecho, la mayoría de las fuentes referidas en los argumentos son tratados morales *informales* y anti-canónicos (como el caso de la “filosofía de tocador” del Marqués de Sade), no teóricos ni formales.

Lo anterior es una aproximación a las líneas editoriales de los medios *digitalizados*, los cuales reproducen la tradición impresa de la crítica cinematográfica.

Revisar en anexos **Cuadro 8. Valoraciones de *unidad autoral***

En el cine contemporáneo, la complejidad de las producciones imposibilita la *firma autoral*. Sin embargo, la crítica considerará a la unidad filmográfica como valor inherente; debido a la necesidad de legibilidad total y a la vigencia de las *políticas de autor*. En el corpus, también intervienen las expectativas y las suposiciones *psicoanalizantes*¹³².

Regularmente, las reseñas sobre películas de von Trier reafirman la condición de *enfant terrible* –“el cinismo de Lars”–; es decir, una perspectiva *farandulera* y de detracción/consagración artística. A Ochoa Rodríguez (**EnFilme**) le preocupa un concepto: el *estilo*. Enjuicia la “estética glamurosa y ultratrabajada” de *Melancholia* (2011) y su contraste con las “reminiscencias del Dogma”.

En estas valoraciones destaca el uso de *información cliché*: datos “teóricos” aislados, que sirven al cinéfilo aficionado de contexto. Ochoa no critica los valores de *Nymphomaniac* para dar lectura al cine de von Trier sino todo lo contrario.

El método es válido, pero ¿sería igual con un director sin tanta distribución como Lav Díaz? En ese sentido, “la autorreferencialidad” sólo son generalidades, no casos específicos. Como resultado, los juicios son *verdades parciales*: “el placer y el dolor femeninos han sido una constante en su filmografía”¹³³.

La confrontación de **críticas** y **análisis** evidencia las distancias entre *esquemas de lectura* sobre la obra del danés: los primeros leen “mujeres sometidas” y los segundos la lucha entre el hombre (no genérico) y la naturaleza –valoración exclusiva de Meier–. Huidobro (**Corre Cámara**) establece un hilo conductor entre *Dogville* (2003) y *Antichrist* (2009), a partir del mismo tópico; sólo que el sometimiento no es *social –comunitario* y segmentado (Estados Unidos) – sino de “hombres amenazantes”¹³⁴.

¹³² Posterior al *primer éxodo*, la crítica ha tenido un mayor acceso a información bibliográfica y bases de datos. Por lo tanto, los textos *deberían* tener argumentos con mayor detalle y rigor histórico –debido a la rapidez con la cual se publican y difunden estudios académicos y análisis profesionales–.

¹³³ Según entrevistas al realizador, los personajes surgen de experiencias ficcionadas sin importar el género de los héroes. Es decir, lo femenino no es de interés para Lars von Trier ni tampoco es una “constante”. Ochoa omite los periodos experimentales del director, donde los protagonistas son masculinos y los temas centrales no son ni el “placer” ni el “dolor”.

¹³⁴ Reconocer la unidad autoral, implica crear un canon a partir de la legibilidad mimética. Para Solórzano (Excélsior)

Reducir las películas a *lucha de géneros* es arbitrario, tomando en cuenta que sólo *Antichrist* (2009) y *Nymphomaniac* (2013) tienen tal objetivo explícito. La “redención” – centro de *Dancer in the Dark* (2000) – es la clave para entender el *universo* de von Trier, según Huidobro. Sin embargo, su interpretación sigue la línea del sadismo, al incluir los conceptos “humillación”, “mutilación” y “servilismo”.

Lo anterior, se correlaciona con las *expectativas* del usuario común. Si los críticos (profesionales) reconocen el “sadismo” como valor distinguible del autor, es entendible que los consumidores no enterados busquen *explicitud cruda* y omitan el resto de elementos del discurso. Otros, como Betancourt (**Proceso**), dan por hecho la “sabida” misoginia como *pulsión* en el proceso creativo.

Los críticos aplican adjetivos con dos valores: *estéticos* –como la “elegancia”– y *extraestéticos*. Los de Díaz de la Vega (**Excélsior**) son del primer y segundo tipo. Enjuicia de forma *extraestética* (de modo psicoanalizante) las intenciones de von Trier: “la provocación es finalidad y estética”. Por otro lado, crea un juicio estético con datos contrarios: “el cineasta danés ha dirigido sus esfuerzos no a la compasión, sino al empoderamiento de la tristeza”¹³⁵, escribe.

El sadismo y la tristeza son tópicos recurrentes en el corpus, resultado del oleaje de la crítica foránea –previa al tardío estreno nacional–. Solórzano (**Letras Libres**) establece la unidad autoral con relación a la metacrítica en *Nymphomaniac*: “el cine de Lars von Trier suele ser un mensaje en clave a sus críticos”, expone.

Para la reseñista, el valor del “contraataque” *ficcionado* es la invisibilidad del “subtexto”. Incluso, Solórzano **canoniza** a *Nymphomaniac* como “una de las mejores en la carrera del danés” e identifica en el guión discursos contra el “humanismo”: “lo ha hecho en todas sus películas”, escribe.

Meier (**Milenio**) argumenta con más amplitud; incluye puntos de encuentro sin generalizar. Parte de dos tipos de unidad: la *temática* y la *visual*¹³⁶ y expone –como nota al

los personajes femeninos son mujeres que “luchan como pueden para salir adelante”. La imagen de *mujer luchona* es parte de la *coherencia moral* alineada al feminismo. Solórzano da la condición de alterego a Seligman –“es un poco su propia voz” –, ya que Joe está comprometida con la causa (femenina).

¹³⁵ El reseñista crea un bloque de películas –la *Trilogía de la depresión* más *Dogville* (2003) – a partir de las noticias sobre la melancolía *diagnosticada* a von Trier, lo cual es otra de las variantes valorativas extraestéticas en el corpus: la *información del corazón*.

¹³⁶ Respecto a la primera, establece a la sociedad europea como marco contextual, donde el “castigo” de *Dogville* (2003) y el “duelo” de *Antichrist* (2009) son justificados. A nivel visual, sólo se centra en una característica: los “prólogos”. Junto con Ayala Blanco (El Financiero) es la única crítica que expande la *unidad autoral* a trabajos menores de Lars von Trier –como *Europa* (1991) –.

margen, sin valoración— los motivos de los personajes sin encapsularlos en el “sadismo”. La crítica establece un punto de partida sobre la “misoginia” a nivel filmográfico: “después de Anticristo un buen número de reseñadores catalogaron al director como misógino”, escribe.

Para Clemente Núñez (**Sopitas**), el cine del director se conforma por *modelos* distinguibles. Sobre el final escribe: “una escena típica de von Trier”, implicando una legibilidad a partir de la “originalidad” del recurso —dentro de los límites del estilo—. En sentido *smartguy* (“deja al espectador maravillado”) y *amateur* (“la película más chorera”) el reseñista establece valores de “honestidad” en la película (*autenticidad artística*).

La unidad la define la concepción del reseñista sobre la *recurrencia*: si el crítico simpatiza se valora a nivel filmográfico, si no es una cuestión de *originalidad*. Por ejemplo, Mórlan (**Revista Fram**) califica al homenaje a *Antichrist* (2009) como “pirateo” y “parodia” y un evento aislado en la filmografía (“esta vez LvT recurre al autopiratero”). En la *crítica online amateur* las valoraciones por unidad autoral se argumentan a partir del *ranking personal*¹³⁷.

Sólo Ayala (**El Financiero**) hace un peritaje analítico entre *Nymphomaniac* y otras obras, sin focalizar en aspectos únicos. Establece tres puntos que distancian a la película del conjunto filmográfico: el estilo Dogma 95 —*Idioterne* (1998)—, el tremendismo o “cine potencial” —*Dogville* (2003)— y el experimentalismo de “filmes-apuesta descabellada” —*De fem benspænd* (2003)—.

Para Ayala, la unidad autoral no es un compilado de recurrencias detectadas sino la versatilidad del estilo artístico. Una función de la crítica es valorar tal movilidad, no el fondo y *tópicos* de las formas nuevas o estáticas. La reseña de El Financiero se estanca en el Dogma 95, sin hacer mención de la evolución estilística hacia el *preciosismo* —como lo hace Cristina Vales—.

En resumen, la principal característica del corpus es la carencia de interpretaciones alternas al *sadismo* y la *misoginia* —sólo Milenio tiene variantes del criterio—. La unidad de referencias filmográficas se limita a las películas posteriores a *Breaking the Waves* (1996). La mayoría de los datos que integran estas argumentaciones se apoyan

¹³⁷ En el blog de Mórlan, *Nymphomaniac* está canónicamente por debajo de *Melancholia* (2011): “con menos garra y atractivo”. Como en Sopitas, el lenguaje impersonal caracteriza a los calificativos de las valoraciones; una propiedad —supuestamente— arraigada en los medios nativos.

en generalidades, sin casos específicos que vinculen al estilo de *Nymphomaniac* con otros largometrajes.

Tales generalidades son a nivel *temático* y *no visual* –con excepción de Milenio, Sopitas, Revista Fram y El Financiero–. Se puede concluir que la mayoría de los argumentos sobre la misoginia del autor son el resultado del *oleaje* valorativo, consecuencia de las *controversias* en la crítica extranjera –las cuales se convierten en *comentarios cliché*, una vez que salen de su contexto original–.

De los *datos cliché* –denunciados por Annemarie Meier como posteriores a Cannes 2009–, destacan las referencias al Dogma 95 y *Antichrist* (2009). El poco análisis a otros aspectos –como la variedad de formatos y autohomenajes– evidencia que la *documentación* no es una actividad fomentada por la web 2.0, en medios *mainstream* y especializados.

En cambio, los autores del corpus sí han heredado las prácticas informales de la cultura *blogger*. Existe, mayoritariamente, un lenguaje *relajado* y con tono *farandulero* (psicoanalizante y estereotipante) para referirse a la personalidad *real* de Lars von Trier –sin hacer citas a entrevistas o análisis académicos–.

TEDIOSA Y DESESPERANTE FÁBULA PARA ADULTOS (Carácter Edificante)

El *carácter edificante* se integra por dos elementos: la tradición del *mensaje-enseñanza* y la noción de *realidad*. También incluye un dilema sobre la función del largometraje: es entretenimiento o un documento didáctico-reflexivo. Varias publicaciones entienden a *Nymphomaniac* en ambos niveles, complicando las interpretaciones. Por tal razón, se analizaron las valoraciones según la función identificada por el reseñista: ya sea historia particular o fábula edificante¹³⁸.

¹³⁸ Como lo ejemplifica Jullier (2010) con la serie *Bewitched* (1964–1972) (algunas veces valorada como aleccionador de la esposa modelo, otras como estandarte feminista y algunas ocasiones como un *show* vacío de mensaje), la crítica no está obligada a definir su lectura sobre el valor de uso de una película.

Lo cuestionable es caer en las posturas románticas que valoren ingenua o maquiavélicamente las nociones del verismo; es decir, ver películas como *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (1981) o *La vendedora de rosas* (1998) como *retratos crudos* sin pretensiones estilísticas o, caso contrario, argumentar que *The Dark Knight* (2008) y *The Avengers* (2012) sólo son *entretenimiento puro* –sin dobles lecturas–.

Revisar en anexos Cuadro 9. Valoraciones de *historia particular*

Sólo dos medios del corpus reconocen explícitamente a *Nymphomaniac* como una *historia particular*, provista de función *práctica*. Estrada (**Cinegarage**) identifica la singularidad a partir de la estructura del largometraje: “la anécdota de una supuesta adicta al sexo y a sí misma”, escribe. En la publicación se identifica la *utilidad* de tal tono: ser “transparente”, “ligera” y “pulcra”.

Para el reseñista, se debe al intento de convertir un “cuento rosado” en “atrevimiento antiburgués”; es decir, una historia vacía transformada en fábula social. Esta valoración determina dos aspectos de las expectativas del reseñista: la explicitud *verista* —“las verdaderas oscuridades de las adicciones”— y el uso del dramatismo amoral en el romanticismo —“en su lugar tenemos la reafirmación de una dulce búsqueda de ese amor”—.

La crítica de Cinegarage involucra una lucha entre el paradigma moderno y el posmoderno. Por un lado, desprecia el empleo de estilos pseudo-realistas para contar historias simples —lo que implicaría el vacío de fondo y contenido—; pero, denuncia paralelamente la falta de crudeza para retratar la “oscuridad” *hiperpornográfica*¹³⁹.

No narrar ni enseñar se vuelve un obstáculo para determinar valores en la película. La inconformidad es resultado de la falta de narrativa legible, contradicho en varios sentidos: “Deberíamos saber ya que lo que sigue es (...)”, escribe Estrada respecto al cambio de lo estilizado a lo *verista* —posteriores al prólogo musicalizado con Rammstein—.

Para Mórlan (**Revista Fram**) el largometraje es la *exposición* de “la vida de una persona que se decide por seguir su instinto y vivir una existencia de hedonismo” —argumento variante en la muestra—. Interpretar a las películas como “exposiciones” es resultado de un esquema de lectura desprovisto de las *dobles lecturas* e implica una visión *melodramática* de tramas no edificantes¹⁴⁰.

Ambas críticas retoman aspectos diferentes, pero en la misma línea: la pertinencia de una historia particular en la *hipermodernidad*. Es significativo que sólo dos textos con-

¹³⁹ De forma extraestética escribe: “el sexo no resulta ni sanador ni condenatorio”, lo cual implica que Estrada esperaba un híbrido de hiperviolencia con enseñanza emotiva.

¹⁴⁰ Mórlan intenta negar la carencia de *protoprofesionalismo* insistiendo en que “no es NADA superficial y este film está muy bien pensado y desarrollado”. La *gratuidad* es otro de los elementos criticados de la *ilusión documentalista*. ¿Quién definió esa escena? ¿El director o el azar? La apariencia de *vacío creativo* —como en los documentales— lleva al cuestionamiento de las direcciones visuales y en la trama de una película.

sideren a *Nymphomaniac* una trama anecdótica, ya que “el fin de las historias nuevas” es uno de los principios fundamentales de la crítica online: si *Nymphomaniac* es diferente, lo es por su *gratuidad*.

Lo mediático del director lleva a psicoanalizar la *unidad* del filme, obviando los objetivos específicos del autor –ya sean estéticos o extraestéticos (“marketing”)–. El caso de Lars von Trier es particular en comparación con otros contemporáneos modernos, quienes conservan su *status verista* sin cuestionamientos –como ejemplifica Jullier (2010) con la recepción de *Rosetta* (Dardenne, 2000)–.

Revisar en anexos Cuadro 10. Valoraciones de *fábula*

Las fábulas edificantes son *demonstraciones* didácticas a partir de una trama con perspectiva moral, al servicio de la ficción. Su variante en los esquemas de la crítica es la noción de *mensaje*. En el corpus se identifica explícitamente la fábula.

Oscar Uriel (**Cinema Tradicional**) reflexiona sobre las funciones que cumplen los volúmenes: el Volumen 1 es un “morbo cuento” (*historia particular*) y el Volumen 2 una “fábula para adultos” (*historia edificante*). La diferencia es el gusto emotivo del reseñista y su relación con la *función didáctica* del volumen final¹⁴¹ –la primera “extravagante y divertida” y la segunda “tediosa y desesperante”–.

En **Excélsior** se evalúa la ejecución del recurso en el guión. De acuerdo a Díaz de la Vega, el rol de Seligman en la trama es “extraer la moralidad de la narración” sin anular la función educativa; es decir, enunciar que “la ninfomanía no es un desequilibrio, es una liberación”. El proceso de *fabulación* es una interpretación subjetiva del reseñista, mediante la deconstrucción con objetivos *ideológicos*.

Diezmartínez (**Cine Vértigo**) establece que el carácter edificante no se encuentra en la *unidad filmica* sino en los recursos narrativos: argumenta que los intentos de “Seligman von Trier” para “convencer a la ninfómana” son una estrategia persuasiva bidireccional, con iguales resultados en Joe y en el espectador.

¹⁴¹ La mayoría de los textos coinciden en el reconocimiento de una intención de enseñanza de tipo moral. Para Oscar Uriel, la condición recreativa del primer volumen –en forma de “morbo”– sólo fue el gancho “maquiavélico” para desarrollar discursos ajenos al marco central: la sexualidad. La analogía de cuento/fábula sirve para identificar las expectativas no cumplidas por el largometraje. El tono aleccionador y moralista es más evidente en *Nymphomaniac* por el *digresionismo* de los diálogos.

Los críticos necesitan una postura sobre la *ilusión interiorizada* para determinar si el largometraje cumple con su objetivo narrativo o no. En Excélsior las intenciones son por *determinación* y en Cine Vértigo por *justicia*. La variedad de *ilusiones* identificadas en el corpus es un síntoma de la falta de rigor académico en sus valoraciones –lecturas empíricas y no analíticas–.

Algunos críticos establecen una cuarta *ilusión*: la *revolución* o *apariencia reaccionaria*. En tal dimensión, la fábula es una pulsión trasgresora del héroe que no se encuentra polarizada entre el bien y el mal –a diferencia de la *justicia*–. En ese sentido, Meier valora que la función *reaccionaria* no se cumple: “no terminar con una liberación (aunque escuchemos un disparo)”, escribe.

Este nivel de *edificación* se caracteriza por ser una hibridación entre la fábula y la historia singular. Para Huidobro (**Corre Cámara**), *Nymphomaniac* también aborda la *liberación*; pero el objetivo es la “lucha militante” de Joe contra el amor. Como en la fábula clásica, los personajes tienen funciones específicas en el relato.

De acuerdo con Huidobro, el “contrapunto” moral es Seligman y Joe el vehículo aleccionador. Esta vertiente de la fábula se basa en una “historia simple” y construye un “intento” no tan “alejado de una pequeña revolución”. El carácter edificante es validado por el digresionismo sobre la *alta cultura*.

Para Meier y Huidobro las lecciones morales son sustituidas por lecciones de *hipermodernidad* –cómo amar y ser libres–. Manuel Cruz (**Corre Cámara**) agrega a la lectura: “Las aventuras de Joe son un sencillo recuerdo de la civilización moderna sobre su instinto y su deseo más básico en acción”. En cierto grado, universaliza mediante la moralización de la “naturaleza” humana y el “deseo” es el contenido ideológico más mencionado en el corpus.

Yehya (**La Jornada**) expone que *Nymphomaniac* es una “fábula del sexo”, sin intenciones de “realismo”. Es decir, que para existir una reflexión crítica, un filme debe despojarse de toda intención *verista*. La “reflexión filosófica” sobre la “naturaleza del deseo” está cargada de arquetipos femeninos con pulsión de “divertir y predicar una antimoral”. La *maldad* en *Nymphomaniac* se define mediante las bases de la sociedad “hipersexual, según la valoración de Yehya sobre el “triunfo de la crueldad”

Aunque la mayoría ubica el digresionismo a nivel filosofo-moral, los esquemas de lectura de los críticos son *sociales* y con referentes caducos –como Sade–. En parte, se

debe al nivel de lectura no analítico. Por ejemplo, en **Replicante**, se asimila al filme como un tratado clásico y lo compara con Esopo.

Avendaño separa la emotividad –“bostezo” y “risa”– del sentido educativo –“von Trier hace fábulas que destruyen moralejas”–, dándole relevancia al segundo. En el argumento, demerita a las formulas del entretenimiento hollywoodense en *Godzilla* (Gareth Edwards, 2014) y se entusiasma con las “catarsis morales”; reafirmando la tradición moderna de *el buen cine te hace pensar*¹⁴².

En contrapunto *posmoderno*, Estrada (**Cinegarage**) es detractor del carácter persuasivo del *buen cine* con reflexiones concluyentes: “haciéndonos asumir que ser inocente es ser bueno”, escribe. La condición educativa es una *ilusión*, debido a las “contradicciones”. Según Estrada, la falta de profundidad se debe a la arbitrariedad ideológica y moral, con el fin de “desatar conversaciones”. Existe una función edificante, pero frivolidada por el tremendismo¹⁴³.

En **EnFilme** se definen las arbitrariedades morales como “apología del morbo”. La *pornología* se manifiesta como el exceso de juicios al “pecado” de Joe –sin la relevancia necesaria para ser sometido a juicio–. Por lo tanto, si la *enseñanza* es un decorado, la *fábula* es un recurso estilístico. Ochoa asimila la “lección sobre la virtud” como un elemento recreativo parecido al de la “picaresca del siglo XVIII”.

La legibilidad literaria en *Nymphomaniac* permite entender la dimensión edificante sin *moraleja*. Solórzano (**Letras Libres**) entiende al filme como una “fábula caustica” que ironiza sin ser un “contraataque” directo. A diferencia de Estrada, la ambigüedad y la contradicción de la fábula son parte del entretenimiento. Además, los discursos en clave de von Trier a sus críticos –señalados por Solórzano– son obstáculos para valorar las intensiones edificantes.

Los límites de lo *sobreentendido* llevan a los críticos *amateur* a focalizar su criterio en “enseñanzas” *fake*. Por ejemplo, Bonfil (**Revista Código**) lo dirige hacia el “cinismo y desparpajo de nuestra era” –en forma de “parábola moral”– y Clemente Núñez (**Sopitas**) hacia el “erotismo femenino” –el “clítoris” y los “orgasmos”–.

¹⁴² De acuerdo con *Replicante*, la catarsis moral es una estrategia para “remover”. Contradictoriamente, la reseñista escribe sobre la destrucción de “moralejas” y a la par encumbra el contenido moral –materia prima de una fábula edificante–. En todo caso, *Nymphomaniac* es un producto igual de persuasivo y emotivo que *Godzilla*.

¹⁴³ Varios autores del corpus valoran la *moralidad* del filme sin indicar objetivos tan genéricos como la sexualidad. Estrada es el único que identifica una disfunción del carácter edificante, sin explicarla desde un punto alternativo –como el deseo o la maldad–.

En ambos casos (uno más sexista) la edificación se determina por ideas, no por un análisis. Es decir, sólo son pretextos para valorar un “mensaje” sin bases. No obstante, se reconoce un *carácter edificante*, más allá de las intenciones creativas del autor –aunque carezca de una explicación contundente–.

En el corpus se aborda la fábula de dos formas: como estrategia persuasiva o recurso estilístico. Los primeros reconocen *ilusiones interiorizadas* como la “trasgresión” y la “revolución”, debido a la hibridación del digresionismo entre fábula e historia particular. Como resultado, las valoraciones del criterio están sujetas a una *coyuntura temporal* y no al análisis.

La crítica de Replicante abre el debate sobre la condición edificante del cine. ¿Una fábula puede ser *emotiva* ignorando su intención de enseñanza? La duda surge a raíz de la comparativa entre *Nymphomaniac* y *Godzilla*, donde la primera está sometida por su función de enseñanza y la segunda por la recreación¹⁴⁴.

Sólo Cinegarege, EnFilme y Letras Libres reconocen tal contradicción y la valoran como recurso estético, persuasivo y de entretenimiento. Tampoco se cuestiona el uso de narrativas convencionales (arquetipos, clichés y estereotipos); todo lo contrario, se asimila como un requisito para la legibilidad de la fábula.

Revisar en anexos **Cuadro 11. Valoraciones de *mimetismo***

Si pocas publicaciones valoraron a la película como un *relato singular*, era predecible el reducido número de juicios sobre el *mimetismo* en la producción. La ausencia de *imagen-huella* es uno de los principales argumentos en el corpus.

En **Proceso** se reconoce la carencia de *verosimilitud* en beneficio de la exposición ideológica de von Trier. Betancourt escribe: “ninguno de estos personajes puede abordarse de manera realista sólo existe en la mente de este iconoclasta”. Más adelante, argumenta que las escenas explícitas del Director’s Cut no aportaron nada al “discurso”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ En la crítica anglosajona la distinción entre *entertainment* y “arte” –vinculado a lo *indie*– tiene menos fuerza. En los conteos de *lo mejor del año* en 2014, varios reseñistas incluyeron en la misma lista a *Nymphomaniac* y *Godzilla* sin distinción de nichos. Destaca el recuento anual de David Elrich (crítico principal de IndieWire) en su canal de YouTube.

¹⁴⁵ La mayoría de los críticos se refieren al Director’s cut como una versión sin censura –con escenas explícitas– y no como un montaje no comercial por su extensión –lo que en realidad es–. En México, la cobertura del estreno es inexistente. En el extranjero (debido al paso por festivales) se dio principal atención a los aspectos “enriquecedores” –como el aborto de Joe o algunas escenas de la vida “matrimonial” con Jérôme–, los cuales cambian el sentido de varios “discursos” del corte comercial.

Dentro del *esquema de lectura* se puede realizar una clasificación de los personajes, a partir de la distancia del *mimetismo*: mediante la *creatividad realista* –simulando naturalismo– y la *creatividad ficcionada* –con rastros autorales–.

La “manera realista” se asume como alternativa posible y no como simulacro. Be-tancourt acepta el *contrato de creencia* que impone al espectador común la *imagen-huella*; por lo tanto, su crítica es *amateur*. Afirmar que los personajes “sólo existen en la mente” del cineasta es un juicio reduccionista, por desvincular la imagen fílmica del espectador occidental y el contexto cultural.

Meier (**Milenio**) reafirma la tradición del “realismo fílmico” al negar el mimetismo. Argumenta que no es “un relato realista que permita la identificación” sino un *relato fílmico* llanamente emocional. En la dimensión posmoderna, resuelve que la trama se antepone al *realismo*. Esto permite ahondar en la siguiente hipótesis sugerida: **mientras los críticos con tradición (no sector) amateur valoran positivamente el verismo, los protoprofesionales optan por la trama sin rastros de “realismo” (relatos emocionantes)**.

El periodismo *mainstream* (no especializado) de **Revista Código** lleva las funciones del mimetismo al nivel de “exploración documental” y reduce al largometraje a un tópico con *relevancia informativa*: una *película evento* con escenas de sexo gráfico. Bonfil escribe: “una intensa exploración de la sexualidad femenina”. El crítico distingue “la exploración” en la *historia particular* como una característica compatible con la “parábola moral”.

La mayoría de los argumentos son contradictorios, debido al arraigo del “humanismo” como forma de consumo en la cultura¹⁴⁶. Estrada (**Cinegarage**) conceptualiza el mimetismo (respecto al orgasmo) como lucha entre “lo profundamente animal” y “lo humano”; ve pornografía alterada por “discusiones”.

Sólo en **Revista Fram** (blog *amateur*) se asegura la existencia de una “realidad al desnudo”, conformada por dos niveles: las escenas de sexo explícito –como introducción “superficial”– y el “tema real de la película”. Para Mórlan, el filme es “realista” con decoraciones narrativas conformadas por “analogías del sexo” (digresionismo). El argumento del *verismo estilizado* es una característica *amateur*, que algunos sectores han rescatado tras el *Segundo Éxodo*.

¹⁴⁶ Estrada reduce la escena de los “dos negros” a nivel realista-humanista: “una serie de confesiones entre las que se adivina un final tremendista”. El tremendismo es el principal delator de la falta de *humanismo* reaccionario, según el crítico.

En general, el concepto de “realismo” es usado injustificadamente. Aunque la mayoría del corpus identifica a *Nymphomaniac* como una obra “simbólica”, existen algunos vacíos valorativos. El *mimetismo* sólo sirve para evaluar secuencias eróticas, ya que el *referente real* es la pornografía como un hecho *cotidiano* (un producto *simulado* asumido como “verista”). La controversia se debe al antecedente del Dogma 95 y a cuestiones relacionadas al montaje.

Revisar en anexos **Cuadro 12. Valoraciones de simbolismo y universalidad**

Los valores de esta categoría no son referentes específicos (como en la *legibilidad*) sino conceptos culturales –en sentido no periodístico–. Existe en estos juicios un plano “simbólico” de la realidad (alterada, pero sin perder su *apariencia*).

