



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Efectos de la crítica en la taquilla del cine argentino: una aproximación a partir de la ciencia de datos y de la teoría del encuadre

Autores (en el caso de tesis y directores):

Jerónimo Pardo

Laura Siri, tutora

Ignacio Urteaga, co-tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



EFECTOS DE LA CRÍTICA EN LA TAQUILLA DEL CINE ARGENTINO

Una aproximación a partir de
la ciencia de datos
y de la teoría del encuadre

AUTOR: JERÓNIMO PARDO

TUTORES: LAURA SIRI, IGNACIO URTEAGA

TESINA DE GRADO
Ciencias de la Comunicación Social
Facultad de Ciencias Sociales
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Índice de contenidos

Introducción	3
Estructura de la tesina	4
Propuesta	5
Capítulo 1 - Estado del arte y marco teórico	6
El estudio de la crítica cinematográfica en Argentina	6
Aplicación de minería de datos en Ciencias Sociales	8
Teoría del encuadre en los estudios de comunicación	11
Procedimientos metodológicos	14
Identificación de encuadres en la crítica cinematográfica	17
Capítulo 2 - Corpus	20
Construcción del corpus	20
Descripción del corpus	21
Capítulo 3 - Contexto histórico	25
La crítica cinematográfica durante el período	31
Capítulo 4 - Análisis cuantitativo del impacto de la crítica	34
Calificación de películas argentinas vs. extranjeras	34
Impacto en la taquilla	36
Ponderación de los medios en la estimación	40
El caso del Grupo Clarín	46
La influencia de la cantidad de reseñas	49
Conclusión del análisis cuantitativo	51
Capítulo 5 - Análisis de encuadres	52
Detección de tópicos	53
Rastreo de los encuadres	60
Los encuadres de la crítica cinematográfica de películas argentinas	63
Encuadre N ^o 1: Falta de originalidad	63
Encuadre N ^o 2: Recursos de producción	64
Encuadre N ^o 3: Diálogos	66
Encuadre N ^o 4: Intenciones	67
Intensidad de los encuadres	69
Conclusión del análisis de encuadres	73
Conclusiones generales	75
Referencias bibliográficas	78
Estudios sobre cine y crítica	78
Teoría del encuadre	80
Minería de datos, PLN y estadística	81
<i>Anexo: repositorio con el código fuente</i>	83

Introducción

Las películas de producción nacional representaron el 40% de los estrenos en 2018, sin embargo, fueron vistas por tan sólo el 24% del total de público de cine de ese año¹. En efecto, a pesar de que la cantidad de films argentinos realizados anualmente muestra una tendencia positiva a lo largo de la última década, la proporción de taquilla que atrae se mantiene estable y concentrada en unos pocos productos industriales financiados por los grandes grupos mediáticos.

Esta tesina tiene como objetivo evaluar si la crítica cinematográfica es un factor que contribuye al relativamente bajo número de espectadores que obtienen las películas argentinas², para lo cual se analizará la calificación de films nacionales en publicaciones locales entre 2010 y 2018. La propuesta es indagar el impacto de esa valoración -en términos de taquilla y de efectos cognitivos en la audiencia- a partir de un estudio de la superficie textual y de los elementos paratextuales de un corpus de 80 mil reseñas obtenidas por medio de técnicas de recolección automatizadas.

Se toma a la crítica como objeto por tratarse de un punto de partida privilegiado desde el cual explorar la articulación entre los medios de comunicación, las industrias culturales y las políticas públicas que se manifiesta en el consumo de cine de nuestro país³. En ese sentido, existen varios trabajos que argumentan que el puntaje otorgado en la reseña de una película se correlaciona con la recaudación de los films⁴, o que al menos puede ser un instrumento predictivo del éxito en volumen de butacas vendidas⁵.

¹ Calculado en base a los datos compartidos por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires («*Espectadores de cine por origen de la película. Ciudad de Buenos Aires. Enero 2005 / diciembre 2018*», Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, acceso el 19 de julio de 2020, <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=74389>).

² Si bien en términos netos la cantidad de espectadores de cine nacional sólo es superada en latinoamérica por México y Brasil, la tasa de espectadores por film nacional es la segunda más baja de la región. («Anuario Cine Iberoamericano del año 2018», Media Research Consultancy, acceso el 19 de julio de 2020, <https://www.mrc.es/component/virtuemart/anuario-2018-detail>).

³ Por ejemplo, las tesinas de Ciencias de Comunicación *Después de las imágenes, las palabras. El presente de la crítica cinematográfica* y *Surgimiento y La crítica de cine en los medios digitales. Un rol en transformación*. Silvana Blanco Rodrigo, «Después de las imágenes, las palabras. El presente de la crítica cinematográfica» (Tesina de grado de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Tutor: Jorge Rivera, 2000), Natalia Ayelen Calabrese «Surgimiento y La crítica de cine en los medios digitales. Un rol en transformación» (Tesina de grado de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Tutora: Ana Broitman, 2018).

⁴ Kehoshua Eliashberg, *Film Critics: Influencers or Predictors?* (Journal of Marketing, 61, 1997), 68-78.

⁵ David Reinstein y Christopher Snyder, *The influence of expert reviews on consumer demand for experience goods: a case study of movie critics*. (The Journal of Industrial Economics LIII, 2000), 27.

El abordaje planteado supone aplicar una perspectiva teórico-metodológica que integre las inferencias obtenidas en un análisis computacional y su interpretación con herramientas brindadas por las Ciencias Sociales. Este apoyo de la tecnología posibilita abarcar un corpus que incluye una porción significativamente amplia del universo de interés⁶, lo cual aumenta la probabilidad de evidenciar correlaciones y revelar patrones que podrían ser pasados por alto si se recurriera a una muestra más acotada⁷. En tanto, aproximarse al problema de esta manera permite sumar un aporte desde una óptica novedosa, ya que, si bien el procesamiento automatizado de la información se utiliza de manera creciente como herramienta en la tarea de los científicos sociales, esta elección metodológica ha tenido hasta el momento un escaso correlato en estudios sobre cine⁸.

Estructura de la tesina

En una primera instancia se expone una contextualización del panorama del cine nacional durante el período 2010 - 2018, y un repaso del debate teórico con relación a la lógica de funcionamiento de la crítica cinematográfica argentina durante esa etapa. En línea con las hipótesis enunciadas por esta bibliografía, se emprende un análisis cuantitativo para cotejar si se identifica en el corpus un sesgo al momento de calificar los films nacionales. Luego se retoma el modelo de investigaciones precedentes para evaluar el impacto de la puntuación por parte de la crítica en el número de espectadores que ven una película, con la salvedad de que en este caso se contempla entre las variables la economía política del sistema mediático argentino⁹.

En la segunda parte de la tesina se desarrolla un estudio de los textos de las reseñas. El andamiaje conceptual sobre el que se funda es la teoría del *Framing* (encuadre en inglés), que tiene como objeto el impacto de los medios en la producción de esquemas de interpretación en la audiencia y, por lo tanto, en el proceso de construcción social de la

⁶ El mismo se compone por un promedio de veintidós críticas de cada una del 88% de las películas estrenadas en Argentina entre 2010 y 2018, entre las cuales se incluye la totalidad de reseñas publicadas por los diez primeros diarios en circulación nacional.

⁷ Asimismo, al tratarse de un período temporal relativamente extenso, el análisis diacrónico se vuelve posible, y permite cruzar las observaciones con los cambios registrados en el contexto político y social de la Argentina entre 2010 y 2018.

⁸ En el capítulo 3 se desarrolla un repaso por los antecedentes de trabajos con una perspectiva homóloga a la propuesta en esta tesina. Como adelanto, es posible afirmar que son especialmente poco frecuentes en el idioma español, y aún más en Argentina.

⁹ El objetivo es ponderar la diversa capacidad de influencia que presentan las distintas publicaciones, así como también examinar la relación entre los grupos mediáticos y las productoras cinematográficas locales.

realidad. En los trabajos de comunicación se lo aplica para revelar las lógicas mediante las cuales se estructura la información, que se asume que responden a prácticas sociales y culturales, y -algo fundamental para la metodología adoptada- que pueden rastrearse en la superficie del texto.

En el caso de esta investigación, se emplean métodos de procesamiento de lenguaje automatizados para identificar estos encuadres en las reseñas, los cuales se manifiestan en los aspectos de las películas a los que les otorgará un mayor énfasis al momento de calificar los films de producción local. La premisa es que por medio de ellos se puede dar con las estructuras latentes de pensamiento que guían la recepción del cine nacional.

Propuesta

El planteo presupone, entonces, desligarse de ciertos prejuicios que asumen a la crítica como una acción negativa para entenderla, en cambio, como una parte fundamental del proceso de circulación de la obra. A modo de síntesis, el recorrido esbozado consiste en analizar si se tiende a valorar positiva o negativamente las películas argentinas, cuantificar la influencia que esto tiene en la taquilla y, por último, conjeturar los efectos cognitivos y afectivos sobre las actitudes de recepción de las películas que pudiera suscitar en la audiencia.

Finalmente, es importante señalar que se estipula tomar recaudos epistemológicos para no caer en un uso irreflexivo de la ciencia de datos, y que la premisa es aplicarla como una herramienta para inferir conclusiones sobre el estado de un problema comunicacional, y bajo ningún motivo como un fin en sí mismo. Es por ello que parte de la investigación implica cuestionar sus alcances, así como también documentar los procedimientos, a modo de oficiar de antecedente para futuros proyectos en Ciencias Sociales que prosigan un lineamiento semejante.

Capítulo 1 - Estado del arte y marco teórico

El estudio de la crítica cinematográfica en Argentina

Los períodos más estudiados de la crítica de cine en Argentina coinciden con las dos instancias de quiebre en la cinematografía local, que resultaron en la emergencia de los nuevos cines argentinos de década de 1960 y de 1990¹⁰. En el caso del primer momento, los trabajos se focalizan en las publicaciones surgidas a comienzos de la década, influenciadas por *Cahiers du cinema*¹¹ y sus contrapartes norteamericanas, italianas e inglesas, que significaron la primera aproximación seria a los problemas estéticos y metodológicos del fenómeno fílmico en nuestro país¹². Una referencia bibliográfica para abordar esta etapa son los trabajos de Ana Broitman¹³, así como también la exhaustiva investigación de Vallina, Gómez y Caetano sobre *Contracampo*¹⁴, en la que plantean una correspondencia entre esta revista y las publicaciones de la década de 1990¹⁵.