La *universalidad* se asimila como simulación con aspiración a *valores totales*. Las cuestiones relacionadas con el uso, consumo y distribución están presentes tanto en *fábulas* como en *historias particulares*; porque el *mimetismo* se compone de apariencias (sujetas al tiempo y espacio), no de hechos contundentes.

El *esquema de lectura* de Solórzano (**Letras Libres**) establece un indicador de personajes *arquetípicos-simbólicos*, según las intenciones edificantes: “sus dos protagonistas son tipos humanos sospechosamente opuestos, algo plausible en un drama realista pero adecuado para una alegoría”, escribe. La condición “alegórica” define un contrato de creencia de *imagen-huella*, ya que el *simbolismo* desarticula el simulacro de realismo. Los planteamientos *ideológicos* se mantendrán al margen del estilo y las licencias narrativas; es decir, la universalidad de la “alegoría”¹⁴⁷.

De acuerdo con Lucero Solórzano (**Excélsior**), el mismo sentido alegórico contribuye a que las escenas de “sexo gráfico” no sean *pornografía*. Escribe: “un guión muy atractivo lleno de simbolismos, metáforas y alegorías”. Eso implica que la lectura como producto artístico se debe a las figuras poéticas y no a la trama.

Tal proceso de *simbolización argumental* colabora con la *memoria colectiva*: “Hay frases que se quedan en la memoria e invitan a ver de nuevo la película, sólo para resca-

¹⁴⁷ Lo contraproducente, es que la historia se convierte en un relato panfletario –oposición a la *apología* en el *mimetismo*–. Según el texto de *Letras Libres*, los personajes sirven para llevar la controversia de Cannes a un nivel *universalmente* legible: “cínicos/desencantados vulnerables” contra “bondadosos con problemas para empatizar”. Solórzano emplea un concepto: la *evocación* –de la obra del Marqués de Sade–. Las valoraciones a partir de la *legibilidad* se fundamentan en la *universalidad* de la “alegoría” –lo que implica un reconocimiento de fondo y forma–.

tarlas”, escribe. Sin embargo, Solórzano no establece las limitaciones de tal rescate. ¿Es universal o sólo occidental? Da un indicio al enunciar “que puede interpretarse como la naturaleza humana”¹⁴⁸.

En ocasiones, el simbolismo sólo es una *ilusión* de la “autorreferencialidad” del artista, como lo argumenta Díaz de la Vega (**Excélsior**). El crítico señala otro valor latente: la “cualidad didáctica”. El didactismo representa la aparente movilidad intelectual del espectador, ya que facilita el consumo de productos artísticos –sin importar su distancia *cultural*–. Es una reafirmación de la *tradición crítica* y los reseñistas la emplean para encontrar solución a lo ilegible.

Por ejemplo, Avendaño (**Replicante**) enjuicia que “Ninfomanía no es una película del sexo, sino al revés” y anula la posibilidad de gratuidad gráfica (sin dobles lecturas). En cambio, valora a la obra como “una linda tomadura de pelo” (una película que *desafía* el intelecto del espectador). Esto eleva al filme a un status “didáctico”, provisto de los recursos suficientes para ser un producto *Premium*.

Nymphomaniac no debe ser una simple “apología”, ya que la mayoría del cine europeo tiene un rango de *calidad* en la industria internacional. Tal distinción le obliga a satisfacer las necesidades de un *mercado del arte* –en oposición de la rentabilidad en Hollywood–. Avendaño reafirma esa tradición. Sobre la escena de los “dos negros”, la reseñista reivindica la ausencia de *mimetismo* erótico: “no es vapuleada como esperábamos”, escribe¹⁴⁹.

Los críticos mexicanos del corpus dan por hecho la existencia de un *valor superior* europeo. La mayoría de las veces, el *status* se vincula a *símbolos ideológicos* comprometidos con un discurso social del reseñista. Por ejemplo, Huidobro (**Corre Cámara**) expone una analogía entre la vagina y la insatisfacción (a nivel *reaccionario*): “la vagina no parece como un instrumento de liberación”, asevera.

El *simbolismo* puede ser identificado a partir de la unidad de elementos aislados –como “la vagina”–. En el caso de Huidobro –reseñista de medio especializado–, la bús-

¹⁴⁸ El juicio *universalizante* se debe al tono intelectualizado percibido en la película: “la riqueza del intelecto”, agrega. El “intelecto” no tiene relevancia fuera de Occidente; por lo tanto, es un sesgo decir que se representan todas las expresiones de la “naturaleza humana”.

¹⁴⁹ En la primera parte del argumento expone las expectativas de la cultura *mainstream* y las convenciones eróticas (pornografía). Sin embargo, la película tampoco tiene una solución “original” e “inteligente” –dentro de los límites de la crítica clásica–. Avendaño recurre a la “evocación” del “ángulo pornográfico” para respaldar la *brillantez*: “así como en las películas pornográficas nunca veremos el rostro del hombre”, escribe.

queda de símbolos “sociales” es moderada, pero en **La Jornada** se radicaliza y teoriza. Yehya discute dos tópicos: “pornocultura” e “hiperrealismo”.

Sobre la **pornocultura**, igual que Fernanda Solórzano, reconoce signos en la ficción: Joe es “un personaje síntoma y reflejo de la obsesión pop, la confusión y el malestar que produce el exceso de imágenes sexuales explícitas en la cultura contemporánea”, afirma. Sin embargo, el argumento es extraestético e involucra las intenciones de producción (no los temas explícitos de la película).

Sobre el “hiperrealismo”, el reseñista valora a *Nymphomaniac* como una “reconstrucción” de clichés pornográficos. Yehya tiene interés por los vínculos entre la explicitud gráfica y el simbolismo. Sin embargo, los referentes —el “close-up” en el porno— no son “hiperrealistas” sino construcciones igual de simbólicas y manipuladas que el cine *mainstream*¹⁵⁰.

Ninguna crítica del corpus establece a ambos materiales —el prototipo pornográfico y a *Nymphomaniac*— como productos que comparten un mismo mercado de consumo: la ficción. Esto se debe a que en una película se reconoce la posibilidad de *ensayo social*, sin “satisfacción” emocional: “rara vez son apetecibles”.

La crítica de **EnFilme** abre la posibilidad de frivolidad, ya que los valores *simbólicos* son “recursos” estéticos (sin la urgencia de *seriedad*). El *fondo* —escenario *diegético* con montaje “perversamente convencional”— sirve para intelectualizar las formas pornográficas. Es decir, no existe una reproducción simbólica, pero sí una “apología” *pornológica*.

El *simbolismo* identificado por Ochoa Rodríguez es *lingüístico* y no gráfico, con intenciones más lúdicas que culturalistas: “nos hemos tragado el anzuelo”, escribe *emotivamente*. A diferencia del corpus restante, no centra el análisis simbólico en la pornografía sino en la reproducción de imaginarios *sexistas*¹⁵¹.

Lo anterior implica lecturas fílmicas *estructurales* del largometraje. La crítica es

¹⁵⁰ No obstante, surge una cuestión a nivel estético: ¿La tragedia “carece de emociones”? Yehya reduce su argumento a una *tradición* de la crítica clásica. La cuestión no es sobre “hiperrealismo” o “pornocultura” sino sobre el consumo del “dolor” como producto intelectual y *cool*. La búsqueda de *simbolismo cultural* justifica la distinción de *Nymphomaniac* como un material inteligente para gente *inteligente* —no hiperrealismo de fácil consumo pornográfico—. El asunto es una reproducción de convencionalismos, que al ser elevados a un status *simbólico* pierden la oportunidad de ser frivolidados.

¹⁵¹ Aunque reconoce formas meramente masculinas, no las vincula a la **misoginia**. La razón es la carencia de *profundidad psicológica* de los personajes, debido a la separación del *discurso fílmico* —las generalidades del arte— y el *discurso de imágenes* —propio del cine—. Las “fantasías masculinas” son el resultado diegético de ambos discursos y de ignorar las condiciones particulares de cada uno.

un *sistema abierto* que admite la codificación de *unidades* macro y micro. Es decir, es imposible establecer esquemas de lectura únicos e inalterables. La **segmentación por géneros** permite encontrar patrones significativos y válidos.

Para Ochoa (**EnFilme**) y Estrada (**Cinegarage**), la *comedia* es el género más próximo: ya sea en modo romántico o diluido en la “seriedad”. La reducción a una plantilla de *géneros* cumple dos objetivos: la **legibilidad** dentro de un marco *mainstream* o la viabilidad de **distribución** en un mercado. En ambos casos, la función pertenece al periodismo tradicional (guiar el consumo del público).

La mayoría de los críticos realizan lecturas desde *paradigmas* sociales, ligadas a contextos culturales. Los procesos de simbolización se centran en debates sobre género, sensualidad y la pertinencia de ambos a la cultura *hiper*. Sin embargo, no existe un punto de acuerdo entre los textos del corpus.

Un punto en común es que la película logra dar *significado* a clichés de la pornografía. **Para los críticos es posible la existencia de productos sin significado, destinados a funciones emotivas básicas; opuestos a los más complejos, como el arte, que agregan un valor simbólico a lo primario**¹⁵². Sólo los blogs *amateur* no identifican *universalidades* simbólicas en el filme.

Debido a la condición “artística”, se distinguen *figuras poéticas*, *arquetipos* y *tipos genéricos*; válidos por no estar en el plano *verosímil* del “porno”. Debido a la inexistencia de “realidad” cruda, toda licencia es permitida. Contradictoriamente, los críticos cuestionan el marketing (violando el acuerdo de *imagen-huella*) y al mismo tiempo *aceptan emocionalmente* el juego narrativo de la película.

SE SIENTE COMO UN LASTRE ENORME (Emotividad)

El *comentario emotivo* valida la subjetividad extrema del *yo pienso que*. Las valoraciones subjetivas son sentencias afirmativas y los argumentos se integran por una *conciencia*

¹⁵² Independiente de la condición artística del cine *mainstream*, los críticos se expresan del pornográfico como un lenguaje visual independiente al discurso fílmico. De acuerdo a los autores, *Nymphomaniac* hace una crítica a la cultura *hiper*, pero no forma parte de ella –por su estado artístico–.

del crítico frente a la otredad¹⁵³. En algunos casos, **la primera persona** es asimilada por la crítica como un recurso *serio y profesional*.

Revisar en anexos **Cuadro 13. Valoraciones de *smartguy/postura fría***

Sólo un crítico del corpus empleó la *primera persona* para valorar la emotividad de la película. Oscar Uriel (**Cinema Tradicional**) ignora la estrategia de marketing del filme, siempre y “cuando las películas cumplan con lo prometido”. En rol de *consumidor* –y con la acreditación que le otorga su *trayectoria*– lanza su juicio: el Volumen 1 “parecía garantizarnos una secuela divertida” y no lo es.

La crítica de Cinema Tradicional es abiertamente posmoderna y de tradición online, ya que acepta dos condiciones de la relación crítico-cine: la **subjetividad explícita** y el **consumo en primer plano**. El *smartguy* de la blogosfera ejerce como *defensoría del consumidor* a partir de las experiencias propias.

En un nivel menos subjetivo se encuentra el *nosotros*. Estrada (**Cinegarage**) escribe “Deberíamos saber ya que lo que sigue es más resultado de una presentación”. El “deberíamos” exige tener el mismo *esquema de lectura* e implica una *comunidad* de enterados (cinéfilos *geeks*). No se llega a la *purga*, pero se define una **gama de emociones** a las que el *usuario común* jamás llegará¹⁵⁴.

González Villaseñor (**Proceso**) valora a *Nymphomaniac* a partir de los logros tremendistas de *Antichrist* (2009) (“no tan retador”): “Esperemos que la decepción no caiga también en *Nymphomaniac Vol. 2*”, escribe. La *postura fría* desacredita a la película como producto de calidad.

En una tercera categoría se encuentra el *smartguy* que analiza la experiencia mediante la *otredad* –de la cual se excluye–. Calderón (**Excélsior**) se apropia una tradición de la *crítica promocional* de los 90. Escribe la crítica: “es un filme que se hace largo, tedioso y provoca que la gente clave su mirada más en el celular”.

La preocupación por “engancha” al espectador implica que la película está sometida a los valores de la taquilla en *premier*. **El crítico no se acepta como parte de esa**

¹⁵³ La crítica online amateur facilitó la asimilación de la primera persona protoprofesional. Posterior al *Segundo Éxodo*, se desarrollaron mutaciones periodísticas como es *la opinión de algunos, ellos piensan o nosotros esperábamos*.

¹⁵⁴ El *esnobismo* es otra vía de valoración del *smartguy*; no censura, pero establece estándares emotivos. A partir del *principio de excitación*, el crítico desarrolla una cata de experiencias personales, respaldada por la *comunidad* lectora de entendidos. La “falsa profundidad” denunciada por Estrada es el indicativo de la *selectividad* de espectadores capaces de distinguir lo excepcional de lo frívolo: “Que terrible para quienes vemos”, escribe.

audiencia y los objetivos de la reseña se empatan con los del *productor*, sensible a las reacciones del público promedio (*screening*).

Bonfil (**La Jornada**) y Betancourt (**Proceso**) distinguen la existencia de un mercado *cautivo* y lo evalúan a distancia. Bonfil argumenta que la “fascinación” y “desacreditación” de ciertos grupos se debe a la existencia de formas “filosóficas o artísticas”, que estratégicamente radicalizan la recepción del filme.

Betancourt reduce la cuestión a un gusto llano por ciertos “tonos”: “Algunos prefieren la primera parte, más fresca y divertida; otros [...] la segunda, más densa y truculenta”. En los últimos tres casos del corpus se establece distancia entre el crítico y la audiencia para enjuiciar al consumo; el *smartguy* evidencia un autoconocimiento de *intelecto*, sólo respaldado por la tradición crítica.

El temor a la subjetividad es resuelto por la evasión del “yo” *emocional* mediante los términos exclusivos *algunos* o *los cinéfilos*. En **Nexos**, la desalineación con la audiencia es llevada al extremo *amateur*. García Moreno desacredita a los espectadores que contradigan su juicio como “la peor película de von Trier”: “quien vea esta película” tendrá que sentir “tedio”, argumenta.

Un cuarto grupo de críticos entiende la emotividad como el resultado de las intenciones del director. Vales (**Cine PREMIERE**) y Oscar Uriel (**Cinema Tradicional**) señalan el “shock” y la “sorpresa”, como las herramientas clave, en el cine de Lars von Trier, para provocar emociones en la audiencia.

Oscar Uriel valora a *Nymphomaniac* como un producto de *visionado lineal*; es decir, la efectividad sólo tiene valor si logra excitar al espectador. Como en la crítica de Excélsior, tiene una ligera alineación a los ejecutivos/productores: “una acción un tanto desconcertante que para entonces es demasiado tarde”, escribe.

La marcada presencia de un *autor filmico* implica proximidad emotiva con la producción, debido al *enunciador* tiene *rostro*. Diezmartínez (**Cine Vértigo**) escribe: “von Trier, vía este diálogo, está tentado su suerte –y nuestra paciencia–”. El filme resulta doblemente persuasivo para el crítico por la exposición mediática del director; el resultado, una rotunda negativa a ser “sorprendido”.

Por último, un quinto grupo se integra por *smartguys* que valoran la experiencia de forma impersonal. Oscar Uriel (**Cinema Tradicional**) establece una analogía entre los volúmenes 1 y 2 con el “cuento” y la “fábula”. A nivel *emotivo*, el carácter edificante del segundo pasa factura a al entretenimiento.

La carga discursiva es uno de los motivos del cisma crítico. De la misma forma, Estrada (**Cinegarage**) valora *negativamente* el cambio de *tono*: “se siente como un lastre enorme”, escribe. Los juicios impersonales tienen más magnificaciones (“enorme”) que los argumentos con pronombre enunciador. **Revista Fram** es el único caso del corpus con un *smartguy* complacido: “Y hay que prepararse para un final supersorpresa”, enuncia Mórlan.

Revisar en anexos **Cuadro 14. Valoraciones de *emotividad fatalista***

Los *juicios fatalistas* se concentran en **Cinegarage**. Los textos integran valoraciones desde las tres posturas, pero predominan las *fatalistas –introspecciones* del crítico para negar experiencias satisfactorias—. “Quien quiera creérselo se lo va a creer”, escribe, manteniendo su condición de *smartguy*.

Las valoraciones de Estrada son una cuestión de preferencia por cierto “tono”, no sobre el cumplimiento de formas estéticas. Sin embargo, se esfuerza en dejar claro que su *frucción filmica* es exclusivamente artística: “algo de divertido y estético aparece por fin”, enuncia¹⁵⁵.

El nivel *fatalista* surge del desconcierto por el placer frente a expresiones básicas. Parte de la crítica clásica se encargaba de solucionar esos problemas sin poner en jaque al Estado del arte. Lopes (**Cinema Tradicional**) reconoce el “morbo social”, ya que la experiencia de *mimetismo* lleva a la *simpatía* por la ficción: “podemos formar (y formamos) parte de ese mundo”, escribe.

Para Clemente Núñez (**Sopitas**), tal literalidad –en forma de *convencionalismo*– plantea dudas al crítico sobre su *frucción*: “hace que nos pongamos a pensar si nos han tomado el pelo”, escribe. Las reacciones (positivas o negativas) se pueden dirigir según la evaluación de otros criterios, una postura *smartguy* moderada.

Sin embargo, es imposible esquivar el *morbo*. A pesar de realizar una evaluación positiva, Ochoa (**EnFilme**) afirma: “Si estamos viendo esta película es porque nos hemos tragado un anzuelo”. La *emotividad* es en función del grado de experiencias *intelectualizadas* –como la “brutalidad” señalada en Sopitas–.

¹⁵⁵ Si bien la crítica de Oscar Uriel (Cinema Tradicional) tiene similares contradicciones –“logra seducir al oyente”, afirma–, Estrada insiste en evidenciar la efectividad del *tremendismo* de *Nymphomaniac*. Relaciona la *emotividad* con la existencia de estructuras formales, como la comedia: “algo más de pólvora hay en esta parte” afirma sobre el Volumen 2.

Los juicios de esta categoría escapan del *neoplatonismo* del periodismo, acercándose al beneplácito no argumentado del *bloguero*. No obstante, los críticos integran ambas posturas para no perder el status de *smartguy*; por ejemplo, según Estrada (**Cinegarage**), el “disfrute estético” se debe a la gratuidad de las escenas “sodomasoquistas”: “no necesitan de la piel para acelerar el pulso”, escribe.

Los *juicios de aceptación* son impersonales, porque el crítico no reconoce (explícitamente) la autoría de sus valoraciones; desarrollan objeciones al “disfrute máximo” o el “humor involuntario”. Es decir, **lo disfrutable es inconsciente**, porque los valores formales son insuficientes para satisfacer el intelecto.

En **Letras Libres** se emplea el *impersonal* para enjuiciar enfáticamente argumentos positivos. Solórzano concreta dos puntos de esta forma: la *genialidad* y la *conmoción*. Sobre el primer término enuncia: “los paralelos que hace Seligman son disparatados y en esa medida son geniales”. La evasión de la primera persona oculta preferencias cinéfilas explícitas¹⁵⁶.

Meier (**Milenio**) también vincula su *experiencia* con el realismo simulado: “relato fílmico que atrapa poderosamente su emoción”. La identificación de realismo conlleva al reconocimiento de *simpatía* como criterio. Además, se contrapone a la exigencia de *sorpresas* –que la *imagen-huella* no está comprometida a desarrollar–, ya que el realismo se vincula a lo cotidiano y a problemas ético-morales.

Avendaño (**Replicante**) retoma la función emotiva del *verismo* de la *crítica moderna* de finales de siglo. Excluyéndose de la audiencia, la reseñista realiza una metacrítica contra quienes no tienen su misma reacción *catártica* con el filme: “el bostezo como defensa, la risa como defensa”, señala.

En forma de contraataque *moderno*, Oscar Uriel (**Cinema Tradicional**) establece una valoración sobre la trascendencia emotiva de la trama: “provoca que al final la audiencia termine por aburrirse”, argumenta. La idea de *verismo* autoral de finales de siglo (Haneke, Dardenne, Mungiu, von Trier, etc.), llevó a la crítica a estereotipar a los consumidores de este nicho como *fanáticos* sin criterio.

¹⁵⁶ El juicio de Solórzano es permisivo con la falta de *coherencia* (“disparatados”), mientras exista una estimulación emocional (“geniales”). De igual forma, existe tolerancia a la *autorreferencialidad* por el mimetismo digresionista: “es casi conmovedora por su grado de transparencia”, argumenta.

Clemente Núñez (**Sopitas**) argumenta que las *recurrencias* de von Trier “dejan al espectador maravillado”. Asimilar el *tremendismo* como valor “vontroyano” reduce al *espectador satisfecho* a un cinéfilo fanático. Mórlan (**Revista Fram**) asegura que tal “interés” de la audiencia se debe a la tensión *in crescendo* resultante el “suspenso” entre volúmenes, como estrategia de marketing.

Las **aceptaciones emotivas en primera persona** son mayoritariamente de portales *nativos*; excepto **Cine PREMIERE**, con argumentos modernos y clasicistas. Para Valles, la experiencia es resultado del performance de Gainsbourg: “desgarrador y un golpe para la audiencia”. Valorar la “honestidad” actoral es retroceder al *verismo* de Bazin: a la negación del montaje y su función en el tono *interpretativo*.

En **Sopitas** la fruición se debe a las intenciones del director: “nos hace temblar, al mismo tiempo nos convence de pedir más”, valora. Avendaño (**Replicante**) realiza un *esquema de lectura* sobre el “amor”, a partir de su *experiencia* con la escena de “el callejón”: “es la que acabó por ganarme”, afirma en tono ensayístico¹⁵⁷.

Diezmartínez (**Cine Vértigo**) finaliza con una exposición de su *condición* cinéfila y subjetiva frente a la obra: “Yo también estoy agotado. Pero ver cine de von Trier y escribir de él bien valen la pena”, concluye. La escritura ensayística le permite emplear objetividad y subjetividad de forma profesional (y tradicional).

El remate de Ravelo (**Corre Cámara**) compagina el ensayo con el lenguaje *blogger*. Sin emplear la primera persona, plantea su juicio canónico mediante la noción de *memoria colectiva*: “algunas de las escenas más memorables de su filmografía”, afirma. Ravelo reconoce su condición de “audiencia” y emite una valoración –con argumentos de *gusto personal*–.

El corpus tiene un menor número de *fatalistas*, debido a la polarización de valoraciones en los juicios. La desacreditación o encumbramiento se deben a suposiciones sobre las intenciones autorales. Al ser un producto europeo, se reconoce la fruición estética (principalmente por el *sado gráfico*), pero se reprueba su pobreza de entretenimiento y el *tremendismo* temático.

A diferencia de otros criterios, los juicios tienen una mayor variación argumentativa –lo que dificulta el establecimiento de patrones, más allá de las diferencias *modernas*

¹⁵⁷ El párrafo incluye criterios protoprofesionales: un texto ensayístico con comentarios abiertamente subjetivos. Los esquemas de lectura de la crítica –al no ser académicamente analíticos– requieren de concretas *condiciones de enunciación*.

y *posmodernas*—. Las principales experiencias valoradas son las relacionadas al *aburrimiento* (tedio, desesperación, decepción), el entretenimiento (maravillarse, conmover, disfrutar) y a la sorpresa/shock.

No se acepta el *gusto personal* y el *ensayo* se emplea regularmente (la mayoría usa el impersonal o la tercera persona). Destacan la noción de “audiencia” como ente regulador y la autoexclusión de la *masa* en los juicios de *aceptación*. Los medios especializados (**Cinema Tradicional** y **Cinegarage**) tienden hacia el *tono esnob*; mientras, los *mainstream* y nativos son abiertamente cinéfilos.

SERÁ UNA DE LAS MÁS TAQUILLERAS (Éxito)

A pesar del marketing denunciado, *Nymphomaniac* no es un *producto mainstream*. El corpus mexicano ignora la nacionalidad del largometraje (valor **patrimonial**) y su relación con la producción fílmica danesa —la cual cuenta con un sello de calidad, similar al francés—. La reputación del filme se debe, mayoritariamente, a la *firma del autor* (avalada por la existencia de un nicho consumidor) y no a su unidad fílmica —como sucede en la mayoría del cine *indie post-festivalero*—.

Revisar en anexos **Cuadro 16. Valoraciones de reputación**

La reputación en el corpus se divide entre **rentabilidad** autoral y la condición de **enfant terrible**. Sobre la primera dimensión, Meier (**Milenio**) escribe: cada filme de von Trier “representa un nuevo reto para los espectadores y, en especial, para sus seguidores”. Meier involucra dos mercados: el consumidor regular y el *fan*.

La identificación de *cultos* tempranos y *nichos* es una tradición de la *cultura blogger* y se contrapone a la crítica clásica; esto lleva a enjuiciar la “profundidad” cultural del cine¹⁵⁸. A diferencia de Hollywood, el éxito de una película *extranjera* se calibra por la repercusión mediática, no por los ingresos. Paradójicamente, *Nymphomaniac* mezcló ambas condiciones sin ser *hollywoodense*.

¹⁵⁸ Meier afirma que la “complejidad” de la trama y cuestionamientos del director son el principal valor de *Nymphomaniac* en su circuito de consumo —conformado por público *mainstream* (no enterado) y *fanáticos*—. Mientras la mayoría de los asistentes a salas comerciales pagan por “emociones”, los *fanboys* esperan un *fanservice* de recurrencias.

Díaz de la Vega (**Excélsior**) argumenta que la “formula” el factor que “le ha garantizado un vasto público” a von Trier. Según el corpus, destacan dos variantes: la distinción de “formulas” excesivamente remarcadas y el “morbo” colectivo (que la convierte en un *evento* comercial y periodístico).

Lopes (**Cinema Tradicional**) y Vales (**Cine PREMIERE**) reconocen al “morbo” como detonador en taquilla; el primero como *inercia* –“capaz de mover a cualquiera a la sala de cine”– y la segunda por su capacidad para generar *controversia* –“Siempre será polémico y la gente hablará de toda cinta suya”–.

Para Vales los factores del éxito son propios de la película y no extraestéticos: el tema (ninfomanía), la duración (cuatro horas de la versión comercial) y su división por volúmenes. Escribe: “no necesita que lo nombren persona non grata en Cannes para crear un frenesí mediático”. El valor de la *firma* de von Trier sobrepasa la vigencia comercial de la *película-evento*¹⁵⁹.

En el corpus no se distingue a *Nymphomaniac* como cine de nicho –a excepción Meier y su comparación con *Godzilla*–; las publicaciones convergen en la relevancia *autoral*. Huidobro (**Corre Cámara**) afirma que cualquier comentario sobre la película “terminará por ser una opinión sobre Lars von Trier” y acepta que sus criterios están determinados por la *reputación* del momento.

Existen dos grupos de críticos¹⁶⁰: quienes establecen *comparativos* (mejor/peor) y quienes calculan la *caducidad* de la reputación (destaca la premisa sobre la “vejez” de von Trier). García Moreno (**Nexos**) combina ambos tipos y escribe: “la peor película de von Trier [...] Un enfant terrible que ha envejecido mal”. Emplea el término “mediocre” para calificar la unidad estética y narrativa.

Algunos detractores evidencian un tipo de *fanatismo hater*. Por ejemplo, Estrada (**Cinegarage**) celebra la “vitalidad” –“recupera el ojo”– y reafirma el éxito autoral –“lo tiene ahora encumbrado”–. Además, estos críticos identifican en la película mensajes *dirigidos* (con intención de psicoanalizar al artista).