Respecto a esta etapa, uno de los textos más citados es “*Pactos, promesas, desencantos...*”¹⁶, de Marina Moguillansky y Valeria Re, quienes proponen que la crítica

¹⁰ El primer Nuevo Cine Argentino -también denominado *Generación del 60'*- surge a fines de la década de 1950, impulsado por un hasta entonces inédito sistema de fomento estatal, y con marcada influencia de los movimientos de renovación del lenguaje cinematográfico existentes en Europa por esos años. El segundo Nuevo Cine Argentino tiene su origen en la década de 1990, y presenta un quiebre con los modos narrativos y de producción de la industria cinematográfica local contemporánea. En *Generaciones 60/90: cine argentino independiente*, Fernando M. Peña propone como hipótesis que puede trazarse un paralelismo entre ambas corrientes, que comparten afinidades estéticas, temáticas y productivas. (Fernando Martín Peña. *Generaciones 60-90: cine argentino independiente* (Buenos Aires: Ediciones de la Filmoteca, 2003)).

¹¹ *Cahiers du cinema* es una revista de cine francesa, fundada en 1951 -entre otros- por el crítico André Bazin. Sus artículos fueron de vital relevancia para el desarrollo del movimiento cinematográfico *Nouvelle vague*, que a su vez influenciaría al cine de la Generación del 60' argentina.

¹² El caso paradigmático fue *Tiempo de Cine*, editada por el cineclub Núcleo entre 1960 y 1968, y abocada al análisis y la difusión de los nuevos cines europeos y norteamericanos.

¹³ Ana Broitman y Gabriela Samela. “*Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina*”, en: Horacio González y Eduardo Rinesi, comps. *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, (Buenos Aires, Manuel Suárez, 1993), 201-214. También, Ana Broitman. *Tiempo de cine: una revista y su época. La renovación de la crítica de cine en la década del 60*. Utrera, Laura (ed.) *Documental / Ficción. Cruces interdisciplinarios e imaginación política* (Actas del IV Congreso de ASAECA, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2014), 258-269.

¹⁴ *Contracampo* fue una revista editada por la Escuela de Cinematografía de la UNLP entre 1960 y 1962.

¹⁵ C. Vallina, L. Gómez y A. Caetano. *Crítica, cine e historia. Una aproximación a Contracampo*. Boletín de Arte, año 15 (15) (La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP, 2015), 44-50.

¹⁶ Marina Moguillansky, y Valeria Re. “*Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino*”, en *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas de Amatriain Ignacio* (coord.) (Buenos Aires: CICCUS, 2009).

especializada cumplió el papel de institución legitimante durante los años de consolidación del Nuevo Cine Argentino (1995-2003). María Valdez, por su parte, profundiza en el análisis de esta lógica tomando como objeto la revista *El Amante*¹⁷, la cual, según la autora, se inscribió en un sistema de validación mutua con el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) y con la Universidad del Cine¹⁸¹⁹. En tanto, “*El nuevo cine argentino (1995-2010)...*”²⁰, de Osvaldo Daicich, analiza el fenómeno a partir de diversos aspectos relacionados con la producción cinematográfica, entre los que se incluyen entrevistas con críticos y un repaso por la recepción de las obras, tanto en publicaciones especializadas como en medios masivos.

Por otra parte, existe un corpus de trabajos que estudian los cambios en la crítica en Argentina a partir de la difusión de los medios digitales. El tercer Cuaderno del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica de la Universidad Nacional de las Artes (UNA)²¹ presenta un comprehensivo estudio sobre esta problemática, a través del examen de un corpus de publicaciones digitales y tradicionales orientado en poner en relieve continuidades y puntos de quiebre entre ambas modalidades. En ese mismo camino se ubica la tesina de Ciencias de la Comunicación: “*Surgimiento y La crítica de cine en los medios digitales. Un rol en transformación*”, de Natalia Ayelén Calabrese, la cual hipotetiza que la tecnología Web promovió el advenimiento de un rol más activo en la figura del lector de las reseñas.²²

Otra tesina de la carrera que tiene a la crítica como objeto de estudio es *Después de las imágenes, las palabras. El presente de la crítica cinematográfica*, de Silvana Blanco²³. La misma analiza las crónicas de espectáculos del diario *La Nación*, desde una perspectiva

¹⁷ *El Amante* fue una revista de crítica de cine publicada entre 1991 y 2019. Se caracterizó por un estilo que ponía en relieve la primera persona del crítico, y por su cercanía con el cine de autor e independiente.

¹⁸ La Universidad del Cine es una universidad nacional, con sede en la Ciudad de Buenos Aires, fundada en 1991 por el director de cine Manuel Antín. Una parte importante de los realizadores del nuevo cine argentino fueron alumnos de esa casa de estudios.

¹⁹ María Valdez, *Del abuso de las palabras. La crisis de la crítica cinematográfica en Argentina* (Kamchatka, 2016).

²⁰ Osvaldo Daicich, *El nuevo cine argentino (1995-2010): Vinculación con la industria cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea* (Eduvim, 2016).

²¹ AA.VV., *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica* (Buenos Aires: UNA, 2018).

²² Calabrese, *La crítica...*

²³ Blanco Rodrigo, *Después de...*

semiótica. Desde esa misma teoría se fundan los textos de Gastón Cingolani²⁴ y de Adriana Callegaro, quien se propone: “*relevar los rasgos cuya estabilización a lo largo del tiempo instauraron hábitos de lectura y permiten dar cuenta de los modos en que una sociedad construye saberes acerca del cine*”²⁵ en diarios argentinos de la década 1956-1966.

En tanto, es de suma importancia el trabajo: “*¿Es la crítica un predictor del éxito de una película?...*”²⁶, de Viviana Weissmann, puesto que implica un antecedente local del tipo de aproximación cuantitativa en la que se basa la primera parte del análisis aplicado en esta tesina. Su objetivo es estudiar el comportamiento del espectador de cine argentino a fines de determinar si la crítica es un predictor confiable del nivel de audiencia logrado por un film.

Por último, si bien no se aboca de manera exclusiva a la crítica, vale mencionar el texto de María Belén Ciancio “*Estudios sobre Cine en Argentina. Consideraciones epistemológicas y metodológicas*”²⁷, que indaga sobre la formación de un nuevo campo de estudios de cine en la Argentina, en el período que abarca desde la transición democrática, a partir de 1983, hasta el 2010.

Aplicación de minería de datos en Ciencias Sociales

El diseño metodológico que se propone llevar a cabo consiste en hacer uso de la minería de datos y del procesamiento de lenguaje natural como una herramienta para perfilar tendencias, que luego serán interpretadas con marcos conceptuales que habiliten la problematización de las dinámicas y procesos de vinculación entre el discurso periodístico y el campo cultural en el contexto argentino contemporáneo.

Así pues, el punto de partida del análisis es la minería de datos. Esta disciplina conlleva la implementación de una serie de procedimientos computacionales, estadísticos y matemáticos con el objetivo de lograr la extracción de reglas o interrelaciones entre los

²⁴ G. Cingolani, *Crítica de medios: aproximaciones a la discursividad 'intra-mediática'* (Rosario: XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Escuela de Comunicación Social – Facultad de Ciencia Política y RRH, 2007).

²⁵ Adriana Callegaro, *La reseña crítica cinematográfica: configuración del género en la prensa diaria* (Rihumso: Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, Vol. 1. Nro.7, 2015).

²⁶ Viviana Weissmann, *¿Es la crítica un predictor del éxito de una película? Determinantes del nivel de audiencia de cine en Argentina* (Buenos Aires: Palermo Business Review, 2008).

²⁷ María Belén Ciancio, *Estudios sobre Cine en Argentina. Consideraciones epistemológicas y metodológicas* (Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 2013), acceso el 19 de septiembre de 2020: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.66138>.

diferentes atributos que conforman un grupo de datos de gran tamaño. Su uso masivo se inicia a finales de los años 90, gracias a un avance en la arquitectura de las computadoras que facilitó la llegada de nuevas tecnologías de bases de datos y el desarrollo de algoritmos eficientes para el procesamiento de información de forma masiva²⁸.

En esta tesina se aplica la minería de datos en varias instancias. Primero, se la utiliza para llevar a cabo lo que suele denominarse Recuperación de Información (RI), que consiste en la búsqueda automatizada de información relevante en contenidos digitales (bases de datos, páginas web, documentos en formato PDF, etc.)²⁹. Es un procedimiento que involucra dos etapas: una inicial que implica la recolección de los documentos que formarán parte de la colección³⁰, y una segunda en la que se los transforma para obtener una representación común (a saber, un formato igual) y se los indexa para agilizar sus búsquedas y consultas en la base de datos que los compila.

A esta base consolidada se le aplican procedimientos propios de la minería de datos de índole exploratoria para evaluar las relaciones entre los distintos atributos que la componen³¹. Un aspecto primordial de esta instancia es la etapa de visualización, en la que seleccionan, procesan y se ponen a disposición los datos para llegar a una representación gráfica de sus relaciones de causa o dependencia. Se trata, según la definición de Lev Manovich de: *“un ‘mapeo’ entre los datos discretos y abstractos y su representación visual a través herramientas computacionales”*³². Y es por tal motivo que este autor plantea que puede ser relacionada con el arte moderno: *“El deseo de hacer que aquello que normalmente se encuentra más allá de la escala sensorial humana sea visible y manejable, aproxima la visualización de datos a la ciencia moderna. Su materia, es decir, los datos, la*

²⁸ José Riquelme, *Minería de Datos: Conceptos y Tendencias Inteligencia Artificial. Revista Iberoamericana de Inteligencia Artificial*, vol. 10, núm. 29 (Valencia: Asociación Española para la Inteligencia Artificial Valencia, España, 2006), 11.

²⁹ Ricardo Baeza-yates y Bertier Ribeiro-neto, *Modern Information Retrieval* (EE.UU.: Addison-Wesley Longman Publishing Co., 2009), 219.

³⁰ En el apartado correspondiente a la descripción del corpus se describirá en más profundidad el proceso de *web scrapping*, que fue la técnica utilizada para la obtención del corpus de críticas cinematográficas.

³¹ Como ejemplo de este tipo de análisis en la presente tesina se puede mencionar el realizado a partir de modelos estadísticos de la correlación entre el puntaje otorgado por la crítica y la cantidad de público que recibieron las películas que se emplea en el capítulo número 4.