¹⁵⁹ En México, la exhibición de sus largometrajes supone un relativo taquillazo en circuitos de distribución limitada. Sólo en Revista Fram se hace una *valoración anticipada* –y de *fanatismo* cínico– sobre el éxito futuro del estreno del Volumen 2: “será una de las más taquilleras cintas mostradas en este 34º. Foro”, se lee.

¹⁶⁰ Con *Cahiers du Cinéma*, la crítica validó tradiciones como el *enfant terrible* para impulsar la *colocación de autores* con valores intrínsecos (opuestos al valor histórico). La mayoría de los fragmentos sistematizados en el Cuadro 16 son juicios –negativos y positivos– que acentúan la imagen pública de Lars von Trier –“provocador”, “maquiavélico”, “controvertido”– por sobre el estilo fílmico.

Para Solórzano (**Letras Libres**), la reputación implica una *credencial* para *provocar* (en servicio de la *metacrítica*): “el cine de Lars von Trier suele ser un mensaje en clave a sus críticos”, afirma. Diezmartínez (**Cine Vértigo**) valora el “mensaje” contraproducente, ya que “no escandalizará más que a las buenas conciencias”; un *chiste local*, inaccesible sin el contexto necesario.

Aunque en el corpus no existe una *desposesión cultural* como en **Sensacine** o **Fotogramas**, hay un interés por la rentabilidad y consumo en el circuito de *arte*. Se aboga por la persuasión híbrida, bajo pretexto de *interés cultural* (positivo) o desacreditación de *profundidad* (negativo). Se distinguen dos tipos de consumo: por “morbo” (del público ajeno a este cine) y *fanatismo* (por enterados).

Por el número de argumentos, se puede llegar a la conclusión de que el éxito con la crítica fue por *reputación autoral* y no por el tremendismo –a pesar de las denuncias del *morbo* de la audiencia–. En ese sentido, las preocupaciones se vinculan más a aspectos *psicoanalizantes* de las intenciones del *artista*¹⁶¹.

A pesar del descrédito del marketing y el *fanservice*, no se exponen resultados numéricos que respalden los juicios. La crítica presenta un *entusiasmo pasajero* por la película –vigente durante la *premier comercial*¹⁶²–.

LAS LARGAS SECUENCIAS SEXUALES SON AÚN PEORES (Calidad Técnica)

Las *Calidad Técnica* se enlaza a la *Coherencia* en la medida que el crítico se refiera al cumplimiento de *normas* –como las del Dogma 95–. En el corpus, los parámetros son variados y no existe una constante en los textos; sólo el *guión* y la *fotografía* son elementos frecuentes. Existe una alternancia entre los parámetros particulares del cine danés y el academicismo *mainstream*. No se focaliza en ningún elemento *estético* particular.

¹⁶¹ Destacan los comentarios sobre el “envejecimiento” de Lars von Trier. Se valora a *Nymphomaniac* en un plano de tendencias –donde se somete a comparaciones con las propuestas del mercado actual– y no a nivel *filmográfico* –ya que no existen argumentos concretos sobre la evolución o involución del estilo–.

¹⁶² Ninguno de los medios dio espacio al *Director’s Cut* –estrenado algunos meses después–. Ni siquiera el “morbo” por el *aborto de Joe* fue suficiente para una cobertura de las proyecciones. En México, los estrenos limitados no forman parte de la agenda de los diferentes sectores de la crítica; es decir, los reseñistas solo valoran dentro de los límites de la cartelera comercial.

Ochoa Rodríguez (**EnFilme**) encuentra un vínculo entre *Nymphomaniac* y *Melancholia* (“usa una estética glamurosa y ultratrabajada”); sin embargo, destaca la exclusión de belleza (“Al sexo lo despoja de maquillaje”). La preocupación de Ochoa es encontrar “reminiscencias del Dogma” para justificar la *coherencia* autoral con las películas previas a *Antichrist* (2009) –menos estilizadas–.

Para los críticos, la *estética* es una experiencia integrada por todos los elementos técnicos al servicio de la *expresión* artística. Ayala Blanco (**El Financiero**) califica de “neovanguardista” a dicha “expresión”. Como Ochoa, conecta a *Nymphomaniac* con *Melancholia* por el “lirismo” del estilo.

Los reseñistas comprenden la *ambientación* como una *intensión poética*. Mórland (**Revista Fram**) valora la “exactitud visual” como resultado “lóbrego y desesperanzado” de la trama. A grandes rasgos, la estética no se identifica con la *unidad* sino con una noción del buen desempeño de todos los departamentos.

Según Vales (**Cine PREMIERE**), “técnicamente Ninfomanía – Segunda parte lo tiene todo” (fotografía, música y actuaciones); señala que la dirección es *calidad* asegurada: “ya nos tenía acostumbrados”. Los “métodos” de producción implican complejidad y un requisito para distinguirse de lo *indie* y *underground*. En el *cine de autor* se espera una profundidad artística que complementa a la técnica.

En **Corre Cámara** se desarrollan a mayor detalle los juicios sobre el *guión*¹⁶³. Huidobro plantea el arranque como “un motivo argumental sencillo” para llegar a “contrapuntos morales”. El valor del guión se determina al nivel de los *diálogos* y no por la *solución de problemas o nudos*.

Los críticos dan mayor relevancia a los diálogos, subestimando el desarrollo de las líneas narrativas. Ravelo (Corre Cámara) valora el “manejo de la *comedia*” y el “redondeo de personajes”. Como en la crítica clásica, encumbra la complejidad de la comedia –en función de la dificultad para conectar con la audiencia–: una “experiencia sorprendentemente divertida”, enjuicia.

¹⁶³ Por tradición, el guión está vinculado a la “perfección técnica” –debido a la profundidad y complejidad narrativa que aporta–. Para los críticos, se integra por la *trama final* resultante del montaje definitivo –y no el borrador “en papel”–.

En cambio, “redondear personajes” es una de las propiedades con mayor valor posmoderno: “se hará mucho más complejo y más rico”, valora Ravelo. No basta con complejizar, se necesita justificar y dar coherencia psicológica. En **EnFilme**, la falta de “indagación psicológica” repercute en el “misterio” de la trama.

La *ligereza dramática* es un factor variable, según el *gusto*. Meier (**Milenio**) y Diez-martínez (**Cine Vértigo**) destacan las formas “grotescas” y las “digresiones” humorísticas. Estrada (**Cinegarage**) argumenta que la estructura “verso-coro-verso” enlaza episodios de la trama que “no llevan ni siquiera a un conflicto real”¹⁶⁴.

García Moreno (**Nexos**) evalúa la “verosimilitud” del guión –en términos clasicistas–. Entre líneas, el juicio es un ataque a la élite intelectual; hace una analogía inconexa entre el trabajo de Jorge Volpi y la “pedantería” pretenciosa de *Nymphomaniac*. El texto es un híbrido de *columna informativa* con parámetros extraestéticos para valorar elementos la *técnica narrativa*.

La desacreditación *intelectual* continúa con el cast. García Moreno valora a La-Beouf a partir de una anécdota –el incidente de la bolsa de papel–, diluyendo la frontera entre *actor-personaje*: “es esa su verdadera expresividad como actor”, escribe. El valor del *performance* fue una aportación de Bazin (como aprecio a la *imagen-huella*); en **Nexos** es llevado a la desproporción farandulera –adjudicada a la cultura *blogger* y el *hater*–.

Paradójicamente, en el blog **Revista Fram**, Mórlan aterriza sus juicios en el uso de *celebridades* para *cameos*: “cualquier otro actor pudiera haber desempeñado la parte”, señala. El problema no se encuentra en la *personalidad* del actor –como lo señala García Moreno– sino en la “justificación” entre el actor y el rol¹⁶⁵.

La crítica contribuye a la consolidación del *star system*. Solórzano (**Excélsior**) refuerza la creencia *académica* del *drama* como género ideal para el desempeño actoral: “su impresionante entrega en la recreación demandante de un rol muy difícil, y la expresión de tristeza permanente en su rostro”, escribe. La apreciación *gestual* es una sobrevaloración del mimetismo al servicio de las emociones.

En cambio, valorar la **fotografía** requiere una noción del cine como *construcción* y no *recreación*. En **Revista Fram**, caso único en el corpus, se distinguen las caracte-

¹⁶⁴ La ausencia de *conflicto* es un ataque de la crítica posmoderna contra las vanguardias previas –lo que no merma el valor de consumo–. Según Estrada, el guión no llega ni siquiera a un nivel “metafórico”.

¹⁶⁵ De la filmografía de Von Trier, el “buen” desempeño de sus actrices es un juicio constante en las críticas. Vales (Cine PREMIERE) reafirma la apreciación: “Las actuaciones, como siempre, son impecables gracias al buen casting”, escribe.

rísticas cromáticas del largometraje por “saturación” y “paleta de colores”. El análisis al *detalle estético* (de propiedades autorales) es propio de la cultura *bloger* (en portales similares a Fandor con autores modernos). **El análisis del color y la luz es un interés reciente de la cinefilia.**

Mórlan reconoce la *reputación* del cinefotógrafo Manuel Alberto Claro en el cine danés. Meier (**Milenio**) conecta las composiciones de Claro con un concepto de “fresco de la cultura centroeuropea que enaltece la belleza y el amor”¹⁶⁶. Ningún reseñista del corpus considera a von Trier dentro de la industria danesa; la crítica mexicana se preocupa más por las *intenciones* del realizador.

Algunos críticos, como Vales (**Cine PREMIERE**), reducen la composición fotográfica al nivel estético de conceptos básicos como la belleza o la fealdad: “Casi sobra decir que estéticamente el filme es hermoso”, escribe. No obstante, implica una noción del cine como *arte*.

El reconocimiento de los departamentos *técnicos* de una producción es característica de la crítica protoprofesional, ya que evita el *clasicismo* –con evaluaciones del cine como unidades efectivas– y los juicios *modernos* –con una protección tardía de la *política de autores*–.

Sobre el **montaje**, Nexos y Proceso realizan valoraciones *caducas* sobre la edición. González Villaseñor (**Proceso**) escribe: “el director quizá no obedece los diez mandamientos de Dogma”. Posterior a *Idioterne* (1998), von Trier “violó” las reglas del manifiesto; por lo tanto, vincular a *Nymphomaniac* con el “Dogma” evidencia descontextualización del crítico respecto a la escena contemporánea.

Villaseñor emplea arbitrariamente conceptos como el *verismo*, con generalidades no técnicas. Afirma que las secuencias explícitas son “tal y como son”, sin “ayuda” del montaje; es decir, considera lo *pornográfico* como un producto libre de las “trampas” de producción, cuando las “escenas de sexo” tienen mayor trabajo de montaje y efectos especiales que el resto de metraje.

En **Nexos**, la *mala* edición equivale a *secuencias* “monótonas, grises, torpemente montadas”. García Moreno somete lo *vanguardista* a juicios de buen o mal montaje

¹⁶⁶ La producción es el resultado de un contexto nacional. El director ha cambiado a lo largo de su filmografía de cinematógrafo y equipo de producción, según las tendencias del cine danés. Como lo señala Mier, la cinematografía es un “fresco centroeuropeo”, pero no por la dirección de von Trier sino por el estilo de Manuel Alberto Claro –distinguible en obras europeas recientes–.

–como en Hollywood–. Sin embargo, el “tono gris” puede ser un recurso intencional –“filmadas para verse aburridas”, escribe Ochoa Rodríguez–.

García Moreno tampoco tolera la duración de tomas: “las largas secuencias sexuales con las que Von Trier los intercala son aún peores”, escribe. El **ritmo** es una preocupación de la crítica clásica, ya que determina si la película será *aburrida* o *excitante* a nivel emotivo. Los parámetros dependen del crítico.

Sólo dos medios hacen referencia directa a la categoría, aunque la mayoría mencionan el cambio de ritmo entre volúmenes. Para Ochoa Rodríguez (**EnFilme**) el ritmo “jamás se detiene” y para Calderón (**Excélsior**) se pierde “mientras transcurre la historia”. En ambos textos, la *velocidad* no es una cuestión técnica –como la duración en *Nexos*– sino de intensidad emotiva en la trama.

Calderón incluye a la audiencia como variante del ritmo: “el espectador comete el error de pensar” que el Volumen 2 tendría el mismo ritmo, argumenta. En *Excélsior* se enuncia la *emotividad* para validar comentarios de experiencias personales como informativos: “provoca que la gente”, escribe más adelante.

Ochoa Rodríguez es más flexible con la *lentitud*, pero emplea la tradición del *error técnico*: “a veces tropiezan”, valora. Determinar un “tropiezo” es viable a partir de tres dimensiones: el academicismo, el fanatismo o la intelectualidad del *buen gusto*. Ochoa emplea la tercera dimensión¹⁶⁷.

La **secuencia** es otro elemento de la *anatomía* del filme valorado a partir del *buen gusto a priori*. Como se indicaba, el desprecio en **Nexos** a la longitud de secuencias conlleva al “aburrimiento” del crítico –aspecto relacionado al montaje sintético de *Nymphomaniac*–.

En los medios especializados, la exigencia de *efectismo por secuencia* se aligera, ya que la diversión no es requisito para el *buen cine* –siempre y cuando se cumpla con la *profundidad* requerida–. Por ejemplo, Uriel (**Cinema Tradicional**) valora secuencias aisladas de la unidad: “repleta de fantásticas secuencias”, escribe.

La crítica contemporánea aísla “secuencias” para valorar la trascendencia fílmica. El *muestreo* de secuencia le sirve a Uriel para contrastar la *calidad* entre volúmenes. En

¹⁶⁷ La mayoría de la crítica no especializada recurre a las suposiciones del “buen gusto” para evaluar *técnicas*. El hecho de que un medio especializado como *EnFilme* emplee este recurso, implica una asimilación de lo *amateur* de la cultura *blogger*. Los argumentos son válidos –“cuando pretenden bromear”, escribe–, pero no son coherentes con la categoría de valoración.

cambio, Ochoa (**EnFilme**) retoma lo visual de las secuencias y no en la “hilaridad” del fragmento. La composición se valora por color, brillo, contraste y movimiento. La mayoría de los juicios sobre el *estilo* se integran por lecturas de la técnica y recurrencias por secuencia.

Los **encuadres** y **movimientos** son de interés a nivel *autoral*. Lopes (**Cinema Tradicional**) emplea los parámetros para enjuiciar “cambios” filmográficos. Según el crítico, se puede percibir que el director “rompe con esa unión” establecida en la *Trilogía de la depresión*. La *no linealidad* y arbitrariedad estética “favorece positivamente a la historia”, según Lopes. En general, la mayoría de argumentos comentan sobre el buen gusto a partir de lo “favorable” y lo *incorrecto*.

LA PUBLICIDAD SE DESINFLA EN LA BUTACA (Valoraciones extraestéticas)

Las valoraciones extraestéticas son **anecdóticas**. Los juicios se presentan en seis rubros, según el abordaje: *marketing*, *farándula*, *comparaciones inconexas*, *promesas/expectativas*, *anécdotas de experiencia* y *polémicas temáticas*. La diversidad de categorías es en función del tipo de producto fílmico (dependiendo de la información mediática sobre la película).

Revisar en anexos **Cuadro 18. Valoraciones extraestéticas**

Las valoraciones relacionadas al **marketing** se vinculan a las expectativas del crítico. Según Ochoa Rodríguez (**EnFilme**), las estrategias son en función del “público potencial” de una película presuntamente pornográfica¹⁶⁸. “Después de una larga, constante y exitosa campaña de difusión que enfatizaba la desnudez y el sexo [...] se estrenó con altas y lujuriosas expectativas”, escribe.

Textos de medios con propaganda *pro-porno* –quienes dieron espacio al *marketing* como información noticiosa– emplean los calificativos “maquiavélica y tramposamente”. La campaña de *Nymphomaniac* fue más orgánica que las estrategias hollywoodenses.

¹⁶⁸ La mayoría de los críticos incluyen las estrategias de marketing como valores que integran la unidad fílmica. La consideración de campañas convierte a los textos en *críticas comerciales*, ya que la noción de *expectativa* –fuera de la emotividad cinéfila del *fandom*– es parte del recorrido de venta en la mercadotecnia.

De ser tan agresiva como el cine *mainstream*, el *Director's Cut* habría tenido distribución en salas comerciales. La campaña jamás usó el término “pornografía” como promoción; en cambio, la crítica sí lo hizo: “Lars von Trier fusionó de manera indiscerniblemente retorcida el cine de autor y la pornografía”, se lee en **EnFilme**.

El interés por las “campañas” –en **Cinegarage** o **Cinema Tradicional**– se debe a la polémica efectiva. Las declaraciones de los productores de Zentropa y la premisa develada en Cannes por el director despertaron el interés de la crítica y los “posters” terminaron por cautivar a la totalidad de sectores.

De acuerdo al corpus, son tres los elementos destacados de la campaña de Zentropa: los posters (carteles *teasers*), declaraciones del *staff* sobre la crudeza visual y la división por volúmenes. “Nos llevó a pensar que *Nymphomaniac* tendría un nivel de violencia sexual insuperable”¹⁶⁹, escribe González Villaseñor (**Proceso**).

Sin embargo, las mismas valoraciones sobre el marketing incluyen argumentos ajenos a la campaña oficial –como el incidente durante la proyección de *Frozen* (2013) en Florida–; estos valores se construyen del anecdotario en medios informativos. Se denuncia la “publicitada provocación erótica de von Trier”, al mismo tiempo que se demuestra la efectividad de las estrategias mediáticas: “la publicidad se desinfla en la butaca”, valora González Villaseñor.

Existe una tendencia entre *cinéfilos* –interesados por la exhibición– y *detractores* –rechazan el tremendismo–. En el primer segmento se encuentran elogios al efectismo publicitario. “Von Trier obliga a su espectador a acudir tres veces al cine a ver la misma película. Buen truco”, escribe Betancourt (**Proceso**). Las reacciones de ese grupo ante la división por volúmenes son de “crimen artístico”.

Diezmartínez (**Cine Vértigo**), Ravelo (**Corre Cámara**) y Meier (**Milenio**) exponen su decepción ante la “atrocidad” divisoria. Algunos críticos no realizaron críticas para cada volumen: “es absurdo escribir sobre la mitad de una película”, escribe Diezmartínez. Los críticos basan sus comentarios a partir de la experiencia cinéfila sin interrupciones. La división representa un obstáculo para la fruición fílmica.

El segundo grupo se centra en el tremendismo, con una dimensión *ética/moral* del consumo cultural. Para García Moreno (**Nexos**) el problema es el desarrollo de un “tema

¹⁶⁹ El *trailer* –como primitiva publicidad– debe considerarse un factor nulo, ya que su función es la atracción de público *no enterado*, no del crítico profesional –de quien se espera una postura *smartguy*–. Ni siquiera la recepción foránea es tan relevante como las campañas publicitarias –sólo Oscar Uriel menciona las noticias desde Berlín–.

polémico” como gancho: “atrae a la audiencia para faltarle el respeto”, escribe. El juicio es totalizador: ¿quién determina la magnitud de la polémica?¹⁷⁰

Las **expectativas vs realidad** son un argumento recurrente en el corpus. Estrada (**Cinegarage**) establece la expectativa en función de *referentes*: “ha prometido el diario de una ninfómana y en su lugar ha entregado una serie de cuentos”, escribe. El crítico desestima la producción respecto a películas que cumplen con la cuota de “sufrimiento y goce” –sin “declaratorias” comprometidas–.

Según García Moreno (**Nexos**), la espera correspondía a los datos spoilereados (el cast, la duración y el tema) que suponían la realización de una “supuesta épica”, “una verdadera obra mayor”. En cambio, los parámetros para González Villaseñor (**Proceso**) y Calderón (**Excélsior**) son el *contenido* y su *carga gráfica*¹⁷¹.

La dimensión autoral puede estar construida por dos esquemas: el *fandom* y la *farándula*. El segundo carga todas las expectativas sobre **polémicas**. En el *sensacionalismo informativo* tiene más fuerza las valoraciones sobre pornografía, pues son los medios *no especializados* quienes dan espacio a esos valores.

La mayoría de los juicios entremezclan suposiciones de la personalidad del danés con análisis superficiales de su psique. Sin embargo, todos encuentran un desvío al análisis narrativo del tópico de la película; ya sea como *pornografía* o reflejo consciente de los intereses del director.

En **Cine Vértigo**, **Corre Cámara** y **Milenio** lo polémico se encuentra en lo insinuado de las “obsesiones” del director: “Von Trier siente una mal disimulada aversión por el sexo femenino”, escribe Diezmartínez. Para llegar a este tipo de juicios se necesita un conocimiento de *clichés* que circulan en circuitos *fandom*.

Meier reconoce la relación entre la película y la audiencia *enterada* (“comparte con los espectadores”). Huidobro dice tener desconcierto por las obsesiones “nuevas”, “de ahí el desconcierto ante el resultado”, escribe. Para este *esquema de lectura* se necesita una *encumbración* de la figura autoral de tipo *Cahiers du Cinéma*.

¹⁷⁰ El tremendismo es un factor variable, según el núcleo cultural del analista –en críticas europeas el sexo es un valor secundario–. García Moreno establece un **dilema ético falso**: usar el sexo como mercadotecnia es “injustificable”. La sensibilidad del crítico es de derechas y neoliberal. Para Huidobro (Corre Cámara) y Mórlan (Revista Fram) el juicio es sobre la tibieza de la trama respecto a las *promesas* de las campañas.

¹⁷¹ El *referente* resulta ser la misma obra de von Trier. Villaseñor confronta *Nymphomaniac* con las películas restantes de la *Trilogía de la depresión*: “presumía ser la más transgresora, se queda corta”, escribe. Para Calderón, las expectativas se frustran en la transición de volúmenes: “Lars von Trier dejó muy altas las *expectativas* con la primera entrega”, argumenta. Las cuatro valoraciones de expectativas son desde la *política de autores*.

Otros críticos sólo distinguen las propiedades gráficas. La falta de explicitud *veris-ta* es motivo de valoraciones negativas, porque algunos críticos toman el rol de desarticuladores del fraude publicitario. Bonfil (**La Jornada**) habla de la “des-erotización” y Diezmartínez (**Cine Vértigo**) de consumo cultural: en Google “se puede encontrar escenas pornográficas más audaces y gráficas”, argumenta¹⁷².

Muchos críticos focalizan sus expectativas a un plus: la *violencia de género*. Cruz (**Corre Cámara**) plantea un escenario donde la protagonista es un hombre: “la cultura aún funciona bajo una perspectiva machista” y la existencia de personajes femeninos dominantes encaja en el imaginario perverso de Occidente.

Se suman las expectativas de crudeza, resultantes del visionado de *Antichrist* (2009). González Villaseñor (**Proceso**) se muestra desilusionado por la falta de “violencia sexual”: “pero nada tan retador como lo fue Anticristo [...] nos llevó pensar que *Nymphomaniac* tendría un nivel de violencia sexual insuperable”. A pesar del tono *light*, algunos hacen hincapié en los rastros de tal violencia sexual.

En el corpus, se encuentra un caso excepcional. Avendaño (**Replicante**) hace una metacrítica a las valoraciones de García Moreno en *Nexos*:

“La promesa de una épica sexual sin concesiones” dijo alguien en *Nexos*, decepcionado. ¿Cree-
ría que de eso se trata el cine de Von Triers? ¿De emocionar, en el sentido sexual de la palabra?
(Avendaño, 2014)

La denuncia es un llamado a la atención del *gusto primitivo* de la crítica cinematográfica nacional: ¿se puede reducir un valor artístico a pornografía? Los datos que integran estos juicios tienen la dimensión denunciada por Avendaño. Se dividen en dos tipos: las valoraciones *vulgares* y *especializadas*. El primer tipo tiene una mayor presencia en el corpus.

En **EnFilme**, **Revista Fram** y **El Financiero** se realizan juicios subjetivos sobre la *belleza* física de las actrices. Los dos primeros consideran “poco agraciada” a Gainsbourg; mientras que el tercero centra su atención en el atractivo de Martin. **Nexos** se centra en la polémica de LaBeouf en la *Berlinale* y Solórzano incluye una anécdota (sobre Eva Green) para referirse al físico “tosco” de Gainsbourg.

¹⁷² La pertinencia de pornografía artística es el principal trasfondo del debate crítico: “nada de lo que se ve es ajeno a cualquier adolescente”, escribe Diezmartínez. Entonces, si la pornografía es más accesible que en ninguna época, ¿por qué tanta especulación y expectativa sobre *Nymphomaniac*?

La tendencia por valores extraestéticos de tipo farandulero es una persistencia del *star system*. Un problema es la reafirmación de viejas tradiciones de la *reseña comercial* sin justificaciones. La evolución del *star system* son los *valores anecdóticos profesionales*, presentes en **Letras Libres**, **Excélsior** y **Proceso**; retoman noticias sobre la producción para justificar juicios profesionales (por ejemplo, la conferencia de Cannes).

Por último, las *anécdotas presenciales* y las *valoraciones inconexas* sólo tienen dos muestras en el corpus. La reseña de Estrada (**Cinegarage**) tiene un compilado de referencias apenas hiladas por el *erotismo* de la película. En **Cinema Tradicional**, Uriel es el único que hace una *crónica valorativa* de la proyección durante el Festival de Riviera Maya. Ambas son expresiones de la crítica clásica, donde la *personalidad* del reseñista determina todo el aparato crítico (valoración, argumento y juicio).

4.5. RESULTADOS

De acuerdo con el corpus sobre la película *Nymphomaniac*, la respuesta a la pregunta *¿la valoración en la crítica cinematográfica online mexicana carece de criterios?* es: **no, sí emplea criterios de valoración**. Los criterios son mayoritariamente de **coherencia, edificación, emotividad y temas extraestéticos**, con *background* limitado (gusto personal del crítico y conocimientos *mainstream*). Hay *variaciones* a los criterios establecidos por Laurent Jullier: la *originalidad*, el *éxito* y la *técnica* están en segundo nivel de relevancia.

Los juicios dependen del estilo del crítico (**condición de enunciación**), no del medio (**sector**). Se distinguen fundamentos de la **política de autores** (*Cahiers du Cinema*) y la **crítica comercial** de los 90, con postura *smartguy* a distancia de la audiencia (alterna entre la *crítica moderna* y *postmoderna*).

Los textos del corpus **no son protoprofesionales, son mayoritariamente amateur**. Sobrevaloran la imagen mediática del director y la producción; relacionadas con la alineación a la **política de autores** y al **periodismo de farándula** (por la constante mención a los eventos en Cannes y Berlín).

La crítica emplea dos niveles para abordar *lo autoral*: el *fan service* y el *universo filmico*. El *fan-crítico* elabora conjeturas (negativas y positivas) sobre la labor del autor (de tipo “nadie más podría haber hecho algo así”). Además, en el corpus **se valida la memoria personal como colectiva**.

Existe un **tópico único: la sexualidad** (principalmente, su relación con la *pornografía*), ya que **la crítica mexicana es de segundo “oleaje”**. Se distingue un cisma de sectores, relacionado con los perfiles políticos de los medios. La Jornada y Proceso cumplen con el nicho de la crítica politizada del blog *amateur* –bajo las condiciones del periodismo impreso–.

Los esquemas de lectura tienen perspectivas psicoanalizantes que abordan la personalidad de Lars von Trier, con la intención de aproximarse al *autor real* (*fan service* encubierto). No establecen puntos de enlace entre *Nymphomaniac* y el resto de la filmografía. Emplean el concepto de audiencia y enjuician desde los sectores de consumo (no el intelecto), alterando las **condiciones de enunciación** de la crítica protoprofesional.

El esquema de lectura que destaca es el *tremendismo*; a eso se debe que los referentes filmográficos predominantes sean *Antichrist* y *Dogville*. Existe un bloque de *idiosincrasia mainstream* (Sade, Buñuel, Pasolini, *Fanny Hill*, *Las mil y una noches*) y **se omite a Tarkovski del background**.