³² Lev Manovich, *What is visualization?* (2009), 2, http://www.arts.rpi.edu/~ruiz/AdvancedDigitalImagingSpring2019/ReadingsADI/2010.What_is_Visualization.pdf (Traducción del autor)

*sitúa en el paradigma del arte moderno. (...) Se podría decir que la visualización de datos representa al ser humano de manera indirecta, al hacer visibles sus actividades*³³.

El Procesamiento de Lenguaje Natural³⁴, en tanto, es una disciplina que forma parte de la Inteligencia Artificial y que está abocada a la investigación del lenguaje natural³⁵ como elemento de comunicación entre personas y computadoras³⁶. Para alcanzar este objetivo se desarrollan programas con el propósito de emular y comprender distintos aspectos de la capacidad lingüística del ser humano. Al igual que en la minería de datos, se busca revelar patrones. Sin embargo, se presenta una dificultad adicional que reside en el hecho de que los textos son datos no estructurados, es decir, carecen de reglas estándares a partir de los cuales pueden ser interpretados. Por consiguiente, para procesar información textual a través de software es necesario transformarlo a un formato con un nivel de estructura mayor que permita un análisis sistemático en términos de variables que den cuenta del fenómeno extralingüístico³⁷.

Esta posibilidad de aplicar métodos computacionalmente intensivos para producir conocimiento mediante una cantidad y complejidad de datos que antes no era factible de abordar comenzó a aprovecharse en los últimos años en ciencias sociales. Si bien su adopción es menos prominente que en otros campos -como por ejemplo, la física y la biología-, ya existe un amplio corpus de trabajos que se engloban dentro de lo que Heiberger y Riebling denominan “Ciencias Sociales computacionales”³⁸.

En la actualidad, uno de los usos más difundidos de esta metodología consiste en el estudio de conversaciones y del modo de difusión de los contenidos de redes sociales. Los mismos

³³ Lev Manovich, *La visualización de datos como nueva abstracción y antisublime* (2009), 12, https://taller4g.files.wordpress.com/2013/06/civh_visualizacion.pdf.

³⁴ En los textos académicos en español suele designárselo bajo las siglas NLP, que vienen del inglés *Natural Language Processing*.

³⁵ Entendiendo como tal todo lenguaje humano, en contraposición a los lenguajes formales propios del ámbito lógico, matemático, o computacional (Martín-vide, Carlos. *Formal Languages and Applications, volume 148 of Studies in Fuzziness and Soft Computing*. (Springer-Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 2004), 43).

³⁶ Daniel Jurafsky, *Speech and Language Processing: An Introduction to Natural Language Processing, Computational Linguistics, and Speech Recognition* (Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall, 2008), 26.

³⁷ AA.VV., *Material de estudio del Grupo de Lingüística Computacional de la Universidad de Buenos Aires*, <https://sites.google.com/view/grupodepln/cursos-de-extensi%C3%B3n/cursada-2019>

³⁸ Raphael Heiberger y Jan Riebling. “Installing computational social science: Facing the challenges of new information and communication technologies in social science” *Methodological Innovations* 9. (2016), 1-11, <https://doi.org/10.1177/2059799115622763>

suelen estar basados en Twitter, gracias a la relativa facilidad con la que se puede acceder a los datos a través de esta plataforma³⁹. Tal es el caso de la investigación de Alfredo Olguín en la que se estudia el tratamiento del marxismo entre los usuarios mediante el procesamiento automático de sentimiento de los tweets que mencionan términos asociados a este modelo teórico⁴⁰, o el análisis de Agarwal sobre los orígenes y expansión del movimiento *Occupy*⁴¹, también en esa red social⁴².

A su vez, Alex Woodie⁴³ describe el rol clave que tuvo la minería de datos en la investigación periodística de los *Panama Papers* para revelar los patrones de fraude fiscal cometidos por las empresas y figuras públicas involucrados con la firma Mossack Fonseca⁴⁴. Por último, otro precedente de análisis cultural en el que se aplica esta técnica que puede citarse es el trabajo efectuado por investigadores en la facultad de Ciencias Exactas de la UBA, en la que se indagan los estereotipos de género con el análisis con técnicas de procesamiento de lenguaje natural de subtítulos de más de once mil películas de los últimos 50 años⁴⁵.

Teoría del encuadre en los estudios de comunicación

El marco teórico que sirve de anclaje para el análisis del contenido de las críticas es el conjunto de textos englobados bajo la denominación de teoría del *Framing* (encuadre en inglés), que tiene como fin el estudio del impacto de los medios en la producción de esquemas de interpretación en la audiencia y, por lo tanto, en el proceso de construcción

³⁹ Analía Luis y Lucía Partuzo. *Opinión Pública en Twitter: de la circulación de ideas al sembrado de mensajes* (UBA, Tesina de grado de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, 2017).

⁴⁰ Alfredo Olguín, *¿Qué se escribe respecto al marxismo en redes sociales? Análisis de patrones de texto a través de Twitter por medio de Data Mining* (Tiempos Críticos. 1, 2015), 1-14.

⁴¹ Es un movimiento surgido en 2011 en Estados Unidos como crítica a las grandes corporaciones, que luego tuvo su correlato en otros países, en especial España y México.

⁴² Sheetal Agarwal, Lance Bennett, Courtney Johnson y Shawn Walker. *A model of crowd enabled organization: Theory and methods for understanding the role of Twitter in the occupy protests* (International Journal of Communication 8, 2014), 646-672.

⁴³ Alex Woodie, *Inside the Panama Papers: How Cloud Analytics Made It All Possible* (2016), <https://www.datanami.com/2016/04/07/inside-panama-papers-cloud-analytics-made-possible/>

⁴⁴ El caso denominado *Panamá Papers* fue básicamente una descarga de la base de datos de la firma Mossack Fonseca, que era un estudio judicial panameño dedicado a la creación de negocios *offshore*. El compendio de documentos consistía en 2.6 TB de archivos, emails y detalles bancarios de las firmas involucradas.

⁴⁵ Ramiro Gálvez, Valeria Tiffenberg y Edgar Altszyler. *Half a Century of Stereotyping Associations Between Gender and Intellectual Ability in Films* (2018), <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3110865>.

social de la realidad. Se trata de un paradigma muy utilizado para abordar el estudio de los efectos de los medios de comunicación sobre los individuos y los públicos, con una tradición más desarrollada en países de lenguas anglosajonas⁴⁶.

Sus orígenes se remontan a investigaciones del campo de la *sociología interpretativa*⁴⁷, que fue una corriente cuyo interés se centraba en analizar los modos en los que los sujetos conocen la realidad, a partir de una referencia en las interacciones personales. En ese contexto, Gregory Bateson propone el concepto de *marco* para explicar por qué las personas prestan atención a ciertos aspectos de la realidad y pasan por alto otros. De la siguiente manera explica su funcionamiento: “(los marcos) son “excluyentes” pues mientras incluyen determinados mensajes excluyen otros; son inclusivos, ya que excluyen ciertos mensajes al tiempo que incluyen otros; funcionan como premisas (...). El marco desempeña un papel activo en la interpretación de los mensajes que contiene y le recuerda al “pensador” que dichos mensajes tienen “pertinencia recíproca”, mientras que los que están fuera de él pueden desestimarse. Además, desde los contextos ya aprendidos se puede avanzar en el conocimiento de otros nuevos”⁴⁸.

Es así que postula que la instancia de la comprensión de los mensajes en una interacción requiere necesariamente la puesta en práctica de marcos que la organicen y permitan así distinguir entre fondo-figura. Si bien esto implica concebir a la comunicación humana como un proceso de mensajes que son determinados por otros mensajes que organizan su contenido, el enfoque de Bateson se ancla en el proceso individual mediante el cual las personas procesan la información que perciben de su entorno. En la década de 1970 el sociólogo norteamericano Erving Goffman retoma esta propuesta, pero considerada en su dimensión cultural: la concepción goffmaniana de *frame* pone en relieve las formas compartidas por la sociedad desde las cuales se interpreta la realidad.

En efecto, la incapacidad por parte del individuo de entender el mundo en su totalidad lo obliga a darle sentido a través de la inferencia de relaciones causales de la información sensorial, inferencia que a su vez está condicionada socialmente. Allí es en donde entra en

⁴⁶ Asimismo, como se mencionó en el apartado inicial del trabajo, la elección de esta perspectiva como base de la investigación se debe a que provee un marco metodológico que posibilita un análisis cuantitativo, que es particularmente acorde a la aproximación propuesta.

⁴⁷ Erving Goffman. *Frame analysis: an essay on the organization of experience* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974), 67.

⁴⁸ Nadia Koziner. *Antecedentes y fundamentos de la teoría del framing en comunicación*. (Austral comunicación volumen 2, 2013), 12, <https://ojs.austral.edu.ar/index.php/australcomunicacion/article/53/0>.

juego su interpretación del concepto de *marcos*, que Goffman describe así: “*las definiciones de una situación se construyen de acuerdo con principios de organización que gobiernan los eventos —al menos, los sociales— y nuestra participación en ellos; frame (marco en inglés) es la palabra que usaré para referirme a esta suerte de elementos básicos que soy capaz de identificar. Mi frase ‘análisis de frames’ se refiere a la exploración en esos términos de la organización de la experiencia.*”⁴⁹

Inicialmente los postulados de Goffman fueron aplicados para describir procesos sociales, pero en los años 80 se empezó a utilizar el término *frame* en estudios de comunicación⁵⁰, como una herramienta para dar cuenta de los recursos que utilizan los medios para organizar la realidad social⁵¹. En esa época también tuvo un desarrollo importante otra teoría con la que suele homologarse -incorrectamente- al análisis de frames, que es la de *agenda-setting*. Ahora bien, las premisas y metodologías de ambos postulados son marcadamente distintas: mientras que en las investigaciones de *agenda-setting* el interés radica en la cantidad de atención que recibe el acontecimiento, en el *framing*, en cambio, el aspecto primordial es la manera en que se lo describe, tanto como el esquema interpretativo que se activa para procesarlo.⁵² El postulado de esta teoría es que el efecto de los encuadres: “*no surge de dar mayor relevancia a ciertos aspectos de un tema, sino de invocar esquemas que influyen en la interpretación de la información recibida.*”⁵³

Es así que los *frames* noticiosos se orientan a evaluar el modo en que se presenta la información, lo cual se manifiesta en cómo se selecciona y enfatizan ciertos aspectos de la realidad, en detrimento de otros. Se trata, entonces, de atributos de los temas que ponen en juego tanto los efectos mediáticos en la audiencia como los condicionantes cognitivos de los propios periodistas. Es por ello que su estudio involucra una parte amplia del proceso comunicacional: la elaboración y el tratamiento de las noticias, las huellas de ese proceso en el texto mediático y los efectos que su recepción promueven en la audiencia⁵⁴.