No hay investigación de campo contextual (el referente autoral más próximo es el **Dogma 95**). La **intriga**, el **misterio** y la **comedia** son los valores con mayor *complejidad* estética para los críticos; además, **se exige legibilidad y formalismo académico de tramas**. Algunos miembros del corpus argumentan que “no hay mensaje”, pero si enjuician como “fábula sexual” y se analiza el **digresionismo** ignorando la **colectividad** del cine.

Se toma como valor de la *unidad filmica* a la estrategia de **marketing** de la película. La **expectativa** es una pulsión constante en los argumentos (destacan los juicios sobre la **violencia gráfica** y el **tono entre volúmenes**). A pesar de la condición de *smartguy*, los críticos se identifican como consumidores, pero no asumen la *subjetividad protoprofesional*.

El *morbo* es un valor de consumo explícito. Los críticos exponen más juicios desde la *reacción emotiva* y no a nivel de la *fruición*. Mayoritariamente, los argumentos tienen un arraigo cultural del **mimetismo** y la **imagen-huella**; ya que, se considera a la pornografía como realidad verista y documental.

CONCLUSIONES

La crítica mexicana publicada en medios online tiene el *spotlight* suficiente para lograr un alcance de usuarios similar al de otras industrias. Sin embargo, las **condiciones de enunciación** de los reseñistas (*amateur* con credenciales) evitan su diferenciación del comentario cinéfilo promedio. Las desventajas para ejercer como crítico de cine provienen de las limitaciones del propio enunciador (falta de *background*, ignorancia del Estado crítico actual y la desinformación extraestética).

El conocimiento de las tendencias de **valor** cinematográfico permite identificar la dirección de los medios especializados. ¿Qué se necesita para “abrir” un portal de cine? Un estudio sobre la recepción *social media* del corpus permitiría aproximarse al comportamiento de la audiencia de estos contenidos: ¿qué tipo de **crítica profesional** simpatizaría con los lectores digitales mexicanos?

Como se mencionaba en el primer capítulo, la crítica también construye la producción de cine nacional. Si contamos con un **Estado crítico deficiente** y no riguroso, ¿cómo los realizadores mexicanos tendrán un margen del “buen” y “mal” cine (más allá de la taquilla)? El nivel de radicalidad al valorar una película extranjera como *Nymphomaniac* (con más detractores que *fandom*), evidencia el grado de **complacencia de los reseñistas al amiguismo** elitista de la industria mexicana.

Aunque hay criterios ejecutados, no existe una rigurosidad en su aplicación. El ejemplo más notorio está en la categoría de *legibilidad*. Una propuesta para estudio sería el análisis de la **idiosincrasia mainstream** de la crítica contemporánea, **¿qué películas integran la historia-panteón del reseñista mexicano promedio?** Este tópico implica una noción de los sectores cinéfilos y de la distribución y comercialización del cine.

También los **oleajes** foráneos y de condición extraestética son otro elemento fundamental en los argumentos del corpus. Esto depende de dos factores: el *contexto de origen* donde se genera el comentario y las *condiciones de apropiación* de la crítica nacional.

Otra línea que abre la investigación es el imaginario simbólico del mexicano acerca del cine: ¿qué es una película?, ¿simulación?, ¿documento? y ¿qué significados componen a una película? Como resultado de la *hipermodernidad*, los críticos del corpus

tienen argumentos variados sobre conceptos como la **realidad** y el **simbolismo fílmico**. La percepción de *mimetismo* o no, resultante de la *fruición*, sería un tema clave para la comprensión del cine en la cultura regional.

Para concluir, la crítica mexicana posee características del periodismo tradicional, arraigadas en los formatos digitales. Estos son los responsables de la sobrevivencia del **brindaje de servicios**. Profundizar en la condición comercial de la “reseña”, ayudaría a denunciar las *malas prácticas* y a la construcción de *manuales de estilo* para la redacción de crítica protoprofesional.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril Vargas, Natividad. *Periodismo de opinión: claves de la retorica periodística*. Madrid: Síntesis, 1999.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética (Obra Completa)*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2004.
- Aumont, Jacques. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Balázs, Béla. *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1972.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1989.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI, 2015.
- Chateau, Dominique. *Estética del cine*. Buenos Aires: La Marca, 2010.
- Cobo, Silvia. *Internet para periodistas: kit de supervivencia para la era digital*. Barcelona: Editorial UOC, 2012
- Cordero Morganti, Francisco Manuel. *Algo más que pagar una entrada de cine*. Madrid: Dykinson, 2003.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- Eliot, T.S. (Thomas Stearns). *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- Fonte, Irene. *La construcción discursiva del significado. Exploraciones en política y medios*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- Frey, Mattias. *The permanent crisis of film criticism*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2015.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Galindo Cáceres, Luis Jesús. *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Addison Wesley Longman: Pearson Educación, 1998.
- Gomis, Lorenzo. *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona: Universitat Obierta de Catalunya, 2008.
- Jarvie, Ian Charles. *Filosofía del cine: epistemología, ontología y estética*. Madrid: Síntesis, 2011.

- Johnson, Steven. *Futuro perfecto: sobre el progreso en la era de las redes*. Madrid: Turner, 2013.
- Jullier, Laurent. *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós, 2006.
- Jullier, Laurent. *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca editora, 2012.
- Kael, Pauline. *Kiss kiss, bang bang : El tiempo del cine*. Buenos Aires: Marymar, 1974.
- Lipovetsky, Gilles. *La Pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- López Hidalgo, Antonio. *Géneros periodísticos complementarios: una aproximación crítica a los formatos del periodismo visual*. México: Alfaomega, 2009.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Navarrete Cardero, José Luis. *¿Qué es la crítica de cine?* Madrid: Editorial Síntesis, 2013.
- Palomo Torres, María Bella. *El periodista online: de la revolución a la evolución*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2004.
- Puig, Luisa. *El Discurso y sus espejos*. México: UNAM, 2009.
- Rohmer, Éric. *El gusto por la belleza*. Barcelona, España; México: Paidós, 2000.
- Rosenbaum, Jonathan. *Las guerras del cine: cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver*. Santiago, Chile: Uqbar, 2007.
- Rosenbaum, Jonathan. *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae, 2010.
- Ruiz Olabuénaga, José Ignacio. *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007.
- Santamaría, Luisa. *La opinión periodística: argumentos y géneros para la persuasión*. Madrid: Fragua, 2000.
- Truffaut, François. *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós Iberica, 1999.
- Yanes Mesa, Rafael. *Géneros Periodísticos y géneros anexos: una propuesta para el estudio de los textos publicados en prensa*. Madrid: Fragua, 2004.

CONSULTA ONLINE

- Brody, Richard (2014) *The Film Critic in the Internet Era*, The New Yorker. Fecha de consulta: 19 de abril de 2017. URL: <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-film-critic-in-the-internet-era>
- Battle, Diego (2012) *La Crítica: En busca de otro recambio generacional*, Otros Cines. Fecha de Consulta: 19 de abril de 2017. URL: <http://www.otroscines.com/nota?idnota=202>
- Ebert, Roger (2010) *The Golden Age of Movie Critics*, Roger Ebert's Journal. Fecha de consulta: 19 de abril de 2017. URL: <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/the-golden-age-of-movie-critics>
- James, Nick (2008) *Who needs critics?*, British Film Institute. Fecha de consulta: 19 de abril de 2017. URL: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49479>
- McCarthy, Todd (2007) *Critics on criticism: Film*, Variety. Fecha de consulta: 19 de abril de 2017. URL: <http://variety.com/2007/film/features/critics-on-criticism-film-1117973973/>
- Pinkerton, Nick (2016) *Talking in Circles. In the era of social media, criticism may be losing sight of film itself*, Film Comment. Fecha de consulta: 19 de abril de 2017. URL: <https://www.filmcomment.com/article/talking-in-circles/>
- Quintín (2017) *La aventura cinéfila*, Buenos Aires. Fecha de consulta: 19 de abril de 2017. URL: <http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/156912776290/la-aventura-cin%C3%A9fila>
- Scott, A. O. (2016) *Everybody's a Critic. And That's How It Should Be*, The New York Times. Fecha de consulta: 19 de abril de 2017. URL: <http://www.nytimes.com/2016/01/31/sunday-review/everybodys-a-critic-and-thats-how-it-should-be.html>

PUBLICACIONES

- Weinrichter, Antonio (2008, diciembre). *Estado crítico*. Cahiers du Cinéma (España), 18, 82-83.

CRÍTICAS DEL CORPUS

- Avendaño, Carmen V. (2014) *La fábula de Ninfómana (reseña que cuenta el final, entre otras cosas)*, Replicante. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://revistareplicante.com/la-fabula-de-ninfomana/>
- Ayala Blanco, Jorge (2014) *Von Trier y Fontán: revisitando*, El Financiero. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/von-trier-y-fontan-revisitando.html>
- Ayala Blanco, Jorge (2014) *Von Trier y Siminiani: provocando*, El Financiero. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/von-trier-y-siminiani-provocando.html>
- Betancourt, Javier (2014) *“Ninfomanía”, de Lars Von Trier*, Proceso. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.proceso.com.mx/373569/ninfomania>
- Bonfil, Carlos (2014) *Ninfomanía Vol. 1*, La Jornada. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.jornada.unam.mx/2014/04/15/opinion/a11o1esp>
- Bonfil, Carlos (2014) *Reseña: Ninfomanía, volúmenes 1 y 2*, Revista Código. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.revistacodigo.com/resena-ninfomania-volumenes-1-y-2/>
- Calderón, Lucero (2014) *Ninfomanía 2*, Excélsior. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.excelsior.com.mx/opinion/la-critica/2014/07/09/969823>
- Clemente Núñez, José (2014) *Mucho más placer y sufrimiento, así es Nymphomaniac Vol. 2*, Sopitas.com. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.sopitas.com/345984-resena-nymphomaniac-volumen-2/>
- Cruz, Manuel (2014) *Crítica: “Ninfomanía Vol. 1”, el deseo femenino existe*, Corre Cámara. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5057
- Díaz de la Vega, Alonso (2014) *NINFOMANÍA: PRIMERA PARTE*, Excélsior. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.excelsior.com.mx/opinion/la-critica/2014/05/21/960446>
- Diezmartínez, Ernesto (2014) *56 Muestra Internacional de Cine/III*, Cine Vértigo. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://cinevertigo.blogspot.mx/2014/04/56-muestra-internacional-de-cinei.html>
- Estrada, Erick (2014) *NYMPHOMANIAC, CRÍTICA*, Cinegarage. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.cinegarage.com/27085-nymphomaniac-la-critica-rmff-2014-03/>
- García Moreno, Juan Pablo (2014) *Ninfomanía, de Lars von Trier*, Nexos. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://cultura.nexos.com.mx/?p=6517>

- González Villaseñor, Arturo (2014) *“Nymphomaniac Vol. 1”*, de Lars Von Trier, Proceso. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.proceso.com.mx/369775/56-muestra-de-la-cineteca-nymphomaniac-vol-1-de-lars-von-trier>
- Huidobro, Sergio (2014) *«Ninfomanía: Volumen 1», la provocación erótica de Von Trier. Muestra de Cineteca*, Corre Cámara. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: http://correcamara.com/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5030
- Lopes, João (2014) *Ninfomanía I*, Cinema Tradicional. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://cinematradicional.com/2014/05/13/ninfomania-i/>
- Lopes, João (2014) RMFF: *Ninfomanía Volumen I*, Cinema Tradicional. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://cinematradicional.com/2014/03/14/rmff-nymphomaniac-vol-i/>
- Meier, Annemarie (2014) *“Ninfomanía”. Una confesión femenina*, Milenio. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: http://www.milenio.com/firmas/annemarie_meier/Ninfomania-confesion-femenina_18_313948624.html
- Meier, Annemarie (2014) *“Ninfomanía 2”. Tocando fondo*, Milenio. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: http://www.milenio.com/firmas/annemarie_meier/Ninfomania-Tocando-fondo_18_334946536.html
- Mórlan, Eduardo (2014) *Ninfomanía Vol. 1*, Revista Fram. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: http://www.revistafram.com/index.php?lengua=esp&pagina=main&seccion=2014_04_56_midc_05_ninfomania_parte_1
- Mórlan, Eduardo (2014) *Ninfomanía Vol. 2*, Revista Fram. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: http://www.revistafram.com/index.php?lengua=esp&pagina=main&seccion=2014_06_34fic_01_ninfomania2
- Ochoa Rodríguez, Sofía (2014) *NYMPHOMANIAC VOL. 1*, ENFILME. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.enfilme.com/resenas/en-pantalla/nymphomaniac-vol-1>
- Ravelo, Miguel (2014) *Crítica: Crítica: «Nymphomaniac: Vol. 2», en el Foro de Cineteca*, Corre Cámara. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5187
- Solórzano, Fernanda (2014) *Ninfomanía, de Lars von Trier*, Letras Libres. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/ninfomania-de-lars-von-trier>
- Solórzano, Lucero (2014) *Ninfomanía Vol. 1*, Excélsior. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.excelsior.com.mx/opinion/lucero-solorzano/2014/07/04/968947>
- Solórzano, Lucero (2014) *Ninfomanía Vol. 2*, Excélsior. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.excelsior.com.mx/opinion/lucero-solorzano/2014/07/09/969821>
- Uriel, Oscar (2014) *RMFF: Ninfomanía Volumen I / Ninfomanía II*, Cinema

Tradicional. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://cinematradicional.com/2014/03/17/rmff-ninfomania-volumen-ii/>

- Vales, Cristina (2014) *Ninfomanía - Primera parte*, Cine PREMIERE. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.cinepremiere.com.mx/36915-review-cine-ninfomania-primera-parte.html>
- Vales, Cristina (2014) *Ninfomanía - Segunda parte*, Cine PREMIERE. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.cinepremiere.com.mx/37525-review-cine-ninfomania-segunda-parte.html>
- Yehya, Naief (2014) *Ninfomaniaca, de Lars von Trier*, La Jornada. Fecha de consulta: 17 de mayo de 2015. URL: <http://www.jornada.unam.mx/2014/05/18/sem-naief.html>

Cuadro 1. Valoraciones de *originalidad para la época*

MEDIO	VALORACIONES
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: Todo hace de este primer capítulo de Nymphomaniac un concierto de literalidades que ni hacen del sexo un gozo como con Pasolini , ni de las fronteras del juego sexual una vivencia extrema como El imperio de los sentidos (Japón-Francia, 1976), ni del sexo explícito una declaración de principios (musical) e intento desencantado de balance de géneros como en 9 orgasmos (Reino Unido, 2004), ni una oda a la pasión desmedia estilo La vida de Adele (Francia-Bélgica-España, 2013). Mucho menos aún un atentado contra las hipocresías burguesas y de clase como Teorema (Italia, 1968) o Joven y bonita (Francia, 2013).
	ERICK ESTRADA: Sin tener que remitirnos a más comparaciones fílmicas, diré que Von Trier en esta pequeña aventura sin rumbo (aunque en la segunda parte con algunos momentos) dejó pasar de largo la turbiedad buñueliana, la exploración visual-sexual que por ejemplo mucho del cine gay (no porno) ahora ejecuta sin obstáculos y, sobre todo, la muy prevendida crítica al mundo actual.
LETRAS LIBRES	FERNANDA SOLÓRZANO: Von Trier no es Sade ni de lejos: es <i>terrible</i> solo en papel y no pasa de torturar psicológicamente a sus actrices. <i>Ninfomanía</i> , sin embargo, es una reelaboración astuta del género libertino: ficciones cuyos personajes atacan las convenciones morales de una sociedad represora con el fin de desenmascararla.
SOPITAS	JOSÉ CLEMENTE NÚÑEZ: La sexualidad femenina es todavía un tabú y un misterio para muchas personas (a nuestro parecer, es algo grandioso). El clítoris es un órgano fascinante que funciona únicamente para tener placer y cuya anatomía es muy parecida a la del pene, pero cuyo estudio ha sido retrasado (apenas tiene unos años) ya que la medicina trataba a las mujeres como meros «vehículos» para la reproducción y no reparaba en el inmenso placer que pueden sentir ellas. Lars von Trier hace un estudio delicioso que problematizará tus concepciones del sexo y el erotismo femenino y que erizará tu piel, pues juega con un montón de temas que no tienen muchos espacios para ser tratados (como el sado o la pederastia).
REVISTA FRAM	EDUARDO MORLÁN: La principal semejanza que encuentro con esta cinta es el tema de "Shame: deseos culpables" (Shame, dir.: SteveMcQueen, 2011), en la que el sexo se convierte en un sustituto de un motivo para vivir para un ser humano que encuentra su vida hueca y sin alicientes, a pesar de ser apuesto, joven y adinerado.

Cuadro 2. Valoraciones de *originalidad autoral*

MEDIO	VALORACIONES
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: Nada nuevo hay en los gráficos que se despliegan apoyando una narración adormilada en voz de Charlotte Gainsbourg y que pretenden que descubramos los secretos de la proporción áurea ligados a las artes de la pesca y entetejidos (de hecho la palabra se usa) con la narración-confesión del personaje de Gainsbourg , Joe, la famosa niña ninfomaniaca que se ve <i>seducida</i> de repente por narrar a un anciano, Stellan Skarsgård , su biografía amorosa.
CINEMA TRADICIONAL	JOÃO LOPES: Y Lars von Trier sigue siendo él mismo, aunque se nota un pequeño cambio. En películas anteriores aparece la representación casi teatral de realizar, tanto en los movimientos de cámara como en las interpretaciones, una línea de tiempo que avanza lentamente. En este último trabajo rompe con esa unión desde la primera e inesperada oportunidad que tiene, dando un cambio que favorece positivamente a la historia.

CINE PREMIERE	CRISTINA VALES: <i>Ninfomanía</i> es un reflejo de la obscuridad que vive en la mente de una persona que, desde los inicios de su carrera, ha brillado por ser complicado. Y aunque siempre va a ser interesante ver películas de Lars von Trier, la innovación que lo caracteriza parece faltar aquí.
EXCÉLSIOR	LUCERO SOLÓRZANO: Jo recuerda la figura entrañable de su padre (Christian Slater), y la muy distante de su madre (Connie Nielsen). En una noche va construyendo su biografía de dolor, culpa y vergüenza, con una honestidad que Lars von Trier nunca había proyectado en una película.
LA JORNADA	NAIEF YEHYA: Von Trier parece haberse liberado del pesimismo y la depresión de sus filmes recientes. Aquí ha recuperado la ironía metafílmica de sus primeras películas y sus lúdicas estrategias narrativas (como las tipografías en pantalla y la división del filme en capítulos, como de novela dieciochesca).
SOPITAS	JOSÉ CLEMENTE NÚÑEZ: La película será muy barroca para aquellos fans del director, pero una vez que vean el final se darán cuenta que nadie más podría haber hecho algo así y que todas sus otras películas podrán verse desde una perspectiva nueva.
CORRE CÁMARA	<p>SERGIO HUIDOBRO: Von Trier ha conseguido lo que parecía ser su sueño: una película donde él mismo importa más que cualquier otro elemento presente. A diferencia de trabajos tan sólidos y arrojados como “Los idiotas” (1998), “Bailando en la obscuridad” (2003) o “Europa” (1991), aquí su provocación parece no solo más débil sino más gratuita que nunca. Entre el cineasta que teje una metáfora en torno al contrapunto musical como alegoría del amor libre, y el que utiliza un tema de Rammstein para parecer realmente malo, hay uno que me parece un farsante y otro que sí me interesa; el problema es que, mientras avanza la película, uno y otro se me vuelven indistinguibles.</p> <p>MIGUEL RAVELO: Hacía tiempo que Lars Von Trier no entregaba una película tan completa y disfrutable. Con “Ninfomanía”, el autor muestra conocimiento de la audiencia e inclusive logra camaradería con ella; alcanza un dominio de la narrativa y el lenguaje que no solamente nos da algunas de las escenas más memorables en su filmografía, sino que puede contarse entre las mejores películas que el director ha realizado. Ojalá Cineteca Nacional pueda exhibir la versión completa y sin censura, ya que esa será la única forma real en que podremos deleitarnos como se debe con el descenso al infierno que es “Ninfomanía”.</p>
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: Por cierto que hay que hacer notar que esta vez LvT recurre al autopiratero -si no es que a la autoparodia- con la escena en que Marcel, el hijo de Joe y Jérôme, se dirige al balcón, que es reminiscente del accidente del infante en “Anticristo”.

Cuadro 3. Valoraciones de complejidad

MEDIOS	VALORACIONES
ENFILME	<p>SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: El cinismo de Lars von Trier es casi tan profundo como su talento como cineasta y como sus deseos de ponerse por encima de los demás incluso a costa de su propio cine. Sus películas – sobre todo las más recientes– deberían exhibirse con una advertencia: “Serás impresionado –por momentos deleitado–; intentarán burlarte”. Con su desparpajo característico, en <i>Nymphomaniac vol 1.</i>, el <i>infant terrible</i> del cine danés ha optado por dar él mismo este aviso (lo explico más adelante), con una literalidad que debió parecerle divertida, pero que no trasciende clichés, y juegos de imágenes y palabras, recursos demasiado cortos para los alcances que ha probado tener.</p> <p>SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: Su mayor rebeldía en su juventud es contra el amor como una imposición social. Con sus amigas destruye corazones del Día de San Valentín, y canta en tono sacrílego y brujil: <i>mea maxima vulva</i>. Sin embargo, su historia, como en cualquier comedia romántica, avanza a partir del amor que desarrolla por Jerome (Shia LaBeouf), un tipo que podría ser atractivo, carismático, aunque burdo. La única auténtica razón que la película da para justificar su enamoramiento es que él fue el primero.</p>

	<p>SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: Quizá la salvedad sea la esposa desechada de uno de los amantes, interpretada por Uma Thurman, un episodio filmado con reglas del Dogma, en el que Joe se muestra fría frente a la loca desesperación de la mujer desilusionada, que envenena a sus hijos de coraje; la ninfómana prueba no tener compasión por las víctimas colaterales de sus acostones, y sí una necesidad egoísta de mantener su agenda sexual en orden, sin contratiempos. Salvo por este episodio, Martin (y LaBeouf) no aporta misterio a la historia, pero los diálogos entre la Joe mayor y Seligman son tan elaborados, más que las imágenes, incluso que las actuaciones, que son en éstos donde las ideas se vierten.</p>
CINEGARAGE	<p>ERICK ESTRADA: En ese diálogo de sordos, en ese ir y venir de cabos que en lugar de atarse se separan irremediadamente ante nuestros ojos que ya han contemplado obviedades visuales casi en el límite de lo absurdo, está lleno de frases aspiracionales de una simplicidad feroz, un trabajo lírico que entra como ariete en el mundo del malabar y el efecto.</p>
	<p>ERICK ESTRADA: Nada de lo que se dice, ninguna de las respuestas que los personajes sueltan como en letanía de navidad, tiene peso ni consecuencia: no hay disertación ni contrapuntos, no hay debate ni boxeo de ideas.</p>
	<p>ERICK ESTRADA: Y sin embargo, de nuevo y antes de responderlo, Von Trier da un golpe al timón y en el siguiente capítulo pareciera que, mejor dicho, sólo es inocente quien no ha tenido sexo (haciéndonos asumir que ser inocente es ser bueno). Contradicciones que se suceden (premeditadamente) para desatascar conversaciones que, como ocurre con la película, no serán nunca lo suficientemente profundas.</p>
CINEMA TRADICIONAL	<p>OSCAR URIEL: No queda claro el discurso del director con respecto al sexo, simplemente se conforma con presentarnos una serie de viñetas (que bien podrían funcionar como piezas únicas) apenas hiladas por una charla entre Joe y Seligman en donde cada uno expone sus distintas opiniones con respecto al tema de la sexualidad.</p>
CINE PREMIERE	<p>CRISTINA VALES: El primer volumen de esta historia tiene algo muy fuerte a su favor: logra intrigar. Llamémosle morbo o curiosidad, pero el despertar sexual de Joe es lo suficientemente interesante para mantenernos sentados en la butaca. Lo curioso es que, a pesar del tema, las escenas no son de contenido sexual tan extremo. Sí hay sexo, pero el impacto no viene tanto de lo que se ve, sino de lo que sucede.</p>
	<p>CRISTINA VALES: En su primera parte, <i>Ninfomanía</i> establece un precedente prometedor para una historia interesante. Pero su mayor problema es éste, que a pesar de estar bien producida, no se le encuentra mucho sentido a lo que se está contando. Sí, lo que estamos viendo en la pantalla grande es hermoso y bien logrado, pero al final no aporta mucho a la trama y la historia se siente totalmente aislada.</p>
NEXOS	<p>JUAN PABLO GARCÍA MORENO: Podrá sonar interesante —no lo es. Más aún, la inquietante premisa no funciona ni para satisfacer el morbo, porque ni es inquietante y a duras penas es una historia. Lo que tenemos en su lugar son horas en las que von Trier, enmascarado en una catatónica Charlotte Gainsbourg, dialoga con la encarnación de la Wikipedia (Stellan Skarsgård, indeciblemente desperdiciado) sobre una amplísima variedad de temas.</p>
	<p>JUAN PABLO GARCÍA MORENO: Shia LaBeouf fue la elección de von Trier para personificar a Jérôme, el soporte principal de su protagonista; Ninfomanía también es su historia. Somos testigos de sus cambios: de pedante joven abusador, a yuppie, a abnegado padre de familia. Todo esto sin nada que justifique, que explique, la transición de una faceta a otra. En el estreno de <i>Ninfomanía</i>, LaBeouf apareció con una bolsa de papel en la cabeza. Me parece atinado e ilustrativo —es ésa su verdadera expresividad como actor.</p>
CINE VÉRTIGO	<p>ERNESTO DIEZMARTÍNEZ: Y a propósito de digresiones: el largo relato de Joe es interrumpido una y otra vez por Seligman, quien sin que venga a cuento, por ejemplo, relaciona el comportamiento de la joven Joe (Stacy Martin) y su amiga "B" (Sophie Kennedy Clark) buscando hombres para coger en un tren, con una técnica para pescar contra la corriente de acuerdo con cierto libro clásico.</p>
CORRE CÁMARA	<p>MIGUEL RAVELO: Es importante notar que no solamente seremos espectadores del viaje de Joe a través de una escena impactante a otra; lo anterior nos daría un producto gratuitamente escandaloso, y ese es un punto del que Von Trier consigue alejarse con soltura y profesionalismo.</p>

	MIGUEL RAVELO: Y con ello, enfrentarse con el rechazo o alcanzar la aceptación de la propia sexualidad, por más brutal que esta sea. Y es aquí que comprendemos que efectivamente, la película puede tener secuencias de sexo explícito o con un nivel gráfico que no es usual ver en salas de cine hoy en día, pero sus temas y las reflexiones que busca generar en el espectador se revelarán mucho más brutales que la fotografía de actos sexuales o de escenas de masoquismo y humillación.
EL FINANCIERO	JORGE AYALA BLANCO: querida con turnos exactos que por acto gratuito causaría el abandono de la rabiosa Señora H (Uma Thurman) que se presentaría en pleno depto con sus tres hijitos para protagonizar el melodrama pavoroso más lúcido concebible
MILENIO	ANNEMARIE MEIER: Antes de someterse a nueva aventura emocional y estética de von Trier habría que contratar un seguro de daños emocionales – y morales – para salir airoso y medianamente esperanzado del cine. Quizás no tanto por lo oscuro de sus historias y la fragilidad de sus protagonistas, sino más bien por la maestría con la que crea suspenso, atrapa e involucra la emoción del espectador.
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: No hay nada casual ni superfluo en lo que vemos en pantalla; al contrario, hay una desesperanza que se nos muestra sin tapujos y que nos llega al fondo del corazón. Todo se basa en analogías y comparaciones, como el del tenedor de repostería, que sirve como prefacio para que pasemos al 2º. capítulo de la historia.
	EDUARDO MÓRLAN: Todo esto es a fin de cuentas comprensible, pues las reacciones del ser humano ante situaciones extremas son impredecibles.
	EDUARDO MÓRLAN: “Ninfomanía Vol. 2” resulta ser una cinta mucho más digerible y fluida en términos narrativos que la primera parte, que desvariaba muchas veces y se metía en subtramas.
	EDUARDO MÓRLAN: A pesar de tener la misma duración que la primera parte, se siente que dura menos. Hay un mayor manejo de conceptos y de profundidad en las razones de hacer las cosas por parte de Joe.