⁴⁹ Goffman, *Frame analysis...*, 10.

⁵⁰ Los autores más relevantes de este período inicial fueron los norteamericanos William A. Gamson y Douglas McLeod.

⁵¹ Todd Gitlin. *The whole world is watching* (Berkeley: University of California Press, 1980).

⁵² Alberto Ardevol-abreu. *Framing o teoría del encuadre en comunicación. Orígenes, desarrollo y panorama actual en España*, <http://www.revistalatinacs.org/070/paper/1053/RLCS-paper1053.pdf>

⁵³ Natalia Aruguete. *El tratamiento de las noticias. Los orígenes y evolución de la teoría de la teoría del Framing o teoría del Encuadre* (2016), 5.

⁵⁴ Koziner, *Antecedentes...*, 19.

No obstante, es precisamente en esa amplitud en donde radica una de las mayores debilidades de este enfoque, puesto que implica la coexistencia de diversos procedimientos metodológicos, lo que da lugar a que en ciertos casos éstos sean adaptados para ajustarse a las necesidades de los estudios puntuales. La consecuencia más seria que ocasiona esta multiplicidad de aproximaciones es que actualmente no exista un consenso unívoco respecto a la metodología que se debe implementar para operacionalizar y detectar encuadres en los textos periodísticos.

Procedimientos metodológicos

Estos procedimientos disímiles pueden resumirse en dos grandes categorías: deductivos e inductivos. Los primeros parten de cierta cantidad fija de encuadres predeterminados, que son rastreados y medidos en los casos empíricos que están puestos en análisis. Un ejemplo emblemático de este tipo de investigación consistió en el estudio de cinco frames genéricos -*conflicto, interés humano, consecuencias económicas, moral y responsabilidad*- en noticias periodísticas en relación a un encuentro de mandatarios europeos en Amsterdam en 1997⁵⁵.

Si bien los autores del mismo dan cuenta de la posible flaqueza en su proceder al advertir que el tipo de abordaje elegido presupone: *“tener una idea clara del tipo de frame que aparecerá con mayor probabilidad en las noticias, porque los frames que no son definidos a priori pueden ser pasados por alto”*⁵⁶, la misma lógica del modelo deductivo conlleva una inflexibilidad que aumenta el riesgo de pasar por alto encuadres que no fueron anticipados, pero que están presentes en los textos de manera efectiva. En Argentina, Natalia Aruguete aplicó estas mismas categorías en un análisis sobre el tratamiento periodístico sobre la privatización de ENTEL⁵⁷, pero el resultado indicó que no todos los encuadres presentaron una fiabilidad aceptable⁵⁸

⁵⁵ Semetko, Holli y Valkenburg, Patti. *Framing European politics: A content analysis of press and television news* (Estados Unidos: Journal of Communication, 2000).

⁵⁶ Semetko, *Framing...*, 96.

⁵⁷ La Empresa Nacional de Telecomunicaciones (ENTel) fue una compañía pública argentina de telefonía creada en 1946 y privatizada en 1990, durante el gobierno de Carlos Menem.

⁵⁸ Aruguete, Natalia, *Los medios y la privatización de ENTEL. El tratamiento noticioso del servicio telefónico argentino antes y después de su transferencia (agosto de 1990 enero de 1991) Un estudio exploratorio* (Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2009), https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/94/TD_2009_aruguete_004.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Los métodos inductivos de análisis de encuadres, en cambio, intentan superar esta rigidez conceptual a partir de categorías de *framing* menos genéricas y susceptibles de ser modificadas durante el proceso de estudio. Las mismas son creadas *a priori* mediante un análisis cualitativo de un recorte del corpus, con el objeto de identificar un conjunto de conceptos iniciales, y sus palabras asociadas. En tanto, y como manera de subsanar el posible sesgo en esta etapa -que de lo contrario recae de manera exclusiva en la interpretación del examinador-, ciertos estudios implementan en esta instancia el uso de herramientas computacionales.

Es así que se procesan los textos mediante programas estadísticos, con el objetivo de indagar la cantidad de apariciones, co-ocurrencias e interdependencias de los términos clave de los artículos que comprenden la muestra inicial⁵⁹. Estas dimensiones clasificadas son los distintos encuadres noticiosos, que luego son codificados para proyectar su análisis al resto del corpus⁶⁰. Es preciso poner el acento en este concepto -*palabras clave*-, puesto que los estudios de este tipo presuponen que los encuadres pueden rastrearse a través de la ausencia o presencia de ellas⁶¹, que ofician como índices de las decisiones -conscientes o no- del periodista que comunica el mensaje^{62,63}.