Cuadro 4. Valoraciones de legibilidad

MEDIOS	VALORACIONES
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: Todo hace de este primer capítulo de Nymphomaniac un concierto de literalidades que ni hacen del sexo un gozo como con Pasolini , ni de las fronteras del juego sexual una vivencia extrema como El imperio de los sentidos (Japón-Francia, 1976), ni del sexo explícito una declaración de principios (musical) e intento desencantado de balance de géneros como en 9 orgamos (Reino Unido, 2004), ni una oda a la pasión desmedida estilo La vida de Adele (Francia-Bélgica-España, 2013). Mucho menos aún un atentado contra las hipocresías burguesas y de clase como Teorema (Italia, 1968) o Joven y bonita (Francia, 2013).
	ERICK ESTRADA: El capítulo de ese Jodorowsky mezcla de chamán intrépido y de torturador de película de Eli Roth en el que algo de lo turbio de la vida sexual urbana se deja ver (era la oportunidad de reapreciar a la Bella de día -1967- del gran Buñuel , pero la flecha se escapa sin remedio), es al mismo tiempo la dosis de agilidad y humor retorcido y cortante que tanto se nos había anticipado [...] los 40 latigazos, las muñecas atadas, las no-confesiones que ahorran tiempo y explicaciones, las miradas muy a lo Polanski .
LETRAS LIBRES	FERNANDA SOLÓRZANO: Por contener relatos enmarcados en uno mayor, <i>Ninfomanía</i> guiña a clásicos como <i>Las mil y una noches</i> , el <i>Decamerón</i> y <i>Los cuentos de Canterbury</i> (mencionados por el propio Seligman). Sin embargo, la voz cantante de Joe –una mujer cuyas trasgresiones sexuales la marginan de la sociedad– emparenta a la protagonista con Justine y Juliette: las célebres heroínas de las novelas que llevan sus nombres, de la pluma escandalosa del Marqués de Sade.

	<p>FERNANDA SOLÓRZANO: Joe es una mezcla de Justine y Juliette. La primera era una criatura inocente, sometida toda su vida a torturas sexuales. Aunque Joe parecería ser lo contrario, su primera aparición a cuadro no es precisamente la de una ganadora –incluso el callejón donde yace casi inconsciente evoca los calabozos lúgubres donde los libertinos de Sade encerraban a sus víctimas–. Luego su propio relato la dibuja como una víctima de las demandas de su cuerpo. Con todo, Joe encarna a Juliette, quien, a pesar de ser la hermana de Justine, es su opuesto en todos los sentidos: de pelo castaño en vez de rubia, ojos no azules sino cafés y sin miedo de decir lo que piensa.</p>
CINEMA TRADICIONAL	<p>OSCAR URIEL: Cual Sherezada moderna, la protagonista logra seducir al oyente con sus anécdotas de vida cargadas de erotismo y en las cuales ella se hace simplemente llamar con altivez “la ninfómana”.</p>
REVISTA CÓDIGO	<p>CARLOS BONFIL: El cineasta danés acude a un tipo de relato galante (al estilo de Fanny Hill, novela inglesa dieciochesca de John Cleland) sobre el desfloramiento y posteriores aventuras de una joven inconformista, para luego interrumpir el proceso con una renuncia inesperada, y reanudar, en la segunda parte, las faenas eróticas de Joe de una manera sulfurosa e iconoclasta.</p> <p>CARLOS BONFIL: El conjunto semeja una parábola moral inspirada en la filosofía del placer del Marqués de Sade, contemplada a la luz del cinismo y desparpajo de nuestra era. La imagen que ofrece aquí Lars von Trier de una experiencia sexual femenina está en los antípodas de lo que su cine proponía en los personajes víctimas o expiatorios de Emily Watson en Rompiendo las olas o Nicole Kidman en Dogville.</p> <p>CARLOS BONFIL: La mujer que encarna Charlotte Gainsbourg en esta aproximación a la conducta ninfómana, es provocadora e inquietante, cercana a la Julieta del Sade de Las prosperidades del vicio y a las heroínas decadentes de Baudelaire y Barbey d’Aurevilly.</p>
LA JORNADA	<p>CARLOS BONFIL: Difícil imaginar algo menos erótico que ese doble juego de confesión y paciente escucha, aun cuando a éste lo interrumpan viñetas sexuales pudorosamente gráficas, artificios estilísticos (sobreimpresiones de números y textos, pantalla dividida, acciones paralelas), y una disquisición que equipara la polifonía de la música barroca con esa martirizada ninfomanía que hoy ofrece el virtuoso provocador Lars von Trier.</p> <p>NAIEF YEHYA: El formato de la película podría evocar una larga sesión de psicoterapia (algo que Von Trier repudia), pero recuerda las novelas licenciosas del siglo xvii, en particular la tradición de las prostitutas filósofas, un género blasfemo explorado por autores desde Bocaccio y Aretino hasta Andréa de Nerciat, Fougeret de Montbron y el propio Marqués de Sade, en el que la protagonista describe sus aventuras sexuales con intención de excitar, pero también de divertir y predicar una antimoral.</p>
PROCESO	<p>JAVIER BETANCOURT: Soy sueco, no tengo ningún tapujo sexual, nada me escandaliza sobre el tema”, comenta para la BBC Stellan Skarsgard acerca de su papel en Ninfomanía, la aparatosa épica sexual del director que más se divierte escandalizando a su público, el danés Lars von Trier.</p> <p>JAVIER BETANCOURT: Narrada a la manera de novela erótica confesional (John Cleland, Marques de Sade), Ninfomanía sitúa la confesión en el presente; el escucha es un solterón de cultura enciclopédica, Seligman (Stellan Skarsgard), quien encuentra a Joe inconsciente y molida a golpes en un callejón.</p>
CORRE CÁMARA	<p>SEGIO HUIDOBRO: Rechaza ambulancias y policías, pero acepta una taza de té y un refugio a cambio de un oído que escuche la historia de su vida, que no es otra cosa que la historia de su vida sexual a través de una sucesión de amantes variopintos y episodios de iniciación sexual divididos en capítulos. Pensamos en la “Fanny Hill” de Cleland, en las niñas del Marqués de Sade o en las de la pintura de Balthus, aunque sea como una referencia lejana o dèjà vu.</p> <p>MANUEL CRUZ: Con distintos niveles de creatividad, todos hemos hecho lo mismo que Joe, pero vaya shock que aparezca en un cine. La verdad existe desde Hitchcock: Es más emocionante ver lo que no debe ser visto.</p> <p>MANUEL CRUZ: ¿En dónde se diferencia Von Trier? Puede alegarse que la ocasional presencia genital es notable - aunque en Europa la sexualidad en el cine apareció desde muy temprano - , pero el fantasma incómodo aquí es la aparente inocencia de Joe y Stacey Martin, por momentos semejante a Sue Lyon y Lolita (Stanley Kubrick, 1962) en medio de actos que media sociedad occidental considera impuros, sucios y garantía de un pase directo al infierno.</p>

MILENIO	ANNEMARIE MEIER: Joe es una especie de <i>Sherezada</i> , la cuentacuentos del vengativo rey del medio oriente quién vengó la infidelidad de su esposa con todas las vírgenes que mandaba matar después de haber pasado la noche con ellas. [...] El duelo de concepciones que libran Joe y Seligman alrededor de la relación entre naturaleza y razón, cuerpo y mente, femenino y masculino, inocencia y culpa, amor y placer, pecado y perdón. [...]Por cierto, <i>Ninfomanía</i> muestra a Charlotte Gainsbourg en el papel de Joe como una Sherazada moderna sumamente convincente
	ANNEMARIE MEIER: Este tipo de temas que marcan la obra fílmica de von Trier, se deben, desde luego, a la cultura del norte de Europa con sus estrictas normas morales que marcaron la obra de realizadores como el sueco Ingmar Bergman y películas como <i>El festín de Babette</i> (Gabriel Axel, 1987) basada en una novela de Karen Blixen. También Lars von Trier tiene su lado de humor. En el volumen I de <i>Ninfomanía</i> rinde tributo a la frase <i>Danish Girls show everything</i> (Las chicas danesas lo muestran todo) que en 1996 dio lugar a un filme coral de 18 directores entre ellos Mika Kaurismäki y Jaime Humberto Hermosillo.
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: La principal semejanza que encuentro con esta cinta es el tema de "Shame: deseos culpables" (Shame, dir.: SteveMcQueen, 2011), en la que el sexo se convierte en un sustituto de un motivo para vivir para un ser humano que encuentra su vida hueca y sin alicientes, a pesar de ser apuesto, joven y adinerado.
	EDUARDO MÓRLAN: El principio del film retrata con exactitud en lo visual lo que nos espera: [...] Seligman sale a comprar un bizcocho llamado ruperach y leche a la tienda de la esquina, para luego encontrarse con una mujer golpeada y tirada en un patio del sórdido barrio en que vive, que en su arquitectura nos da reminiscencias de las pinturas de Giorgio de Chirico.
	EDUARDO MÓRLAN: La constante narrativa es la analogía del sexo con otras actividades de esparcimiento y artísticas. Se mencionan las obras de Isaac Walton, Edgar Allan Poe y Johann Sebastian Bach como inspiradores de las comparaciones. [...] lo que añade interés especial a todo el concepto básico del placer que busca procurarse la protagonista.

Cuadro 5. Referencias de categoría por legibilidad

MEDIO	TIPO	REFERENCIAS
CINEGARAGE	DIRECTORES	Pier Paolo Pasolini
		Alejandro Jodorowsky
		Eli Roth
		Luis Buñuel
		Roman Polanski
	PELÍCULA	<i>L'Empire des sens</i> (Nagisa Ōshima, 1976)
		<i>9 Songs</i> (Michael Winterbottom, 2004)
		<i>La Vie d'Adèle – Chapitres 1 & 2</i> (Abdellatif Kechiche, 2013)
		<i>Teorema</i> (Pier Paolo Pasolini, 1968)
		<i>Jeune & Jolie</i> (François Ozon, 2013)

		<i>Belle de Jour</i> (Luis Buñuel, 1967)
LETRAS LIBRES	OBRAS EXTRADISCIPLINARES	<i>Las mil y una noches</i> (Anónimo)
		<i>Los cuentos de Canterbury</i> (Geoffrey Chaucer)
		<i>Decamerón</i> (Giovanni Boccaccio)
		<i>Justine o los infortunios de la virtud</i> (Marqués de Sade)
		<i>Juliette o las prosperidades del vicio</i> (Marqués de Sade)
	ARTISTAS EXTRA DISCIPLINARES	Marqués de Sade (literatura)
CINEMA TRADICIONAL	FICCIÓN	<i>Sherezada</i> (<i>Las mil y una noches</i>)
REVISTA CÓDIGO	OBRAS EXTRA DISCIPLINARES	<i>Fanny Hill</i> (John Cleland)
		<i>Juliette o las prosperidades del vicio</i> (Marqués de Sade)
	ARTISTAS EXTRA DISCIPLINARES	Marqués de Sade (literatura)
		Charles Baudelaire (literatura)
		Jules Barbey d'Aurevilly (literatura)
LA JORNADA	DISCIPLINA	Psicología (confesión/paciente; sesión de psicoterapia)
		Literatura (novelas licenciosas siglo xviii)
	ARTISTAS EXTRA DISCIPLINARES	Giovanni Boccaccio (literatura)
		Pietro Aretino (literatura)
		Andréa de Nerciat (literatura)
		Louis-Charles Fougeret de Monbron (literatura)
		Marqués de Sade (literatura)
PROCESO	DISCIPLINA	Literatura (épica sexual)
	ARTISTAS EXTRA DISCIPLINARES	John Cleland (literatura)
		Marqués de Sade (literatura)

CORRE CÁMARA	ARTISTAS EXTRA DISCIPLINARES	Marqués de Sade (literatura)
		Balthus (pintura)
	OBRAS EXTRA DISCIPLINARES	<i>Fanny Hill</i> (John Cleland)
		<i>Lolita</i> (Stanley Kubrick, 1962)
MILENIO	FICCIÓN	Sherezada (<i>Las mil y una noches</i>)
	DIRECTORES	Ingmar Bergman
		Jaime Humberto Hermosillo
		Mika Kaurismäki
	PELÍCULAS	<i>Babettes gæstebud</i> (Gabriel Axel, 1987)
<i>Danske piger viser alt</i> (Varios directores, 1996)		
REVISTA FRAM	PELÍCULAS	<i>Shame</i> (Steve McQueen, 2011)
	ARTISTAS EXTRA DISCIPLINARES	Giorgio de Chirico (pintura)

Cuadro 6. Valoraciones de *unidad de tono*

MEDIOS	VALORACIONES
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: No hay razón real para que ello ocurra. Tampoco hay una ganancia ni en quien escucha ni en quien narra. El discurso despegaba tan campechanamente como se interrumpe pues, hay que sumar que a la historia que comienza con esa escena callejera <i>larsvontrayana</i> y las guitarras de los metálicomelosos Ramstein , le falta aún la mitad de la historia en el Volumen II .
	ERICK ESTRADA: La explicación de la película por la película. La autojustificación y el endiosamiento de la casualidad en una historia que tomada menos seriamente debería ser una gran comedia sexual. El machismo tácito que deja ver que tras una pérdida de la virginidad traumática y desencantada puede existir la semilla del amor.
	ERICK ESTRADA: Al vincular transparentemente ese medio sufrimiento que causa la narración y la escucha de esa narración a la pasión de la ninfómana, al supuesto misticismo que le provoca su primer orgasmo y la desaparición del disfrute sexual, aún con la sentencia de que los extremos la llevaban a lubricar ante el dolor no experimentado (recordemos que en la primera parte lubricó en el instante en que su padre falleció), algo de divertido y estético aparece por fin en esta bitácora sin sentido de supuesto ataque a la hipocresía de la sociedad burguesa contemporánea.
CINEMA TRADICIONAL	OSCAR URIEL: En lo personal no tengo el mínimo problema con este asunto siempre y cuando las películas cumplan con lo prometido, tal y como sucedió con el Volumen I, cinta que se experimentó como un sugestivo preámbulo de algo mucho más inquietante que lo que deriva esta segunda entrega...

	<p>OSCAR URIEL: El problema aquí es que nuestra protagonista parece todo el tiempo estar tolerando con sumo dolor su condición, como si debiera pagar por el cometido de cada uno de sus actos, cuando en la primera cinta la heroína aparenta gozar su posición.</p>
	<p>OSCAR URIEL: Lástima, porque la primera cinta parecía garantizarnos una secuela divertida y concluyente a la vez (el sentido del humor está completamente ausente del segundo episodio) repleta de fantásticas secuencias como aquella protagonizada por Uma Thurman, que iba de lo patético a lo hilarante.</p>
CINE PREMIERE	<p>CRISTINA VALES: Pero su mayor problema es ése, que a pesar de estar bien producida, no se le encuentra mucho sentido a lo que se está contando. Sí, lo que estamos viendo en la pantalla grande es hermoso y bien logrado, pero al final no aporta mucho a la trama y la historia se siente totalmente aislada.</p>
	<p>CRISTINA VALES: Al contrario de <i>Ninfomanía - Primera parte</i>, que va subiendo en todo momento, aquí la historia va en picada –a pesar de que esta entrega cuenta con los encuentros sexuales más recios, como todas las secuencias del profesional sadomasoquista interpretado por un Jaime Bell, que intriga y asusta. <i>Ninfomanía - Segunda parte</i> (<i>Nymphomaniac: Vol. II</i>) inicia fuerte, gracias a los cimientos de las primeras 2 horas...</p>
	<p>CRISTINA VALES: Sin embargo, después de eso, la película se cae, pierde ese humor tan ácido que hace sobresalir a la primera parte. Se introduce una trama que se desvía y pierde cordura, el tono de comedia oscura se diluye –pese a la participación de Willem Dafoe, como un <i>kingpin</i> matón.</p>
	<p>CRISTINA VALES: Ahora, sabemos que los terceros actos de Lars von Trier no son recordados por su sanidad, pero siempre van de acuerdo a la línea de lo estipulado en la premisa. Para ser más concretos, se extravía el sentido y la conclusión –tras 4 horas de historia– no se siente satisfactoria.</p>
EXCÉLSIOR	<p>LUCERO SOLÓRZANO: La lleva a su casa, “sólo quiero un té con leche”, e inician una conversación que durará toda la noche; el tono de esta plática se mantendrá suave, tenso, bajo, triste.</p>
LA JORNADA	<p>NAIEF YEHYA: Podríamos pensar que la idea de dividir el filme en dos partes o “volúmenes” es una argucia comercial, un gancho más para hacer pagar dos boletos al espectador, pero hasta cierto punto hay una división atmosférica entre las dos partes que las hace independientes y a la vez conceptualmente antagónicas, ya que la primera es principalmente ligera, humorística y sexy, mientras que la segunda es oscura y sórdida. Curiosamente, en la primera parte hay dos escenas de una intensidad asombrosa y cruel, en las cuales intervienen actores hollywoodenses a los que sitúa en los límites de su potencial...</p>
SOPITAS	<p>JOSÉ CLEMENTE NÚÑEZ: La discusión entre la protagonista, Joe, y su interlocutor se sigue desarrollando en este segundo volumen y el espectador se puede enterar de una mayor cantidad de episodios que van mostrando el desarrollo del conflicto y cómo las situaciones van <i>in crescendo</i>.</p>
MILENIO	<p>ANNEMARIE MEIER: Ninfomanía Volumen II será más oscura y dolorosa. Joe/Charlotte Gainsbourg nos llevará a su purgatorio y Lars von Trier dejará en claro que adopta la perspectiva femenina para hablar del desconcierto masculinos frente a la naturaleza femenina.</p>
REVISTA FRAM	<p>EDUARDO MÓRLAN: Si bien en “Ninfomanía Vol. 1” la historia se concentraba en la satisfacción inmediata y la perversión de una joven que descubre las delicias del sexo desde la más tierna edad, que luego se junta con una degenerada que la induce a entrar en terrenos arriesgados, además de establecer analogías intelectualizadas por cada fase de la experiencia de Joe, “Ninfomanía Vol. 2” se enfoca específicamente en conceptos, pues ahora viene lo difícil para el director que es EXPLICAR la conducta de Joe y con bases inamovibles, cosa que logra con gran eficiencia.</p>

Cuadro 7. Valoraciones de *posición moral*

MEDIOS	VALORACIONES
ENFILME	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: Es el recurso de la novela picaresca del siglo XVIII: se relatan pasajes y pasajes de un protagonista pecaminoso para finalmente dar una lección sobre la virtud, muchas veces a partir del arrepentimiento de los protagonistas. Solo que aquí el “pecado” intenta despojarse de sus connotaciones religiosas, pues ni la relatora ni el escucha son practicantes. Aparentemente, von Trier pone a salvo las intenciones del espectador a cambio de que sea él –acompañado de Seligman (un varón)– quien juzgue a una mujer de quien solo sabemos dos cosas: que ha vivido para el placer y que, al menos indirectamente, se considera culpable.
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: En este anecdotario sexual de Joe, el sexo parece más algo incriminador que iluminador, está más dentro del túnel de la culpa ignorante que ante la liberación festiva, jovial y colorida del Pasolini que el mundo recuerda con más afecto, el de El decamerón (Italia-Francia-Alemania Federal, 1971) y el de Los cuentos de Canterbury (Italia-Francia, 1972).
LETRAS LIBRES	FERNANDA SOLÓRZANO: Entre tanta descripción minuciosa de cada acto sexual descabellado posible, era fácil perder de vista que el blanco de Sade eran los falsos virtuosos. Como todo provocador, el Marqués era un moralista en guerra contra la hipocresía. Ya no se diga Von Trier.
	FERNANDA SOLÓRZANO: De vuelta al personaje de Seligman, quien reprende a Joe por su lenguaje insensible pero muestra un punto ciego gigante. Hacia el final de <i>Ninfomanía II</i> , su falta de conocimiento de la naturaleza del hombre lo llevará a cometer el acto más cruel de todos los que se han mostrado a lo largo de la película. No es decir poca cosa –y es la medida de la desconfianza que provocan en Von Trier las prédicas de comportamiento del mundo civilizado.
REVISTA CÓDIGO	CARLOS BONFIL: El conjunto semeja una parábola moral inspirada en la filosofía del placer del Marqués de Sade, contemplada a la luz del cinismo y desparpajo de nuestra era.
	CARLOS BONFIL: una primera parte lúdica, visualmente fascinante, con memorables episodios interpretados por Christian Slater y Uma Thurman, seguida de un desenlace reiterativo y verboso, donde la liberación sexual se confunde con las complacencias de una abyección perversamente reivindicada.
EXCÉLSIOR	ALONSO DÍAZ DE LA VEGA: Von Trier utiliza al perceptivo Seligman para extraer la moralidad de la narración de Joe y hacerle una petición a la audiencia: escuchar con la misma sensibilidad.
LA JORNADA	CARLOS BONFIL: El incorregible iconoclasta que es Lars von Trier manipula todavía más el asunto diluyendo las fronteras entre un punto de vista falsamente feminista y una actitud suya abiertamente misógina.
	NAIEF YEHYA: Al volver al presente, la cara golpeada de Joe parece indicar una especie de castigo al libertinaje y a la visceralidad incontrolable, como si se tratara de una de las doncellas mancilladas de la literatura victoriana. Sin embargo, esto también es una ilusión que tiene como función preparar un desenlace irónico y desesperanzado.
	NAIEF YEHYA: La realidad es que esta serie de confesiones van de la comedia a la filosofía del tocador, y como la novela de Sade de ese título, la cinta está armada por diálogos en los que eventualmente triunfa la crueldad. En la siniestra recámara de Seligman lo que realmente se debate es la condición de una sociedad hipersexual, informatizada, en la que libertinos desaforados y reprimidos son torturados por sus deseos al tiempo que sus dispositivos digitales se han convertido en eficientes altares al <i>hardcore</i> .
PROCESO	JAVIER BETANCOURT: Joe y sus amantes son meros vehículos de las ideas personales del director: despedazar lugares comunes e ideas políticamente correctas. No hay necesidad de desgarrarse las vestiduras con la sabia misoginia de Lars von Trier; menos de tratar de reivindicar una supuesta defensa de la expresión sexual femenina

	JAVIER BETANCOURT: La edición actual de <i>Ninfomanía</i> , de manera coherente manifiesta (Von Trier es un artista dado a los manifiestos) las ideas del director; no creo que las escenas de sexo gráfico que faltan por exhibirse, filmadas, además, con cuerpos de dobles, aporten algo nuevo al discurso intelectual de la cinta.
REPLICANTE	CARMEN V. AVENDAÑO: El cine de <i>Dogma</i> , como yo lo comprendo, trataba de romper la identificación habitual del espectador y el —en este caso la— protagonista, y a la vez llevarlo a una catarsis, más moral que emocional. A cualquiera que no lo remueva moralmente la posibilidad de caer en desgracia por un ejercicio sexual libérrimo, la pérdida del amor, la pérdida de un hijo, la pérdida de la dignidad, de la aceptación social, es un hipócrita.
	CARMEN V. AVENDAÑO: <i>Ninfómana</i> es una crítica de la liberación sexual de la mujer, dirigida en primer lugar a una sociedad sólo en apariencia liberal tras los destapes posguerra y posdictatoriales, donde seguimos encontrando entre los contenidos pornográficos que circulan masivamente juicios velados a la mujer cuando ejerce su sexualidad sin pedir permiso —qué es la postura contra el aborto si no—.
	CARMEN V. AVENDAÑO: Y en segundo plano es una crítica a la mujer para quien la posibilidad del sexo a discreción se convierte en necesidad y posteriormente en cadena.
SOPITAS	JOSÉ CLEMENTE NÚÑEZ: Lars von Trier ha sido muy polémico en todas sus películas. Muchas veces la gente ha llegado a pensar que odia a las mujeres, sobre todo por la manera en que sus personajes femeninos sufren en cada una de sus obras.
CINE VÉRTIGO	ERNESTO DIEZMARTÍNEZ: Llegado el momento, nos daremos cuenta que el tal “digresionismo” bien puede verse como otra puntada más de von Trier -como su ajejo y violado voto de castidad fílmico-, pues las interrupciones de Seligman y los diálogos con Joe terminan siendo el centro intelectual/formal/moral de la película.
	ERNESTO DIEZMARTÍNEZ: En todo caso, la provocación sexual más fuerte en toda la cinta sucede en la última parte, en cierto diálogo en el que la traqueteada ninfómana Joe (Charlotte Gainsbourg) le propone a su confesor/intérprete/paño-de-lágrimas Seligman (Stellan Skarsgard, magistral) que los pedófilos reprimidos (el 95% de todos los pedófilos, porque solo el 5% realmente le hacen daño a los niños, según ella) deberían recibir una medalla por lograr suprimir sus perversos deseos sexuales.
CORRE CÁMARA	SERGIO HUIDOBRO: Seligman no parece ser otro que el propio Lars Von Trier entrometiéndose cada dos pasos en su propia narración, dejando clara su postura en temas que aquí están tan fuera de lugar como el conocido desprecio por su ascendencia judía y la polémica suscitada hace dos años en el Festival de Cannes.
	MANUEL CRUZ: Y quizás nosotros tampoco entendemos tras descubrir que la línea moral es un invento personal, más que un canon inamovible. Funcionó así para muchos provocadores en la historia del arte, y ahora le sirve a Von Trier.
MILENIO	ANNEMARIE MEIER: Joe/Charlotte Gainsbourg nos llevará a su purgatorio y Lars van Trier dejará en claro que adopta la perspectiva femenina para hablar del desconcierto masculinos frente a la naturaleza femenina.
	ANNEMARIE MEIER: Aunque después de <i>Anticristo</i> un buen número de reseñadores catalogaron al director como misógino, no hay duda que Von Trier le apuesta a la fortaleza y complejidad de las mujeres, quienes llevan el hilo narrativo y la carga temática y dramática en la mayoría de sus filmes.
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: Uno de los mejores argumentos en esta película y que la caracteriza como una rebelión inteligente es cuando Seligman le reprocha a Joe que le diga “negros” a los negros con quien quiere gozar del sexo, pues no es “políticamente correcto”.

Cuadro 8. Valoraciones de *unidad autoral*

MEDIOS	VALORACIONES
ENFILME	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: Añade imágenes de archivo, ilustraciones, paisajes preciosistas, reminiscencias del Dogma, pero dentro de toda esta mezcla, contrasta particularmente el estilo del cuarto con el de los encuentros sexuales.
	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: El volumen 1 es una larga introducción a algunos temas más interesantes que serán abordados posteriormente, donde será más evidente el pastiche que von Trier ha hecho a partir de la autorreferencialidad –pues el placer y el dolor femeninos han sido una constante en su filmografía– y donde se dará respuesta a varias incógnitas que se desprenden de esta primera parte: no solo si Joe es mala, como ella misma presume; también, a partir de qué esquema está juzgando el espectador y, finalmente, qué tan confiables son cada uno de los dos interlocutores, que evidentemente tienen intenciones subjetivas entre ellos.
LETRAS LIBRES	FERNANDA SOLÓRZANO: Esta sola escena resume la génesis, la estética y el subtexto de la película, una de las mejores en la carrera del danés Lars von Trier. [...]. Parecería no tener sentido retomar las descalificaciones para defender los aciertos, pero el cine de Lars von Trier suele ser un mensaje en clave a sus críticos habituales.
	FERNANDA SOLÓRZANO: Von Trier no se conforma con decir justo eso –lo ha hecho en todas sus películas– sino que advierte del peligro que representan los humanistas a ultranza; es decir, la policía fascista de la corrección política.
REVISTA CÓDIGO	CARLOS BONFIL: La imagen que ofrece aquí Lars von Trier de una experiencia sexual femenina está en los antípodas de lo que su cine proponía en los personajes víctimas o expiatorios de Emily Watson en Rompiendo las olas o Nicole Kidman en Dogville.
EXCÉLSIOR	ALONSO DÍAZ DE LA VEGA: Para Lars von Trier, la provocación es finalidad y estética: concepción del mundo. Desde una aparición pública hasta la producción de cine pornográfico, Von Trier actúa, de manera invariable, con el escándalo en mente.
	ALONSO DÍAZ DE LA VEGA: En Dogville (2003), Anticristo (Antichrist, 2009), Melancolía (Melancholia, 2011) y, por supuesto, Ninfomanía: primera parte (Nymphomaniac, Vol. I, 2013), el cineasta danés ha dirigido sus esfuerzos no a la compasión, sino al empoderamiento de su tristeza.
	LUCERO SOLÓRZANO: Los personajes femeninos complejos, maltratados, a veces sumisos, son una constante en el cine de Lars von Trier . Películas como <i>Dogville</i> , <i>Bailando en la oscuridad</i> , <i>Rompiendo las olas</i> , o <i>Anticristo</i> son un claro ejemplo de historias de mujeres en una abierta desventaja con su entorno y su realidad, que luchan como pueden para salir adelante.
	LUCERO SOLÓRZANO: Lars von Trier no pierde la elegancia y el personaje de Seligman es un poco su propia voz, cuando a cada pausa de Joe hace una acotación que casi parece una "cápsula cultural", en la que puede dar cátedra sobre temas como Edgar Allan Poe , Bach , Pitágoras , el arte bizantino, la pesca, las religiones occidentales y orientales.
PROCESO	JAVIER BETANCOURT: Joe y sus amantes son meros vehículos de las ideas personales del director: despedazar lugares comunes e ideas políticamente correctas. No hay necesidad de desgarrarse las vestiduras con la sabida misoginia de Lars von Trier;
SOPITAS	JOSÉ CLEMENTE NÚÑEZ: Y es que muchos podrán pensar que es la película más chorera de Lars von Trier...y podrían tener razón, pero en las últimas escenas el director es honesto y hace que todo el recorrido cambie, lo que uno pensaba al principio se transforma repentinamente, y todo cierra con una escena terrible, una escena típica de von Trier que deja al espectador maravillado (y con una cierta repulsión hacia la condición humana) .
CORRE CÁMARA	SERGIO HUIDOBRO: Como en "Anticristo" (2009) o "Dogville" (2003), el protagonismo femenino funciona en la medida en que la mujer encuentra redención a través de la humillación, la mutilación o el servilismo en medio de un universo hostil poblado por hombres amenazantes.

EL FINANCIERO	JORGE AYALA BLANCO: con menos huellas de la época Dogma '95 de Von Trier (Los idiotas 98) que de su cine potencial (Dogville 03) o de sus experimentales filmes-apuesta descabellada (Las cinco obstrucciones 00 codirigida con Jorgen Leth), orientando esta vez sus burlas-mueca contra la religión dominante (el cristianismo occidental basado en el sufrimiento vs. el cristianismo oriental basado en la felicidad)
MILENIO	<p>ANNEMARIE MEIER: Von Trier suele empezar sus filmes con un prólogo. Recuerdo el de <i>Europa</i> (1991) que sigue desde un tren en marcha el movimiento por los rieles mientras que la voz grave de Max von Sydow introduce a una sesión de hipnosis. Otros prólogos inolvidables los encontramos en <i>Bailando en la oscuridad</i> (2000), <i>Anticristo</i> (2009) y <i>Melancolía</i> (2011). En <i>Nymphomaniac</i> (<i>Ninfomanía</i>) el prólogo es una pantalla en negro de varios minutos que introduce al espectador al estado de la protagonista Joe,</p> <p>ANNEMARIE MEIER: El tema ha sido tratado en Trier en filmes como <i>Dogville</i>, donde el personaje femenino es “castigado” por irrumpir en una sociedad “ordenada”, y en <i>Anticristo</i>, donde el duelo y sentimiento de culpa de una madre por la muerte de su pequeño hijo llega hasta la pregunta por el “pecado natural femenino” con consecuencias como la quema de brujas.</p> <p>ANNEMARIE MEIER: Su tema central es el choque entre la naturaleza/pulsión contra la cultura/razón. Su crítica se dirige por lo general a la cultura occidental que reprime el placer: Los ideales y valores enaltecidos por el arte y las iglesias centroeuropeas, también sirven para reprimir el placer, en especial el placer femenino.</p> <p>ANNEMARIE MEIER: Aunque después de <i>Anticristo</i> un buen número de reseñadores catalogaron al director como misógino, no hay duda que Von Trier le apuesta a la fortaleza y complejidad de las mujeres, quienes llevan el hilo narrativo y la carga temática y dramática en la mayoría de sus filmes.</p> <p>ANNEMARIE MEIER: En <i>Rompiendo las olas</i> (1996), <i>Bailando en la oscuridad</i> (2001), <i>Dogville</i> (2003), <i>Anticristo</i> (2009), <i>Melancolía</i> (2011) y <i>Ninfomanía</i> (2013) asumen y tratan de eximir su pecado - y culpa -, muestran fortaleza e integridad. En <i>Rompiendo las olas</i> y <i>Bailando en la oscuridad</i> las protagonistas se sacrifican por un ser querido, en <i>Dogville</i> la joven desamparada se pone al servicio de la comunidad en la que se refugió, en <i>Anticristo</i> la mujer no logra superar la culpa por la muerte de su hijo y en <i>Ninfomanía</i> la mujer de edad madura purga la culpa por ser adicta al sexo y haber abandonado a su hijo por el placer.</p>
REVISTA FRAM	<p>EDUARDO MÓRLAN: Por cierto que hay que hacer notar que esta vez LvT recurre al autopiratero -si no es que a la autoparodia- con la escena en que Marcel, el hijo de Joe y Jérôme, se dirige al balcón, que es reminiscente del accidente del infante en “<i>Anticristo</i>”.</p> <p>EDUARDO MÓRLAN: Indudablemente una buena obra de LvT aunque en mi opinión con menos garra y atractivo que “<i>Melancolía</i>”, “<i>Ninfomanía Vol. 2</i>” va a atraer a una multitud de público</p>

Cuadro 9. Valoraciones de *historia particular*

MEDIOS	VALORACIONES
CINEGARAGE	<p>ERICK ESTRADA: Deberíamos saber ya que lo que sigue es más resultado de una presentación como ésta antes que una historia que se aleje de ello y nos adentre en las verdaderas oscuridades de las adicciones (en este caso la de una chica ninfomaniaca que descubre su enfermedad muy temprano en la vida). En su lugar tenemos la reafirmación de una dulce búsqueda de ese amor de primavera disfrazada de cuchillos y adornada con flashes dramáticos tan bien medidos como los coros y los versos de la canción emblemática de Nymphomaniac.</p> <p>ERICK ESTRADA: Hay sí, una premeditación por el flash y el despilfarro de tiempo y ante tal vacío en la pelea de ideas de apenas dos personajes y medio (Shia LaBeouf se delimita apenas en esta primera parte), la anécdota de una supuesta adicta al sexo y a sí misma, que se acusa ya de ser un horrible ser humano, manipulador y egoísta, termina por ser completamente pulcra.</p>

	ERICK ESTRADA: La segunda parte de la lista de cuentos rosados disfrazados de atrevimiento anti burgués y que es conocida como el Volumen II de Nymphomaniac usa menos flashes que la primera,
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: En fin: lo cierto es que a LvT se le pueden reprochar muchas cosas, pero hay que reconocerle que lo que hace no es NADA superficial y este film está muy bien pensado y desarrollado, a pesar de que se le pueda criticar que usa el escándalo para promoverlo, un recurso del cual se ha sabido aprovechar con gran inteligencia ante la hipocresía rigente de lo “políticamente correcto”.
	EDUARDO MÓRLAN: “Ninfomanía Vol. 2” resulta un nuevo acierto QUE NO SE DEBEN PERDER por parte de LvT al exponer la vida de una persona que se decide por seguir su instinto y vivir una existencia de hedonismo, que a la vez tiene como consecuencia el quedar aislada de los demás por el compromiso con el que vive su pasión.

Cuadro 10. Valoraciones de *fábula*

MEDIOS	VALORACIONES
ENFILME	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: La advertencia moral está planteada a manera de apología del morbo del espectador: nos sumergiremos en un largo relato pornográfico, no para disfrutar los detalles escabrosos y sensuales de sus encuentros, sino para juzgar si se equivocó –si “pecó”– lo suficiente como para ser condenada.
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: ¿Estamos ente la señalización (o casi estigmatización) de la virginidad masculina? Porque en algún momento la tambaleante pero fantasmagóricamente efectiva narración de Von Trier (es decir, quien quiera creérselo se lo va a creer) parecería que quien no ha vivido el sexo debería ser señalado como incapacitado para opinar al respecto. Y sin embargo, de nuevo y antes de responderlo, Von Trier da un golpe al timón y en el siguiente capítulo pareciera que, mejor dicho, sólo es inocente quien no ha tenido sexo (haciéndonos asumir que ser inocente es ser bueno).
LETRAS LIBRES	FERNANDA SOLÓRZANO: Como también es de los más rigurosos e imaginativos, devuelve esa materia en forma de fábulas cáusticas, trabajadas al punto de hacerlas pasar por algo muy distinto a un simple contraataque.
	FERNANDA SOLÓRZANO: No parecería posible, pero la perspectiva de Von Trier en <i>Ninfomanía</i> es más pesimista que la de Sade. El argumento filosófico de las novelas del Marqués era negar los sistemas morales para en cambio afirmar que la naturaleza es la última responsable de los comportamientos humanos. Tarde o temprano, sostiene, las personas acaban cediendo a sus impulsos.
CINEMA TRADICIONAL	OSCAR URIEL: Lo que inicia como un extravagante y divertido espectáculo termina por ser una tediosa y desesperante fábula para adultos orquestada por la maquiavélica mente de Lars von Trier . Habríamos tenido la oportunidad de ver la primera entrega del morbosos cuento durante nuestra estancia en la Berlinale ,
EXCÉLSIOR	ALONSO DÍAZ DE LA VEGA: Von Trier utiliza al perceptivo Seligman para extraer la moralidad de la narración de Joe y hacerle una petición a la audiencia: escuchar con la misma sensibilidad. Seligman compara las acciones de Joe con varios temas, desde la pesca con mosca, hasta la polifonía en la música de Johann Sebastian Bach, para equiparar la condición de Joe con las labores de la naturaleza y la belleza. Para Von Trier la ninfomanía no es un desequilibrio; es una liberación. “Si tienes alas”, alega Seligman, “¿por qué no volar?”.
LA JORNADA	NAIEF YEHYA: Cuando Von Trier anunció que su próximo filme sería explícitamente pornográfico no exageró; sin embargo, lo que hizo fue una amena reflexión filosófica entre coitos sobre la naturaleza del deseo y del mal que pasa por la pesca con mosca (<i>fly-fishing</i>), números de Fibonacci, la historia del cisma de la Iglesia cristiana y la historia de la música entre otros temas. Joe y Seligman representan la dualidad que caracteriza al propio Von Trier, el humor y la angustia, la rigidez formal y la fluidez onírica, la racionalidad y los instintos. Entre ambos fabrican un universo delirante e imaginario, una fábula del “sexo que habla” y que no tiene la menor intención de realismo.

	<p>NAIEF YEHYA: La realidad es que esta serie de confesiones van de la comedia a la filosofía del tocador, y como la novela de Sade de ese título, la cinta está armada por diálogos en los que eventualmente triunfa la crueldad. En la siniestra recámara de Seligman lo que realmente se debate es la condición de una sociedad hipersexual, informatizada, en la que libertinos desaforados y reprimidos son torturados por sus deseos al tiempo que sus dispositivos digitales se han convertido en eficientes altares al <i>hardcore</i>.</p>
REPLICANTE	<p>CARMEN V. AVENDAÑO: Mucha gente bosteza con esta película, y yo creo que no tanto por la falta de expresividad —en la acepción más ramplona de la expresividad— de Charlotte Gainsbourg, o por la falta de sensibilidad sexual —en el sentido en que lo promete Sico ultrasensitive— sino el bostezo como defensa, la risa como defensa. Porque esto no es Godzilla, en que todo personaje que es tocado por la gracia de la cámara por más de un minuto se salva de morir aplastado, sino Esopo. Von Triers hace fábulas que destruyen moralejas.</p>
SOPITAS	<p>JOSÉ CLEMENTE NÚÑEZ: El clítoris puede tener varios tipos de orgasmos y sí, las mujeres pueden sentir varios, uno detrás de otro. Así, Joe intentará sentirlos. Pero Joe también está sola, muy sola...y no será su culpa. Al término de la película, el espectador podrá tener una perspectiva y una explicación (o varias) de la situación de Joe.</p>
CINE VÉRTIGO	<p>ERNESTO DIEZMARTÍNEZ: Así, Seligman von Trier trata de convencer a la ninfómana -y, por ende, a nosotros- que su comportamiento enfermizo es una posición radicalmente feminista, que es una valiente muestra de rebelión contra la falocracia imperante, que su lucha contra el amor, la familia y la sociedad misma la hace admirable, discurso que el propio von Trier reafirma -¿o no será que lo dinamita?- en ese abrupto e irónico desenlace que tiene todo el sentido del mundo.</p>
CORRE CÁMARA	<p>SERGIO HUIDOBRO: Es en este punto en el que el discurso pretendidamente transgresor del cineasta se torna, curiosamente, más reaccionario.</p>
	<p>SERGIO HUIDOBRO: El relato de Joe se nos ofrece a través del diálogo con Selligman, quien funciona como un contrapunto moral que interpreta la historia de Joe a través de referencias que van de la pesca al sionismo y de el contrapunto en Bach a la personalidad de Edgar Allan Poe.</p>
	<p>MANUEL CRUZ: Frente a siglos de cine, ¿es tan extraordinario encontrar una película que dé voz a la mujer? No un discurso para cambiar la moral y política de su audiencia, una simple historia. Tras hacer comentarios inoportunos sobre el nazismo entre otras aventuras iconoclastas, Lars Von Trier lo cree, y su intento no está alejado de una pequeña revolución.</p>
	<p>MANUEL CRUZ: Las aventuras sexuales de Joe son un sencillo recuerdo a la civilización moderna sobre su instinto y deseo más básico en acción. Con distintos niveles de creatividad, todos hemos hecho lo mismo que Joe, pero vaya shock que aparezca en un cine. La verdad existe desde Hitchcock: Es más emocionante ver lo que no debe ser visto.</p>
MILENIO	<p>ANNEMARIE MEIER: <i>Ninfomanía 2</i> muestra cómo Joe toca fondo y se recupera poco a poco a través de la narración y la relación con un escucha. El filme, sin embargo, no termina con una liberación (aunque escuchemos un disparo).</p>

Cuadro 11. Valoraciones de *mimetismo*

MEDIOS	VALORACIONES
CINEGARAGE	<p>ERICK ESTRADA: Von Trier ha prometido también dejarnos ver o el goce o el sufrimiento del sexo y para ello deberíamos ver más sexo, jugar más con el concepto del orgasmo, incluido lo profundamente animal que con él y para él puede llegar a ser el humano. En su lugar tenemos discusiones eternas de los dueños de un par de falos no mayores a los que se detectan en películas porno promedio, y en medio de ellos (literalmente) a una desorientada chica que ni busca placer ni lo obtendrá esta tarde pues sus juguetes sexuales prefieren ponerse a platicar apuntándose uno al otro.</p>

REVISTA CÓDIGO	CARLOS BONFIL: Ninfomanía (Nymphomaniac) , de Lars von Trier, es una intensa exploración de la sexualidad femenina , tal como la viven una Joe adolescente (Stacy Martin) en el primer segmento, y una Joe adulta (Charlotte Gainsbourg) en el segundo.
PROCESO	JAVIER BETANCOURT: No hay necesidad de desgarrarse las vestiduras con la sabida misoginia de Lars von Trier; menos de tratar de reivindicar una supuesta defensa de la expresión sexual femenina; ninguno de estos personajes puede abordarse de manera realista, sólo existen en la mente de este iconoclasta.
REPLICANTE	CARMEN V. AVENDAÑO: Que Ninfómana no es una apología del sexo, sino al revés, queda más que claro en la escena hilarante del hotel al que llegan dos negros pandilleros, y entre los dedos que nos mal cubren los ojos vemos que la protagonista no es vapuleada por este par de monstruos, como esperábamos, simplemente porque no se ponen de acuerdo quién va por delante y quién por detrás, y la vemos a ella incrédula a través del par de enormes vergas negras y erectas que parecen dos señoras echando el chal en el mercado. Una linda tomadura de pelo al espectador.
MILENIO	ANNEMARIE MEIER: Desde <i>El elemento del crimen</i> (1984) cada filme del danés Lars von Trier representa un nuevo reto para los espectadores y, en especial, para sus seguidores. Trier no busca a un público fácil de atrapar con un relato realista que permite la identificación con el protagonista, el seguimiento de su conflicto y un desenlace satisfactorio.
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: La historia inicia con lo que pudiese esperarse a primera vista: de manera casi superficial, con escenas de sexo explícito y un vivir por vivir de parte de Joe, pero el tema real de la película va aflorando según avanza, y resulta poco alentador ver la realidad al desnudo de la vida de esta mujer.

Cuadro 12. Valoraciones de simbolismo y universalidad

MEDIOS	VALORACIONES
ENFILME	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: Aparentemente, von Trier pone a salvo las intenciones del espectador a cambio de que sea él –acompañado de Seligman (un varón)– quien juzgue a una mujer de quien solo sabemos dos cosas: que ha vivido para el placer y que, al menos indirectamente, se considera culpable. Pero el escenario perversamente convencional que monta para desplegar su pornografía sirve para imponer más preguntas. Solo queda poner atención.
	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: Sin embargo, su historia, como en cualquier comedia romántica, avanza a partir del amor que desarrolla por Jerome (Shia LaBeouf), un tipo que podría ser atractivo, carismático, aunque burdo.
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: La autojustificación y el endiosamiento de la casualidad en una historia que tomada menos seriamente debería ser una gran comedia sexual. El machismo tácito que deja ver que tras una pérdida de la virginidad traumática y desencantada puede existir la semilla del amor.
LETRAS LIBRES	FERNANDA SOLÓRZANO: La pregunta retórica es aplicable a <i>Ninfomanía</i> : sus dos protagonistas son tipos humanos sospechosamente opuestos, algo poco plausible en un drama realista pero adecuado para una alegoría. La ninfómana y el asexual le sirven a Von Trier para hablar de dos grandes grupos humanos: los cínicos/desencantados que sin embargo son vulnerables y los que creen en la bondad nata de los hombres pero tienen problemas a la hora de empatizar.
	FERNANDA SOLÓRZANO: Joe es una mezcla de Justine y Juliette.

EXCÉLSIOR	LUCERO SOLÓRZANO: Más allá de los desatinos verbales del señor Von Trier , no se puede negar que <i>Melancolía</i> es una gran película, probablemente la mejor de esta trilogía de la depresión, e igualmente que <i>Ninfomanía</i> cierra el ciclo de manera contundente, con un guión muy atractivo lleno de simbolismos, metáforas, alegorías y una exploración profunda de la vida, la feminidad, el amor, el sexo, la culpa, y la muerte. Sexo gráfico, explícito y descarnado, eso sí, pero no pornografía.
	LUCERO SOLÓRZANO: Con los entrecruzamientos de estas secuencias y la brutalidad de varias escenas sexuales, Von Trier va construyendo un todo que puede interpretarse como la naturaleza humana con la gran potencia de la sexualidad y la riqueza del intelecto. Hay frases que se quedan en la memoria e invitan a ver de nuevo la película, sólo para rescatarlas.
	ALONSO DÍAZ DE LA VEGA: La naturaleza autorreferencial de la cinta le da a la pretensión de Von Trier una cualidad didáctica. Seligman interpreta el relato de Joe por nosotros para invalidar al crítico y hacer del filme una experiencia incuestionable. Con esta defensa absurda, dictatorial incluso, Von Trier niega la posibilidad de diferir; al fin ha construido el subterfugio hacia el que se había orientado su obra entera, y con ello su más grave idea: el crítico no puede ser criticado. Von Trier valora su visión del statu quo por encima de cualquier diferencia y se sitúa en el mismo tribunal que sus acusados. Su ninguneo lo termina anulando a él.
LA JORNADA	NAIEF YEHYA: En un tiempo de pornocultura, Von Trier eligió hacer una cinta acerca de una mujer adicta al sexo, un personaje síntoma y reflejo de la obsesión pop, la confusión y el malestar que produce el exceso de imágenes sexuales explícitas en la cultura contemporánea.
	NAIEF YEHYA: La pornografía tiene como función estimular la libido al crear una ilusión esquizofrénica del sexo: mostrarlo en <i>close up</i> de forma hiperrealista pero a la vez en improbables narrativas fantasiosas, donde todas las mujeres están siempre disponibles y deseosas. Lars von Trier reconstruye estos clichés en su controvertida <i>Nymph()</i> mediante la adicción al sexo de la protagonista, Joe (Charlotte Gainsbourg), pero los actos sexuales mostrados (explícitamente con dobles de cuerpo) rara vez son apetecibles o, si resultan excitantes, su atractivo radica precisamente en que a menudo carecen de emociones, son dolorosos, desesperados y parecen empujar la narrativa hacia la tragedia. Más que una gozadora insaciable, la joven Joe parece una administradora de recursos, siempre fría, calculadora y pragmática. Von Trier enfatiza que el título se refiere a una condición médica: el estado de deseo permanente, denominado también furor uterino, que ha sido definido desde su descubrimiento-invencción en el siglo XVIII como una condición patológica de la mujer, cuyo deseo sexual es por fuerza monstruoso, perverso y pérfido, por tanto representa una amenaza contra el orden patriarcal.
CORRE CÁMARA	SERGIO HUIDOBRO: En <i>Ninfomanía</i> , la vagina no aparece como un instrumento de liberación ni de independencia, sino como una cueva perpetua de insatisfacción que conduce a la violencia física, al auto-desprecio, la marginación afectiva y a una serie de complejos anquilosados, relacionados con la figura del padre, la culpa o con la necesidad de encajar.

Cuadro 13. Valoraciones de *smartguy/postura fría*

MEDIOS	VALORACIONES
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: Deberíamos saber ya que lo que sigue es más resultado de una presentación como ésta antes que una historia que se aleje de ello y nos adentre en las verdaderas oscuridades de las adicciones (en este caso la de una chica ninfomaniaca que descubre su enfermedad muy temprano en la vida).
	ERICK ESTRADA: Qué terrible para quienes vemos esto que la falsa profundidad inunde a fuerza de insistencia este discurso que hasta donde hemos visto, no lleva ni siquiera a un conflicto real -mucho menos uno metafórico- de alguno de los personajes que comienzan a esbozarse en pantalla.

	<p>ERICK ESTRADA: como el Volumen II de Nymphomaniac usa menos flashes que la primera, que apenas a los pocos minutos de iniciada esta conclusión ya se siente como un lastre enorme, como si en medio de las confesiones que estos dos seres humanos tan aparentemente dispares –pero que nos dan pistas suficientes para saber que algo tremendista viene en camino y confirmar que son gelatinosamente parecidos- existiera un chaperón invisible pero del que adivinan su presencia.</p>
CINEMA TRADICIONAL	<p>OSCAR URIEL: Lo que inicia como un extravagante y divertido espectáculo termina por ser una tediosa y desesperante fábula para adultos orquestada por la maquiavélica mente de Lars von Trier.</p>
	<p>OSCAR URIEL: En lo personal no tengo el mínimo problema con este asunto siempre y cuando las películas cumplan con lo prometido, tal y como sucedió con el Volumen I, cinta que se experimentó como un sugestivo preámbulo de algo mucho más inquietante que lo que deriva esta segunda entrega</p>
	<p>OSCAR URIEL: Sólo queda preguntarme qué hubiese sucedido si Lars von Trier hubiera armado una película única y no dos entregas como sucedió al final. Hacia el desenlace, el provocador director pretende sorprendernos con una acción un tanto desconcertante que para entonces creo es demasiado tarde.</p>
CINE PREMIERE	<p>CRISTINA VALES: Lars von Trier nunca se ha caracterizado por hacer historias simples. El shock es una de sus mejores herramientas y, al parecer, el autor danés no tiene filtros. Ninfomanía, en sus 2 volúmenes, parece comprobarlo y eso se traslada a la pantalla en maneras tanto positivas como negativas.</p>
NEXOS	<p>JUAN PABLO GARCÍA MORENO: Pero son cosas muy distintas que una película sea depresiva a que sea deprimente, y si algo deprime de Ninfomanía es su ejecución. “Mi historia es larga”, dice Jo al inicio de la película; “entre más larga mejor”, dice su interlocutor. Nada más falso. Quien vea esta película podrá expresar el alivio que trae consigo el fin de las cuatro horas de tedio.</p>
EXCÉLSIOR	<p>LUCERO CALDERÓN: El resultado es un filme que se hace largo, tedioso y que provoca que la gente clave su mirada más en el celular que en la historia que va contando la actriz franco-inglesa Charlotte Gainsbourg,</p>
	<p>LUCERO CALDERÓN: Hay algunos momentos a lo largo de la trama que logran enganchar de nueva cuenta al espectador, como cuando Charlotte Gainsbourg le pide a un negro que llegue a un hotel para poder mantener un encuentro sexual con él y a la mera hora éste llega acompañado de alguien más, desatando los pensamientos más obscenos del espectador, pero esos destellos de luz que se hacen presentes a lo largo de la trama, desaparecen para darle paso a la frustración de saber que todo iba tan bien y en un abrir y cerrar de ojos, todo se arruinó.</p>
LA JORNADA	<p>CARLOS BONFIL: Con ello fascina convenientemente a los cinéfilos cazadores de emociones fuertes con barniz de profundidad filosófica o artística, e irrita, de modo igualmente conveniente, a los guardianes de la corrección moral que descalificarán su trabajo como reaccionario, narcisista, puritano e, insulto supremo, tedioso.</p>
PROCESO	<p>ARTURO GONZÁLEZ VILLASEÑOR: La trama nos presenta a una adolescente que descubre su adicción al sexo, provocando múltiples encuentros con hombres para satisfacer su apetito sexual, lo que la lleva a desafortunadas situaciones, pero nada tan retador como lo fue Anticristo (con sus indigeribles escenas de sadismo y sexo).</p>
	<p>ARTURO GONZÁLEZ VILLASEÑOR: Sin embargo la publicidad se desinfla en la butaca. Esperemos que la decepción no caiga también en Nymphomaniac Vol. 2.</p>
	<p>JAVIER BETANCOURT: Algunos prefieren la primera parte, más fresca y divertida; otros (Catherine Breillat, realizadora francesa) la segunda, más densa y truculenta; en realidad se trata sólo de un cambio de tono, lógico porque el Volumen I cuenta la infancia y descubrimiento de lo que Joe (Chalotte Gainsbourg)</p>
CINE VÉRTIGO	<p>ERNESTO DIEZMARTÍNEZ: Sin embargo, Joe lo dice con tal convencimiento y Seligman no ofrece mayor oposición que su mudo asombro, que pareciera que el propio von Trier, vía este diálogo, está tentando su suerte -y nuestra paciencia.</p>
REVISTA FRAM	<p>EDUARDO MÓRLAN: Y hay que prepararse para un final supersorpresa.</p>

Cuadro 14. Valoraciones de *emotividad fatalista*

MEDIOS	VALORACIONES
ENFILME	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: Ninfa, y esto ya no lo explica, también es una joven hermosa, una deidad de la naturaleza en la mitología y los labios de la vulva. Es por esto último que la palabra 'ninfómana' no tiene masculino. Si estamos viendo esta película es porque nos hemos tragado un anzuelo que eventualmente ocasionará dolor.
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: Referencias extrapoladas a Edgar Allan Poe en donde "La caída de la casa Usher" <i>debe</i> ser el espejo de ese amor enfermizo y carnal no consumado con el padre ("cuando murió me sentí vacía", dice Joe, "lubriqué"... y el cine salta entre incrédulo y desorientado).
	ERICK ESTRADA: Es decir, algo más de pólvora hay en esta parte. Algo más de idea se aprecia en esta segunda fila de confesiones de la nifómana ante un hombre que nunca ha probado las mieles del sexo, mucho menos las pretendidas oscuridades que la adicción hacia él le regalan a la mujer que interpreta Charlotte Gainsbourg .
	ERICK ESTRADA: ¿Estamos ante la señalización (o casi estigmatización) de la virginidad masculina? Porque en algún momento la tambaleante pero fantasmagóricamente efectiva narración de Von Trier (es decir, quien quiera creérselo se lo va a creer) [...] Y sin embargo, de nuevo y antes de responderlo, Von Trier da un golpe al timón y en el siguiente capítulo pareciera que, mejor dicho, sólo es inocente quien no ha tenido sexo (haciéndonos asumir que ser inocente es ser bueno).
	ERICK ESTRADA: (la ausencia total de sexo es la mayor de las contradicciones de Von Trier en esta película), a pesar de todo, algo de dinámico y divertido hay en esta segunda parte.
	ERICK ESTRADA: algo de divertido y estético aparece por fin en esta bitácora sin sentido de supuesto ataque a la hipocresía de la sociedad burguesa contemporánea.
CINEMA TRADICIONAL	JOÃO LOPES: La <i>sección Gala</i> nos demostró que algunas cintas, como Nymph() maniac, provocan un morbo social capaz de mover a cualquiera a la sala de cine y esperar ansiosamente la segunda mitad para demostrarnos que todos, hasta cierto punto, podemos formar (y formamos) parte de ese mundo.
	OSCAR URIEL: Cual Sherezada moderna, la protagonista logra seducir al oyente con sus anécdotas de vida cargadas de erotismo y en las cuales ella se hace simplemente llamar con altivez "la ninfómana".
SOPITAS	JOSÉ CLEMENTE NÚÑEZ: La literalidad de von Trier hace que nos pongamos a pensar si nos han tomado el pelo pero, como siempre, el director termina mostrando un punto de una manera brutal.

Cuadro 15. Valoraciones de *aceptación*

MEDIOS	VALORACIONES
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: es al mismo tiempo la dosis de agilidad y humor retorcido y cortante que tanto se nos había anticipado, a la vez de la oportunidad de echar a volar la imaginación con encuadres que rescatan posiciones sadomasoquistas que no necesitan de la piel para acelerar el pulso.
	ERICK ESTRADA: Ahí, en apenas unos segundos Von Trier recupera el ojo y algo de la vitalidad que lo tiene ahora encumbrado en la pirámide de la auto adulación y por supuesto el fragmento se disfruta al máximo, a pesar de que a veces esas punzadas de humor filoso se inclinan a los terrenos del humor involuntario: los 40 latigazos, las muñecas atadas, las no-confesiones que ahorran tiempo y explicaciones, las miradas muy a lo Polanski .

LETRAS LIBRES	FERNANDA SOLÓRZANO: Los paralelos que hace Seligman son disparatados y en esa medida geniales (aunque a Joe llega a fastidiarle que, por ejemplo, compare su bloqueo emocional con la paradoja de Zenón). Ella no se queda atrás en la carrera de la imaginación, y provoca que Seligman cuestione la verosimilitud de algunos episodios.
	FERNANDA SOLÓRZANO: La escena descrita arriba, en la que Joe llama a la sociedad cobarde por silenciar un problema en vez de solucionarlo, es casi conmovedora por su grado de transparencia. Casi se escucha a Von Trier buscando tener la última palabra en el pleito que precedió la filmación de <i>Ninfomanía</i> .
CINE PREMIERE	CRISTINA VALES: Charlotte Gainsbourg , quien ahora toma la pantalla tanto en los <i>flashbacks</i> como en el presente, logra conmovernos a través de su interpretación honesta de una mujer que no puede reprimir quien es. Es interesante, desgarrador y un golpe para la audiencia
REPLICANTE	CARMEN V. AVENDAÑO: Mucha gente bosteza con esta película, y yo creo que no tanto por la falta de expresividad —en la acepción más ramplona de la expresividad— de Charlotte Gainsbourg, o por la falta de sensibilidad sexual —en el sentido en que lo promete Sico ultrasensitive— sino el bostezo como defensa, la risa como defensa. Porque esto no es Godzilla, en que todo personaje que es tocado por la gracia de la cámara por más de un minuto se salva de morir aplastado, sino Esopo.
	CARMEN V. AVENDAÑO: La escena que no tiene un pelo de cómica, y que es la que acabó por ganarme, es esa siniestra en el callejón, cuando el antiguo amor, Jerome, y el nuevo, T, se aman frente a ella, tirada en la calle, golpeada y posteriormente meada. Von Triers se ha atrevido a filmar el miedo último a la entrega amorosa, ser dejado fuera del amor, en la total soledad del universo, que es la de un callejón oscuro, como premio a haberse entregado. ¿Qué es lo peor que te puede pasar si vives sin miedo? Parece preguntar reiteradamente. Cuando lo ves representado, el miedo se achica.
SOPITAS	JOSÉ CLEMENTE NÚÑEZ: Con esta película, von Trier nos muestra un sadomasoquismo que si bien nos hace temblar, al mismo tiempo nos convence de pedir más.
	JOSÉ CLEMENTE NÚÑEZ: Von Trier nos provoca pedir más, porque podemos pedir más, mucho mucho más y, como verán, Joe también puede pedir más (y vaya que pide). Pero no es que Joe no tenga llenadera. Solo juega con toda las posibilidades que su cuerpo le ofrece (y lo hace hasta donde se lo permite).
CINE VÉRTIGO	ERNESTO DIEZMARTÍNEZ: Las deficiencias de Ninfomanía las hacen evidentes Joe y Seligman a lo largo de su conversación. [...] un comentario final de Joe sobre esa larga noche en la que ha dicho todo (“Ha sido escalofriantemente repetitivo”) y una declaración de la protagonista que puede ser firmada por el que está terminando este texto: “Estoy muy cansada”. Yo también: estoy agotado. Pero ver cine de von Trier y escribir de él bien vale la pena.
CORRE CÁMARA	MIGUEL RAVELO: Hacía tiempo que Lars Von Trier no entregaba una película tan completa y disfrutable. Con “Ninfomanía”, el autor muestra conocimiento de la audiencia e inclusive logra camaradería con ella; alcanza un dominio de la narrativa y el lenguaje que no solamente nos da algunas de las escenas más memorables en su filmografía, sino que puede contarse entre las mejores películas que el director ha realizado. Ojalá Cineteca Nacional pueda exhibir la versión completa y sin censura, ya que esa será la única forma real en que podremos deleitarnos como se debe con el descenso al infierno que es “Ninfomanía”.
EL FINANCIERO	JORGE AYALA BLANCO: En Ninfomanía, segunda parte [...], sorpresivo segmento final del autoneutralizado opus 12 del exdogmático danés Lars von Trier
MILENIO	ANNEMARIE MEIER: En los filmes de von Trier el espectador se enfrenta solo a la complejidad de los conflictos y cuestionamientos que le comparte el director y, lo que es peor, frente a un relato fílmico que atrapa poderosamente su emoción. Antes de someterse a nueva aventura emocional y estética de von Trier habría que contratar un seguro de daños emocionales – y morales – para salir airoso y medianamente esperanzado del cine. Quizás no tanto por lo oscuro de sus historias y la fragilidad de sus protagonistas, sino más bien por la maestría con la que crea suspenso, atrapa e involucra la emoción del espectador.

REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: Bueno, pues se dice que para saber sacar provecho de las situaciones al máximo, hay que dejarlas en suspenso para crear tensión y que la gente se interese mucho más en el final... y esto es lo que Lars von Trier (LVT) ha logrado con su film más reciente, "Ninfomanía", al dividirlo deliberadamente en 2 partes, lo que le ha logrado un éxito arrollador.
---------------------	--

Cuadro 16. Valoraciones de *reputación*

MEDIOS	VALORACIONES
CINEGARAGE	<p>ERICK ESTRADA: ¿Estamos ante la señalización (o casi estigmatización) de la virginidad masculina? Porque en algún momento la tambaleante pero fantasmagóricamente efectiva narración de Von Trier (es decir, quien quiera creérselo se lo va a creer) parecería que quien no ha vivido el sexo debería ser señalado como incapacitado para opinar al respecto. Y sin embargo, de nuevo y antes de responderlo, Von Trier da un golpe al timón y en el siguiente capítulo pareciera que, mejor dicho, sólo es inocente quien no ha tenido sexo (haciéndonos asumir que ser inocente es ser bueno).</p> <p>ERICK ESTRADA: Ahí, en apenas unos segundos Von Trier recupera el ojo y algo de la vitalidad que lo tiene ahora encumbrado en la pirámide de la auto adulación y por supuesto el fragmento se disfruta al máximo,</p>
LETRAS LIBRES	<p>FERNANDA SOLÓRZANO: Esta sola escena resume la génesis, la estética y el subtexto de la película, una de las mejores en la carrera del danés Lars von Trier.</p> <p>FERNANDA SOLÓRZANO: Hay quien opina distinto. Basta echarse un clavado en internet para ver cómo <i>Ninfomanía</i>, partes I y II, ha sido llamada pornografía de arte, explosión de violencia sexista y/o una muestra más de la misoginia de Von Trier. Parecería no tener sentido retomar las descalificaciones para defender los aciertos, pero el cine de Lars von Trier suele ser un mensaje en clave a sus críticos habituales.</p>
CINEMA TRADICIONAL	<p>JOÃO LOPES: demostró que algunas cintas, como Nymph()maniac, provocan un morbo social capaz de mover a cualquiera a la sala de cine y esperar ansiosamente la segunda mitad para demostrarnos que todos, hasta cierto punto, podemos formar (y formamos) parte de ese mundo.</p> <p>OSCAR URIEL: Lo que inicia como un extravagante y divertido espectáculo termina por ser una tediosa y desesperante fábula para adultos orquestada por la maquiavélica mente de Lars von Trier.</p>
CINE PREMIERE	CRISTINA VALES: Lars von Trier jamás será definido como un cineasta que filma películas simples. Siempre será polémico y la gente hablará de toda cinta suya que vea la luz del día. Es por eso, que desde su concepción, <i>Ninfomanía</i> (<i>Nymphomaniac</i>) dio de qué hablar. Primero por el tema, después por la duración y división de la historia... en fin, no necesita que lo nombren <i>persona non grata</i> en Cannes para crear un frenesí mediático alrededor de sus historias.
NEXOS	JUAN PABLO GARCÍA MORENO: <i>Ninfomanía</i> es posiblemente la peor película de von Trier: lo muestra mediocre tanto en términos narrativos como estéticos. Un enfant terrible que ha envejecido mal.
EXCÉLSIOR	LUCERO SOÓRZANO: La que es la segunda mitad se estrenó el jueves, y podemos afirmar que ya como un todo ésta es una de las películas más logradas del director. [...] Lars von Trier no pierde la elegancia y el personaje de Seligman es un poco su propia voz

	<p>ALONSO DÍAZ DE LA VEGA: Para Lars von Trier, la provocación es finalidad y estética: concepción del mundo. Desde una aparición pública hasta la producción de cine pornográfico, Von Trier actúa, de manera invariable, con el escándalo en mente. Su fórmula, que justifica las emociones menos funcionales del hombre, acaso malestares psicológicos como la depresión, le ha garantizado un vasto público. El triunfo de los melancólicos y los rechazados complace de manera universal porque en todos habita la soledad que pregunta: “¿Por qué a mí?”. Filmar la historia de una ninfómana es, entonces, un paso natural para un director que se regodea en la afrenta y en la investidura de forastero y redentor de los renegados.</p>
LA JORNADA	<p>NAIEF YEHYA: Seguramente, nada divierte más a Von Trier que la indignación de aquellos que critican a <i>Nymph()</i> <i>maniac</i> por ser una cinta sobre sexualidad femenina hecha por alguien que ni la entiende ni ultimadamente le importa. La metáfora de la pesca con mosca es particularmente relevante, porque se trata de un forma de engañar a los peces con el movimiento del anzuelo para que crean que es una mosca. Muchos ven aquí al sexo como el anzuelo y al público entusiasta como esos crédulos peces. Algunos han acusado al cineasta de haber querido contarse a sí mismo una historia masturbatoria, indulgente, monotemática, wikipediesca, repleta de chistes privados y claves que no revelan nada, y que no es más que mala pornografía. Además, Von Trier deja pasar acentos lingüísticos torpemente fingidos (quizás porque sucede en un país que parece Inglaterra pero es un territorio fantástico) y se cita a sí mismo al evocar la secuencia de <i>Anticristo</i>, en que un niño pequeño camina hacia un balcón atraído por la nieve que cae.</p>
PROCESO	<p>JAVIER BETANCOURT: Conviene tomar nota de la aclaración del actor porque dirige la atención hacia el propósito evidente del insolente Von Trier, para quien, vagina, catálogo de penes y colecciones de coitos no son precisamente motivo de sobresalto.</p>
CINE VÉRTIGO	<p>ERNESTO DIEZMARTÍNEZ: el más reciente largometraje del impertinente/impenitente provocador Lars von Trier no escandalizará más que a las buenas conciencias escandalizables.</p>
CORRE CÁMARA	<p>SERGIO HUIDOBRO: Cualquier opinión que se tenga sobre una película dirigida por Lars Von Trier está destinada a diluirse: terminará por ser una opinión sobre Von Trier mismo y el filme en cuestión no habrá sido sino el vehículo que nos lleve a articular nuestra manía –amorosa, fóbica o contrariada; nunca indiferente– por el hombre que declaró ser el mejor cineasta del mundo para después chapotear en sus palabras.</p>
EL FINANCIERO	<p>JORGE AYALA BLANCO: malinterpretado filme pseudoshocking 12 del ya fatigado ancien terrible danés a sus apenas 57 años Lars von Trier (de la obra maestra pesadillesca El elemento del crimen 84 a los retóricos opúsculos truenacocos Anticristo 09 y Melancolía 11)</p> <p>JORGE AYALA BLANCO: sorpresivo segmento final del autoneutralizado opus 12 del exdogmático danés Lars von Trier [...]</p>
MILENIO	<p>ANNEMARIE MEIER: Desde <i>El elemento del crimen</i> (1984) cada filme del danés Lars von Trier representa un nuevo reto para los espectadores y, en especial, para sus seguidores. Trier no busca a un público fácil de atrapar con un relato realista que permite la identificación con el protagonista, el seguimiento de su conflicto y un desenlace satisfactorio.</p> <p>ANNEMARIE MEIER: ¿Obsceno, pornográfico, nihilista? como algunos reseñadores catalogaron el filme? Estoy de acuerdo que las imágenes pueden incomodar. Pero son parte de la provocación a la que Lars von Trier somete al espectador para mostrarle que los eternos tabúes siguen vigentes y se reproducen en la mayoría de los filmes.</p>
REVISTA FRAM	<p>EDUARDO MÓRLAN: Lars von Trier (LVT) ha tenido una trayectoria muy dispareja pero a la vez muy controvertida a lo largo de su filmografía: lo mismo nos presenta joyas como “Rompiendo las olas” (Breaking the Waves, 1996), que otras obras provocativas por su actitud crítica como “Dogville” (2003) y “Melancolía” (Melancholia, 2011) y cosas simplemente estridentes y escandalosas como “Los idiotas” (Idioten, 1998) y “Anticristo” (Antichrist, 2009).</p>

Cuadro 17. Valoraciones de *calidad técnica*

MEDIOS		VALORACIONES
ESTÉTICA		
ENFILME	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: El estilo visual también refleja la encrucijada moral. Sabemos que Lars von Trier tiene ambiciones totalitarias, que no ha dejado de trabajar para perfeccionar su dominio de todos los estilos, de todos los géneros. En <i>Nymphomaniac</i> los mezcla nuevamente. Usa una estética glamurosa y ultratrabajada no para acentuar senos, como lo hizo en <i>Melancholia</i> (2011) con Kirsten Dunst , sino para resaltar gotas de agua, ladrillos, la tapa de un bote de basura. Al sexo lo despoja de maquillaje, de glamur, de ambigüedad, de sensualidad y –como anuncia el slogan de la película– de amor: lo retrata con luz blanca, sin erotismo, y lo vuelve tan animal, didáctico, repetitivo y maquinal, incluso ridículo, como puede llegar a ser. [...] Añade imágenes de archivo, ilustraciones, paisajes preciosistas, reminiscencias del Dogma, pero dentro de toda esta mezcla, contrasta particularmente el estilo del cuarto con el de los encuentros sexuales.	
	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: A nivel visual, Lars von Trier no tiene demasiado interés en indagar en la psicología de los personajes. Quizá la salvedad sea la esposa despechada de uno de los amantes, interpretada por Uma Thurman , un episodio filmado con reglas del Dogma	
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: La fealdad asumida e intencional de Lars von Trier lo lleva incluso a elaborar un catálogo de penes que ni celebran la estética fálica como sí lo hizo Pasolini -y como incluso mucho del porno dirigido por mujeres hace en la actualidad- ni atenta en realidad contra nada que busque eliminar un simple <i>close up</i> de pene al considerarlo ofensivo.	
EL FINANCIERO	JORGE AYALA BLANCO: La promiscuidad vencida se permite ahora reforzar su expresividad neovanguardista con recursos audiovisuales que van del truco maravilloso	
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: El principio del film retrata con exactitud en lo visual lo que nos espera: una historia lóbrega y desesperanzada que inicia una mañana en que nieva levemente luego de ver paredes, techumbres, escurrimientos de agua y otros melancólicos elementos [...]	
GUIÓN		
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: ¿Cómo es que Von Trier consigue armar una narración tan transparente y ligera a lo largo de dos horas? Verso-coro-verso. En la película se fuerza a la extrañeza a hacer un par de apariciones y serán esos pequeños capítulos extremos los que anuden el anecdotario, los que encuadernen con vulgar espiral de plástico lo que pretende ser una enciclopedia de sufrimiento y desesperación (en particular la escena en que Uma Thurman toma por algunos minutos las riendas de lo que ocurre en el set).	
	ERICK ESTRADA: Qué terrible para quienes vemos esto que la falsa profundidad inunde a fuerza de insitencia este discurso que hasta donde hemos visto, no lleva ni siquiera a un conflicto real -mucho menos uno metafórico- de alguno de los personajes que comienzan a esbozarse en pantalla.	
CINEMA TRADICIONAL	JOÃO LOPES: Qué decir de sus personajes que complementan con el mismo ímpetu, un guión que ya de principio es tan persuasivo como una misma relación sexual.	
NEXOS	JUAN PABLO GARCÍA MORENO: Hay muchos otros temas que se discuten a profundidad, y francamente no importa. Lo importante es que, en lugar de historia, von Trier presenta una cátedra con ínfulas de suma erudición. Como narrativa, los diálogos son de una inverosimilitud francamente risible; como “ejercicio filosófico” es pedante y pretencioso. La promesa de una épica sexual sin concesiones se asemeja más a la adaptación cinematográfica de una cátedra de aeropuerto de Jorge Volpi.	
REVISTA CÓDIGO	CARLOS BONFIL: Importa destacar la organización del relato por el contraste manifiesto entre la voracidad lúdica y competitiva de Joe en sus primeras experiencias ninfomaniacas, y la exploración desencantada que años después hace el mismo personaje de un placer sexual anclado en la abyección y apartado de toda regulación social (monogamia, maternidad, familia).	

EXCÉLSIOR	LUCERO SOLÓRZANO: <i>Ninfomanía</i> cierra el ciclo de manera contundente, con un guión muy atractivo lleno de simbolismos, metáforas, alegorías y una exploración profunda de la vida, la feminidad, el amor, el sexo, la culpa, y la muerte.
	LUCERO SOLÓRZANO: El guión de Von Trier explora con detalle, sensibilidad y sobre todo profundidad, a una mujer que —como lo dice en un momento Seligman— ejerció su derecho a practicar su sexualidad, a gozar de ella, a no cefirse a la represión [...]
CINE VÉRTIGO	ERNESTO DIEZMARTÍNEZ: Pero, bueno, ya me perdí en esta digresión, algo que encaja perfectamente con el tono narrativo de <i>Ninfomanía</i> , por cierto, pues con en esta cinta -la última parte de la Trilogía de la Depresión, después de <i>Anticristo</i> (2009) y <i>Melancolía</i> (2011)- von Trier ha dicho que ha creado (¿?) un nuevo género cinematográfico llamado “digresionismo”. Y, en efecto, aunque interrumpir el flujo narrativo con caprichosas/pertinentes/fascinantes/absurdas/culteranas digresiones no es nada nuevo -algunas cintas del último Buñuel podrían ser calificadas como “digresionistas”-, la realidad es que si <i>Ninfomanía</i> se sostiene a lo largo de sus cuatro horas de duración, esto se debe, más que nada, a todas esas digresiones, diseminadas de tal forma que complementan/contradicen/subrayan la historia principal, al mismo tiempo que se convierten en un meta-comentario del filme mismo y de la propia figura pública -como cineasta, como celebridad- de Lars von Trier.
CORRE CÁMARA	SERGIO HUIDOBRO: “ <i>Ninfomanía</i> ” parte de un motivo argumental sencillo: Selligman, un hombre maduro, culto y solitario (Stellan Skarsgard) regresa de la tienda cuando encuentra a Joe (Charlotte Gainsbourg), una mujer de edad mediana, inconsciente en el fondo de un patio lúgubre [...]
	MIGUEL RAVELO: Para contar esto, Lars Von Trier hará gala de una cualidad no muchas veces vista en su cine, usualmente duro y poco consecuente con el espectador: hacer de su película una experiencia sorprendentemente divertida, contada con tal habilidad y con un manejo de la comedia tan cuidadoso, que lo que pudo ser una experiencia angustiante y tremendamente difícil, se vuelve una película muy disfrutable. Y esto es algo que debe reconocérsele a Von Trier. No es fácil ser testigos durante dos horas de escenas muy duras tanto gráfica como argumentalmente, realizadas con un acercamiento que se agradece en una obra de esta naturaleza, que presentada de otra forma, habría sido casi insoportable. El volumen 2 termina de redondear personajes que en la primera parte parecían incompletos o poco justificados. Seligman (Stellan Skarsgard), por ejemplo, se apreciaba como un pretexto para que Joe contara su historia; sin embargo, para este volumen tomará un matiz diferente y no solamente tendrá el papel de un escucha pasivo, sino que ahora será parte fundamental de la historia que está escuchando y terminará descubriendo y revelando aspectos de su personalidad que en un inicio no habríamos podido adivinar. Es un personaje muy interesante que evolucionará justificando su presencia en la película de forma que sin él, no podría existir un cierre satisfactorio a la historia. Al mismo tiempo, el personaje de Joe logrará grandes transformaciones y se hará mucho más complejo y más rico. Von Trier la abordará con genuino conocimiento del lugar al que pretendió llegar con ella desde un inicio. Lentamente las piezas irán acomodándose y como espectadores, lograremos entender el infierno que fue la vida de Joe desde su infancia, y ese es otro punto por el que la película debería verse en una sola entrega, ya que la evolución y transformaciones de los personajes principales le darán sentido al todo de esta historia.
MILENIO	ANNEMARIE MEIER: Sin embargo, los dos hombres se la pasan conversando entre sí en un idioma que Joe no entiende, lo que inhibe cualquier contacto físico. En este tipo de escenas que aligeran el relato cargado de dolor, Von Trier muestra un humor - bastante grotesco - que atraviesa los ocho capítulos del filme.
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: Uno de los puntos a favor de este film es que existen diferencias radicales entre los 2 personajes encargados de llevar la narración de los sucesos. Joe no deja de ser una mujer que ha sido víctima de sus impulsos más primigenios y ahora tiene que pagar las consecuencias.
SECUENCIAS	
ENFILME	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: Como contrapunto, las secuencias entre Joe y Seligman están filmadas para verse aburridas: casi monocromáticas, semioscuras, sin contrastes, casi sin movimiento, solo vemos a estos dos protagonistas hablar y hablar en lenguaje literario, como si estuvieran leyendo [...]
CINEMA TRADICIONAL	OSCAR URIEL: Lástima, porque la primera cinta parecía garantizarnos una secuela divertida y concluyente a la vez (el sentido del humor está completamente ausente del segundo episodio) repleta de fantásticas secuencias como aquella protagonizada por Uma Thurman , que iba de lo patético a lo hilarante.

NEXOS	JUAN PABLOGARCÍA MORENO: Porque, recordemos, el centro de la historia es la vida sexual de la protagonista. Bueno, pues si escuchar a los personajes dialogar con tono de sínodo doctoral resulta aburrido, las largas secuencias sexuales con las que von Trier los intercala son aún peores.
RITMO	
ENFILME	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: La película está narrada con tal ritmo que jamás se detiene, ni siquiera en las intervenciones de Seligman, que a veces tropiezan cuando pretenden bromear y aligerar el relato. El volumen 1 es una larga introducción a algunos temas más interesantes que serán abordados posteriormente
EXCÉLSIOR	LUCERO CALDERÓN: Al dejar abierto un abanico de infinitas posibilidades narrativas, el espectador comete el error de pensar que la continuación de la historia superaría lo plasmado en <i>Ninfomanía Vol. 1</i> , sin embargo, los elementos que utilizó, provocaron que la película se le fuera a Von Trier por las manos y que el ritmo que se alcanzó en su predecesora se pierda mientras transcurre la historia.
ENCUADRE	
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: Este primero se empequeñece y, con ese manejo de gráficos en pantalla, con un humor campante entre lo involuntario y lo verdaderamente mordaz, arma los encuadres y situaciones que en esta planicie visual habría fabricado Wes Anderson con un terrible dolor de estómago.
	ERICK ESTRADA: Muy al contrario, acomodado como está en este diálogo de sordos entre la ninfomaniaca y su pescador a la escucha, ese catálogo se aproxima más al atentado premeditado, calculado. Terrorismo de diseño sin alcances verdaderos.
MOVIMIENTOS	
CINEMA TRADICIONAL	JOÃO LOPES: Y Lars von Trier sigue siendo él mismo, aunque se nota un pequeño cambio. En películas anteriores aparece la representación casi teatral de realizar, tanto en los movimientos de cámara como en las interpretaciones, una línea de tiempo que avanza lentamente. En este último trabajo rompe con esa unión desde la primera e inesperada oportunidad que tiene, dando un cambio que favorece positivamente a la historia que se mueve entre <i>flashbacks</i> y <i>flashforwards</i> .
CAST	
CINEPREMIERE	CRISTINA VALES: Las actuaciones, como siempre, son impecables gracias al buen casting de la novata Stacy Martin para interpretar a una joven y apática Joe, un Shia LaBeouf (<i>Transformers</i>) intenso y una Uma Thurman (<i>Kill Bill</i>) que pasa de ser graciosa, a provocar lástima en cuestión de segundos. Aquí, Gainsbourg y Skarsgård tan sólo sirven para llevar el hilo de la historia —utilizando, extrañamente, la pesca como metáfora.
NEXOS	JUAN PABLO GARCÍA MORENO: Como podrá imaginarse, existe una contraparte masculina, una figura principal en las narraciones de la protagonista. Podrá imaginarse, sin embargo, que se trata de un personaje fuerte, complejo, capaz de atraer a Jo a lo largo de su vida. Tampoco es el caso. Shia LaBeouf fue la elección de von Trier para personificar a Jérôme, el soporte principal de su protagonista; Ninfomanía también es su historia. [...] En el estreno de Ninfomanía, LaBeouf apareció con una bolsa de papel en la cabeza. Me parece atinado e ilustrativo —es ésa su verdadera expresividad como actor.
EXCÉLSIOR	LUCERO SOLÓRZANO: En <i>Ninfomanía Vol. 1</i> la historia se inicia cuando Seligman, un hombre gris que vive en un departamento austero muy bien interpretado por Stellan Skarsgård , encuentra en un callejón a una mujer golpeada y semiinconsciente.
	LUCERO SOLÓRZANO: Ella es Jo, a la que da vida Charlotte Gainsbourg , actriz que también trabajó en <i>Melancolia</i> y <i>Anticristo</i> , y que sabe ceñirse bien a los requerimientos de Von Trier .
	LUCERO CALDERÓN: Se agradece la presencia y el trabajo en <i>Ninfomanía Vol. 2</i> del actor sueco Stellan Skarsgård , así como de Charlotte Gainsbourg , Shia LaBeouf y Stacy Martin , actores que supieron encajar entre ellos para realizar un proyecto que pasará a la historia como uno de los más arriesgados del director.

	LUCERO SOLÓRZANO: Joe está interpretada por Charlotte Gainsbourg que ya trabajó con Von Trier en <i>Melancolía</i> y <i>Anticristo</i> . El personaje le queda justo a la medida en su extrema delgadez, su impresionante entrega en la recreación demandante de un rol muy difícil, y la expresión de tristeza permanente en su rostro. El bondadoso Seligman es el actor sueco Stellan Skarsgård en uno de sus mejores trabajos, contenido, oscuro, enigmático.
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: LvT procede a incluir a actores con los que ya ha trabajado, como el alemán Udo Kier (el mesero), Jean-Marc Barr (el deudor) y Willem Dafoe (L), que aparecen muy brevemente en pantalla y que no siento que haya una buena justificación al respecto, pues no desempeñan un rol de importancia, sino más bien de relleno, con lo que los siento desperdiciados. Cualquier otro actor pudiera haber desempeñado la parte airosamente.
	EDUARDO MÓRLAN: Destacado papel al final tiene la adolescente Mia Goth como P, que es la sustituta que Joe debe buscarse luego de que L, esa presencia corruptora y envilecedora, le aconseja que se retire.
FOTOGRAFÍA	
CINEPREMIERE	CRISTINA VALES: Casi sobra decir que estéticamente el filme es hermoso, lleno de simbolismos que son muy típicos de von Trier. Con una fotografía impecable y encuadres que complementan con expresión la acción que se está retratando.
CINE VÉRTIGO	ERNESTO DIEZMARTÍNEZ: pero también es cierto que ninguna de ellas deja de ser interesante, informativa o hasta formalmente juguetona, pues a muchas de estas digresiones verbales las acompañan otras digresiones visuales: números en pantalla, fotografías, imágenes de archivo. La forma fílmica de <i>Ninfomanía</i> está muy lejos de ser monótona.
MILENIO	ANNEMARIE MEIER: Sin embargo, Seligman no es el único que es atrapado e ilustra el relato de Joe, la dirección de Lars con Trier, la fotografía de Manuel Alberto Claro y la banda sonora contribuyen a la construcción de un fresco de la cultura centroeuropea que enaltece la belleza y el amor al mismo tiempo que reproduce los roles sexuales y sociales, ejerce violencia y poder, imposibilita la comunicación y crea soledad.
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: Nuevamente la dirección de cámaras es puesta bajo la égida de Manuel Antonio Claro, que ha colaborado con Cristoffer Boe en todas sus películas y que nos conduce magistralmente con sus imágenes a lo largo de la cinta. Los tonos cromáticos muy poco saturados son la constante visual del film y las escenas en que Seligman y Joe aparecen juntos tiene una paleta de colores pasteles y terrosos.
TÉCNICA	
CINE PREMIERE	CRISTINA VALES: Casi sobra decir que técnicamente <i>Ninfomanía - Segunda parte</i> lo tiene todo: una fotografía provocadora y profunda. Música perfecta para crear un ambiente específico y, ante todo, actuaciones interesantes y con matices. Pero a eso ya nos tenía acostumbrados el danés. Aun con la simplicidad de sus métodos, el autor logra transmitir mucho.
EDICIÓN	
NEXOS	JUAN PABLO GARCÍA MORENO: Desde las primeras experiencias juveniles de Jo, hasta un catálogo entero de perversiones en su madurez, la película retrata —o, mejor dicho, pretende retratar— el ascenso y caída de la sexualidad de la protagonista. El problema es que la nutrida compilación de escenarios sexuales, al igual que los diálogos de los protagonistas, tienen la tensión dramática de una línea de ensamblaje. Monótonas, grises, torpemente montadas. Von Trier busca expresar la insaciabilidad de la ninfómana del título secuencia tras secuencia —logrando únicamente despertar un tedio insufrible.
PROCESO	ARTURO GONZÁLEZ VILLASEÑOR: Aunque en esta cinta el director quizá no obedece todos los diez mandamientos de Dogma (entre ellos, el sonido directo y el respeto a la verdad durante la filmación, sin efectos visuales o sonoros), sin duda cumple con escenas de sexo tal y como son, sin la ayuda “tramposilla” de la cámara o la puritana edición.

MÚSICA	
EXCÉLSIOR	LUCERO SOLÓRZANO: La música es un detalle muy cuidado en esta cinta que, a pesar de su crudeza conserva una belleza verdaderamente hipnótica.

Cuadro 18. Valoraciones *extraestéticas*

MEDIOS	VALORACIONES
MARKETING	
ENFILME	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: Después de una larga, constante y exitosa campaña de difusión que enfatizaba la desnudez y el sexo, gracias a que fue planeada maquiavélica y tramposamente, <i>Nymphomaniac</i> (que por cuestiones de larga duración, se dividió en dos volúmenes en la mayoría de los países) se estrenó con altas y lujuriosas expectativas. Con este filme, Lars von Trier fusionó de manera indiscerniblemente retorcida el cine de autor y la pornografía.
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: La anécdota que Von Trier se empeña en vender a través de las campañas publicitarias alrededor de la película es, desgraciadamente, tan demoniaca como la música de Ramstein .
CINEMA TRADICIONAL	OSCAR URIEL: Lars von Trier ha sido acusado en el pasado de ser un provocador o hasta un mercadólogo certero de sus propias películas, ejemplo claro es la inquietante campaña que anticipó el lanzamiento de <i>Ninfomanía Volumen I y II</i> .
NEXOS	JUAN PABLO GARCÍA MORENO: Podría seguir criticando al reparto, pero realmente no tendría mucho caso. El problema principal de <i>Ninfomanía</i> es de fondo: es la autocomplacencia de un realizador que, utilizando un tema polémico como gancho, atrae a la audiencia para faltarle el respeto. El sexo vende, y vende muy bien, pero utilizarlo como estrategia de mercadotecnia para presentar una cátedra difusa, un compilado de capítulos mediocres, es un exceso injustificable. Porque, al final de la película, al espectador no le interesa la sexualidad de la protagonista precisamente porque la protagonista ha dejado de interesarle por completo.
LA JORNADA	CARLOS BONFIL: Todo ello a manera de un coito interrumpido, algo que curiosamente ilustra la des-erotización del material que con malicia opera el director en una película que la mercadotecnia, la controversia crítica, el morbo y el gusto por el escándalo se empeñan aún en presentar como pornográfica.
PROCESO	ARTURO GONZÁLEZ VILLASEÑOR: La espera del filme fue invadida por una enorme gama de diferentes pósters que ilustraban a los actores desnudos en su faceta sexual, y clips provocadores que nos daban una pizca de lo que sería la trama.
	ARTURO GONZÁLEZ VILLASEÑOR: Sin embargo la publicidad se desinfla en la butaca. Esperemos que la decepción no caiga también en <i>Nymphomaniac Vol. 2</i> .
	JAVIER BETANCOURT: en la primera se aclara que se han extirpado las escenas de sexo explícito, un total de 90 minutos; posteriormente, se exhibirá la versión completa. Es decir, Von Trier obliga a su espectador a acudir tres veces al cine a ver la misma película. Buen truco.
CINE VÉRTIGO	ERNESTO DIEZMARTÍNEZ: <i>La razón es simple: es absurdo escribir sobre la mitad de una cinta que fue concebida para exhibirse completa, por más que los productores/distribuidores -con la anuencia final de von Trier, por cierto- la hayan dividido en dos partes de dos horas cada una, con el fin de poder venderla mejor. Ver -o escribir de- solamente el Volumen 1 sería el equivalente de creer que Lo que el Viento se Llevó se puede entender como una sola película hasta el momento que Scarlett O'Hara jura no volver a tener hambre. Ridículo, por supuesto: Ninfomanía es una sola película de cuatro horas -o de más tiempo, cuando se libere el director's cut que dura aún más- y no dos cintas de 120 minutos cada una. Yo nunca escribo recomendando "vea esto" o "no vea tal cosa", pero esta vez romperé la regla: Ninfomanía tiene que verse como una cinta completa porque así fue pensada y concebida, y no tiene sentido de otra manera.</i>

CORRE CÁMARA	SERGIO HUIDOBRO: Hasta aquí, la publicitada provocación erótica de Von Trier se queda tibia, insuficiente y hasta aburrida.
	MIGUEL RAVELO: Y si algo queda claro al revisar esta segunda entrega de la más reciente obra del polémico danés Lars Von Trier, es que haberla dividido es una de las mayores atrocidades cometidas en reciente memoria a una obra cinematográfica. "Ninfomanía" es una sola película y debe experimentarse como tal. Si la primera entrega mostraba algunas inconsistencias en su desarrollo, al ver el volumen dos es claro que el terreno estaba preparándose para resultados que deberían apreciarse en el mismo visionado y no varias semanas o meses después.
MILENIO	ANNEMARIE MEIER: Lars von Trier no le concede a su Sherezada mil y una noches para su confesión pero sí 241 minutos, separados en dos volúmenes que, desgraciadamente, no se exhiben de manera consecutiva sino diferidos en dos estrenos y momentos de proyección. Lástima, porque cuando llegue a los cines el volumen II con 123 minutos de duración, el impacto del volumen I con 118 minutos se habrá debilitado y no recordaremos lo básico del filme: El duelo de concepciones que libran Joe y Seligman alrededor de la relación entre naturaleza y razón, cuerpo y mente, femenino y masculino, inocencia y culpa, amor y placer, pecado y perdón.
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: Controversial hasta la pared de enfrente, LvT continúa con su provocativa política de generar estupor en el público y la crítica cuando realiza un film. De acuerdo a las fotos que acompañaban su más reciente realización, "Ninfomanía Vol. 1" -y que completa la "Trilogía de la depresión" junto con "Anticristo" y "Melancolía" en las que participa Charlotte Gainsbourg-, me suponía que sería solamente una vacía película de sexo explícito y nada más... pero como de costumbre, no hay que adelantar juicios sin antes haber visto las cosas por uno mismo.
	EDUARDO MÓRLAN: no es NADA superficial y este film está muy bien pensado y desarrollado, a pesar de que se le pueda criticar que usa el escándalo para promoverlo, un recurso del cual se ha sabido aprovechar con gran inteligencia ante la hipocresía rigente de lo "políticamente correcto".
	EDUARDO MÓRLAN: "Ninfomanía Vol. 2" va a atraer a una multitud de público y será una de las más taquilleras cintas mostradas en este 34º. Foro, además de que en la conferencia de prensa se hizo el anuncio de que está planeado presentar las 2 partes en una función.
FARÁNDULA	
ENFILME	SOFÍA OCHOA RODRÍGUEZ: La actriz que interpreta a la joven Joe, la también modelo, Stacy Martin , aunque es de la misma complexión que Gainsbourg, es más hermosa de lo que ella —que heredó la mandíbula de su padre, Serge—, pudo haber sido. Su bello y fresco (un tanto a la Lolita) personaje, como guiño al público masculino [...]
LETRAS LIBRES	FERNANDA SOLÓRZANO: No podría explicarse la relación entre lo que pasó en Cannes y el diálogo entre Joe y Seligman sin revelar el final devastador de <i>Ninfomanía</i> II. Basta decir que se refiere a las fachadas de la sociedad, y a lo que pasa cuando alguien que defiende valores abstractos un día se da cuenta de que afectan su posición en el mundo. Ya sea porque amenazan sus posesiones (en el caso de Cannes, la reputación) o porque le impiden obtener algo que desea (en el caso de Seligman, algo que ya se verá).
	FERNANDA SOLÓRZANO: No es coincidencia que la interprete Gainsbourg, lo más parecido a un álter ego de Von Trier y quien lo ha acompañado en el tipo de proyectos del que otras actrices huyen —se propuso para protagonizar <i>Anticristo</i> cuando Eva Green declinó, y aceptó hacer <i>Ninfomanía</i> aún sin conocer el guion—. Con su cara tosca, cuerpo sin curvas y lejos de ser convencionalmente sexi, Gainsbourg es una elección que habla bien de la integridad de Von Trier: si la tragedia de su ninfómana hubiera sido interpretada por una actriz voluptuosa, habría caído en el doble estándar que ataca.
NEXOS	JUAN PABLO GARCÍA MORENO: Shia LaBeouf fue la elección de von Trier para personificar a Jérôme, el soporte principal de su protagonista; Ninfomanía también es su historia. Somos testigos de sus cambios: de pedante joven abusador, a yuppie, a abnegado padre de familia. Todo esto sin nada que justifique, que explique, la transición de una faceta a otra. En el estreno de Ninfomanía, LaBeouf apareció con una bolsa de papel en la cabeza. Me parece atinado e ilustrativo —es ésa su verdadera expresividad como actor.

EXCÉLSIOR	LUCERO CALDERÓN: Los amantes de Lars Von Trier saben que este director se ha hecho de un lugar en la industria fílmica internacional y que suele acaparar la atención de los medios internacionales debido a su mal comportamiento u opiniones políticamente incorrectas, como cuando dijo que entendía y simpatizaba con el actuar de Adolfo Hitler , sin embargo, su genialidad y locura dio mucho qué desear en el segundo volumen de <i>Ninfomanía</i> . Todo, absolutamente todo, se le salió de control al realizador.
PROCESO	ARTURO GONZÁLEZ VILLASEÑOR: La polifacética Charlotte Gainsbourg, hija del músico Serge Gainsbourg y la bella actriz Jane Birkin ha sido el pilar fundamental de los últimos trabajos del realizador danés. Sus fuertes declaraciones al decir que el trabajar con Lars von Trier la había dañado psicológicamente nos llevó a pensar que Nymphomaniac tendría un nivel de violencia sexual insuperable.
	ARTURO GONZÁLEZ VILLASEÑOR: Por otro lado, la noticia de la exhibición por accidente del tráiler a niños de Florida en los Estados Unidos (cuyos angustiados acompañantes adultos no se daban abasto para tapar los ojos de los infantes que habían ido a ver Frozen): ¿malévolo truco publicitario o coincidencia?
EL FINANCIERO	JORGE AYALA BLANCO: malinterpretado filme seudoshocking 12 del ya fatigado ancien terrible danés a sus apenas 57 años Lars von Trier
	JORGE AYALA BLANCO: puberta iniciada sexualmente por traumática voluntad propia, adolescente espigadita (una Stacy Martin reveladora) [...]
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: Siguiendo esta tendencia, escoge por 3ª. vez a la poco agraciada físicamente y mediocre “actriz” Charlotte Gainsbourg para mostrarla desnuda de cuerpo y alma en la pantalla grande con escenas que implican sexo explícito que a muchas “buenas conciencias” van a impresionar negativamente.
	EDUARDO MÓRLAN: También aparece otro de sus actores fetiches: el sueco Stellan Skarsgard, que ha llevado diversos tipos de papeles y los desempeña a la perfección... no por nada los actores europeos tienen una formación tan rigurosa, que se refleja en la manera sobria y precisa en que desarrollan sus roles en escena.
COMPARACIONES INCONEXAS	
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: Todo hace de este primer capítulo de Nymphomaniac un concierto de literalidades que ni hacen del sexo un gozo como con Pasolini , ni de las fronteras del juego sexual una vivencia extrema como El imperio de los sentidos (Japón-Francia, 1976), ni [...]
	ERICK ESTRADA: Para ello debió acercarse a “Sexus”, “Plexus” y “Nexus” y a la nada metafórica narración sexual y orgásmica de Henry Miller , el maestro de la búsqueda mística a partir del sexo, el trasgresor sin gritos desaforados, el que mutiló a sesenta ninfómanas en busca del extremo, siempre el extremo... nunca del escándalo plano.
EXPECTATIVAS/PROMESAS	
CINEGARAGE	ERICK ESTRADA: ¿Hay más? Desgraciadamente no. Von Trier ha prometido el diario de una nifómana y en su lugar ha entregado una serie de cuentos en los que una nifómana cuenta cosas que recuerda no por ser nifómana, sino por jugar a serlo. Von Trier ha prometido también dejarnos ver o el goce o el sufrimiento del sexo y para ello deberíamos ver más sexo, jugar más con el concepto del orgasmo, incluido lo profundamente animal que con él y para él puede llegar a ser el humano. En su lugar tenemos discusiones eternas de los dueños de un par de falos no mayores a los que se detectan en películas porno promedio [...]
	ERICK ESTRADA: Lars von Trier ha prometido también un ataque a la falsedad de la sociedad contemporánea, deshumanizada e hipócrita. En su lugar nos deja una serie de confesiones entre las que se adivina un final tremendista y abigarrado, fuera de lugar y que quiere disfrazar de declaratoria de género.
NEXOS	JUAN PABLO GARCÍA MORENO: Von Trier no sólo rompía el silencio —y regresaba a la vida pública— sino que lo hacía con un reconocido reparto y la promesa de una verdadera obra mayor.

	JUAN PABLO GARCÍA MORENO: Ninfomanía no sólo es el resultado de esa espera —es también un verdadero desastre. Las más de cuatro horas de duración de la supuesta épica pueden resumirse así [...]
EXCÉLSIOR	LUCERO CALDERÓN: El realizador danés Lars Von Trier dejó muy altas las expectativas con la primera entrega de <i>Ninfomanía</i> y resultó inevitable pensar que si con esa entrega había atrapado al espectador, con la segunda parte de esta historia acerca de una mujer amante del sexo, se consagraría como un gran contador de historias, sin embargo, eso no fue así.
PROCESO	ARTURO GONZÁLEZ VILLASEÑOR: Este es el remate de lo que la crítica ha llamado la “trilogía de la depresión”, después de la violenta <i>Anticristo</i> (2009) y de la sublime <i>Melancolía</i> (2011). Sin embargo, esta parte que por su puro título (y por las declaraciones de la actriz principal) presumía ser la más transgresora, se queda corta.
	ARTURO GONZÁLEZ VILLASEÑOR: Sin embargo la publicidad se desinfla en la butaca. Esperemos que la decepción no caiga también en <i>Nymphomaniac</i> Vol. 2.
ANÉCDOTA DEL CRÍTICO	
CINEMA TRADICIONAL	JOÃO LOPES: Minutos antes de la hora de inicio, la gente ya mostraba ansiedad por ver la cinta, incluso desde días anteriores se comentaba acerca de ella y posiblemente era la más esperada del Festival. La premiere para Latinoamérica no podía esperar más y llegaba el momento de admirar el trabajo, hasta ahora, más controversial del director danés Lars von Trier . Desde los tráilers tan polémicos hasta las imágenes previas que comenzaron a circular en la red, Nymph()maniac se ha convertido en el centro de atención, no solo del RMFF , sino de los festivales del mundo donde se ha presentado.
	JOÃO LOPES: La <i>sección Gala</i> nos demostró que algunas cintas, como Nymph()maniac , provocan un morbo social capaz de mover a cualquiera a la sala de cine y esperar ansiosamente la segunda mitad [...]
	OSCAR URIEL: Habríamos tenido la oportunidad de ver la primera entrega del morboso cuento durante nuestra estancia en la Berlinale , versión que se anunciaba como el corte “sin censura” de la misma (aunque muchos colegas europeos pusieron en tela de duda la autenticidad de esta postura).
TEMA POLÉMICO (PORNOGRAFÍA/EROTISMO/PSICOLOGÍA)	
EXCÉLSIOR	LUCERO SOLÓRZANO: <i>Ninfomanía Vol. 1</i> tiene un alto contenido erótico con material y escenas sexuales completamente explícitas. Órganos genitales masculinos y femeninos se presentan sin reparo lo que ha llevado a definirla como la primera incursión en la pornografía de Von Trier . Eso es cuestión de puntos de vista, no lo comparto.
	LUCERO SOLÓRZANO: <i>Ninfomanía Vol. 2</i> es más gráfica aún pues ya explora la etapa de Joe como mujer adulta que, aunque casada y con un niño pequeño, nunca puede saciarse y se introduce en un submundo peligroso que la lleva al sadomasoquismo y hasta actividades criminales.
LA JORNADA	CARLOS BONFIL: Todo ello a manera de un coito interrumpido, algo que curiosamente ilustra la des-erotización del material que con malicia opera el director en una película que la mercadotecnia, la controversia crítica, el morbo y el gusto por el escándalo se empeñan aún en presentar como pornográfica.
	CARLOS BONFIL: Difícil imaginar algo menos erótico que ese doble juego de confesión y paciente escucha, aun cuando a éste lo interrumpan viñetas sexuales pudorosamente gráficas, artificios estilísticos (sobreimpresiones de números y textos, pantalla dividida, acciones paralelas), y una disquisición que equipara la polifonía de la música barroca con esa martirizada ninfomanía que hoy ofrece el virtuoso provocador Lars von Trier.

PROCESO	ARTURO GONZÁLEZ VILLASEÑOR: La trama nos presenta a una adolescente que descubre su adicción al sexo, provocando múltiples encuentros con hombres para satisfacer su apetito sexual, lo que la lleva a desafortunadas situaciones, pero nada tan retador como lo fue Anticristo (con sus indigeribles escenas de sadismo y sexo).
	ARTURO GONZÁLEZ VILLASEÑOR: La polifacética Charlotte Gainsbourg, hija del músico Serge Gainsbourg y la bella actriz Jane Birkin ha sido el pilar fundamental de los últimos trabajos del realizador danés. Sus fuertes declaraciones al decir que el trabajar con Lars von Trier la había dañado psicológicamente nos llevó a pensar que Nymphomaniac tendría un nivel de violencia sexual insuperable.
REPLICANTE	CARMEN V. ANEDAÑO: La principal crítica que me he encontrado de Ninfómana es que es poco excitante y poco intelectual. “La promesa de una épica sexual sin concesiones” dijo alguien en Nexos, decepcionado. ¿Creería que de eso se trata el cine de Von Triers? ¿De emocionar, en el sentido sexual de la palabra?
CINE VÉRTIGO	ERNESTO DIEZMARTÍNEZ: Es cierto que a lo largo de las cuatro horas que dura el filme hay escenas porno-sexosas al pasto -varias felaciones y alguna penetración en primer plano, dos negrotos con sus penes erectos con la protagonista viendo al fondo del encuadre, una galería de penes (circuncidados o no) de todos tamaños y colores, vaginas en close up, algo de sexo lésbico nomás por no dejar-, pero nada de lo que se ve es ajeno a cualquier adolescente que, con una computadora, conexión a internet y el buscador de google que no se raja, puede encontrar escenas pornográficas más audaces y gráficas que las que se muestran en el filme.
CORRE CÁMARA	SERGIO HUIDOBRO: Como arranque, una obviedad: Von Trier siente una mal disimulada aversión por el sexo femenino; y una revelación: ningún otro tema le fascina más ni lo satisface mejor como autor. Ninguno excepto, tal vez, él mismo. Una propuesta como “Ninfomanía: Primera Parte” (“Nymphomaniac: Vol. 1”, 2013), que explora los límites de una sexualidad femenina ejercida en el borde de casi todo, entronca bien con las obsesiones ya conocidas del danés, e incluso con algunas nuevas. De ahí el desconcierto ante el resultado: una cinta irregular, deshinchada, regada con recursos visuales gratuitos y poseída por el narcisismo de Von Trier, que no tiene competencia directa como el auto-publicista más eficiente del cine contemporáneo.
	MANUEL CRUZ: No es casualidad que la cinta esté rodeada de censura y escándalo, cómo si el mundo entero quedará frente a la re-encarnación moderna de “Garganta Profunda” (Deep Throat, Jerry Gerard, 1972), y ello fuera un cataclismo mundial. Pero su poder va más allá de la imagen explícita (sin embargo, conviene mencionar que el poco versado en las artes pornográficas y/o suscrito a religiones culpígenas se va a llevar una sorpresa).
	MANUEL CRUZ: Sin embargo, la liberación sexual no es el desafío más grande. No sería descabellado sospechar que, si “Ninfomanía” hubiera tenido un protagonista masculino, el escándalo existiría, pero mezclado con orgullo en alguna esquina del globo. Si bien la mujer se ha liberado de muchísimas injusticias y prejuicios con los años, gran parte de la cultura aún funciona bajo una perspectiva machista, que en algún nivel da terreno a la existencia de figuras como Don Draper, James Bond, Rambo y asociados, sin muchos ataques de nervios en el camino.
EL FINANCIERO	JORGE AYALA BLANCO: malinterpretado filme pseudoshocking 12 del ya fatigado ancien terrible danés a sus apenas 57 años Lars von Trier
MILENIO	ANNEMARIE MEIER: Lars von Trier no pertenece entre los directores que calculan el éxito de taquilla de sus filmes. Como autor exigente comparte con los espectadores cómo ve e interpreta al mundo y qué le preocupa del ser humano y la sociedad en la que vive. Provoca - eso sí y de manera intencional - al espectador no tanto por el tema y los personajes sino por la radicalidad con la que rompe tabúes. Su tema central es el choque entre la naturaleza/pulsión contra la cultura/razón.
REVISTA FRAM	EDUARDO MÓRLAN: Siguiendo esta tendencia, escoge por 3ª. vez a la poco agraciada físicamente y mediocre “actriz” Charlotte Gainsbourgh para mostrarla desnuda de cuerpo y alma en la pantalla grande con escenas que implican sexo explícito que a muchas “buenas conciencias” van a impresionar negativamente.

EDUARDO MÓRLAN: Una película que, como “La vida de Adele” generará opiniones encontradas por su contenido obvio pero que puede llegar al fondo de nuestro espíritu si se capta su mensaje real, “Ninfomanía Volumen 1” es una película que se debe ver porque a nadie deja indiferente y genera los puntos de vista más encontrados y radicales.

EDUARDO MÓRLAN: No obstante, debo hacer notar que mucha gente va a salir un tanto decepcionada, pues las escenas de sexo son menos que en la primera parte y ahora se pide la colaboración y compromiso del espectador para RAZONAR y PENSAR, no para simplemente asistir a ver una sesión de sexo imparabile.

EDUARDO MÓRLAN: Por supuesto que no faltarán las escenas escabrosas y prosaicas a las que LvT nos tiene acostumbrados, como el nuevo uso que Joe le da a las cucharas de postre en el restaurante luego de ser retada por Jérôme a usar la mayor cantidad de ellas, cosa que deja sorprendidos a los asistentes al local y al mesero (Udo Kier) cuando ella se retira y comienza a hacer regadero de los cubiertos mientras camina.