El software que se utiliza en este tipo de metodología -que es la que propone aplicar la presente investigación- hace uso de técnicas de lingüística de corpus. Ésta se trata de la rama de la lingüística que estudia el lenguaje por medio del análisis de casos concretos (a diferencia del métodos deductivos, como podría ser la gramática generativa), y que promueve el uso de ciertas técnicas que son particularmente aptas para el análisis de encuadres, en particular: agrupamiento de textos, valoración de *palabras clave* y análisis de concordancia.

⁵⁹ Touri, María Y Koteyko, Neyla. *Using corpus linguistic software in the extraction of news frames: towards a dynamic process of frame analysis in journalistic texts* (International Journal of Social Research Methodology, 2014), 6

⁶⁰ Miller, Mark, *Frame mapping and analysis of news coverage of contentious issues* (Social Science Computer Review, 1997), 15.

⁶¹ El término inglés *keywords* es el más comúnmente usado en la bibliografía de este tema.

⁶² Robert Entman, *Framing: Toward clarification of a fractured paradigm* (Journal of Communication, 43, 1993), 51-58.

⁶³ En este aspecto se encuentra otra de las de críticas a esta teoría, a la que se acusa de promover una mirada positivista, que considera al idioma como un instrumento racional y denotativo, al asumir que las palabras tienen un significado único y específico (Mariela Emilse Acevedo, *Principales críticas conceptuales al frame analysis. del frame al framing* (Argentina: Instituto de Investigaciones Gino Germani – UBA; CONICET, 2018), 13).

Si bien estos procedimientos no revelan los encuadres propiamente dichos, el soporte de la metodología automatizada permite *guiar* el análisis al hacer evidentes conceptos en los textos que remiten a ideas centrales alrededor de los cuales se estructuran los *frames*⁶⁴. Como complemento, es de utilidad la aplicación de una técnica de análisis empírica que considere también su interpretación a través de aspectos cualitativos. El paradigma que se utiliza como base para esta aproximación es la teoría de análisis de contenido, cuyo propósito Klaus Krippendorff sintetiza de la siguiente manera: *“formular inferencias a partir de los datos, en relación con algunos aspectos de su contexto, y justificar esas inferencias en función de lo que se sabe acerca de los factores estables del sistema en cuestión”*⁶⁵.

Ahora bien, esta teoría -que tiene sus raíces en los postulados de Lazarsfeld en la década de 1940- presenta ciertas limitaciones que no pueden ser pasadas por alto. Un ejemplo claro de éstas se evidenciaba en la definición de Bernard Berelson, quien describe al análisis de contenido como *“una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación”*⁶⁶. Vale aclarar que lejos se encuentra la presente investigación de pretender alcanzar una descripción objetiva del problema abordado y que, en cambio, se remite a este paradigma porque provee herramientas para el análisis cuantitativo, el cual luego será combinado con una interpretación cualitativa.

A su vez, con el paso de los años este paradigma de investigación ha evolucionado, y hoy en día sus promotores enuncian definiciones que se acercan más a la propuesta de la tesina: *“El análisis de contenido puede tener tanto un fin descriptivo como un fin inferencial (deductivo) y puede utilizar tanto técnicas de análisis cuantitativo como técnicas de análisis cualitativo; también hay un acuerdo en que el análisis no está limitado al contenido manifiesto de los mensajes, sino que puede extenderse a su contenido latente, y en que los análisis realizados deben someterse, como todo análisis, a pruebas de validez y fiabilidad.”*

67

⁶⁴ Touri, *Using corpus linguistic...*, 7.

⁶⁵ Klaus Krippendorff, *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica* (Barcelona: Paidós, 1997), 38.

⁶⁶ Bernard Berelson, *Content Analysis in Communication Research* (Nueva York: The Free Press, 1952), 18.

⁶⁷ Felipe López Aranguren, *“El análisis de contenido tradicional”*, en García Ferrando, M. Ibáñez, J., Alvira, F. (Comps.), *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación* (Madrid: Alianza Editorial, 2010), 555.

En ese sentido, el uso del software da lugar a poder extraer las principales ideas de los textos de manera empírica. Por este motivo, no queda delegado todo el peso a la capa de subjetividad, como sucede en un análisis tradicional, lo cual trae aparejado sesgos que dificultan la replicabilidad de los resultados y, por consiguiente, su comparabilidad⁶⁸. Si bien la interpretación humana es primordial para identificar⁶⁹ los encuadres, el software permite una combinación de análisis cualitativo y cuantitativo más confiable, lo que genera un instrumento analítico más sistemático y de mayor alcance.

Identificación de encuadres en la crítica cinematográfica

Una salvedad para resaltar es el hecho de que la teoría del encuadre fue pensada para el análisis de artículos periodísticos de carácter informativo y editorial⁷⁰ mientras que el objeto de estudio de la presente tesina son las críticas cinematográficas. En *El significado del filme: Inferencia y retórica*, David Bordwell plantea una clasificación de la crítica cinematográfica en: *crítica periodística* (los diarios y los semanarios), *ensayo crítico* (las publicaciones especializadas) y *crítica académica* (aquella que surge en ámbitos específicamente universitarios).

De acuerdo a los criterios que el autor aplica para caracterizar los tres grupos, es pertinente afirmar que la totalidad de los textos del corpus pueden clasificarse como *críticas periodísticas*. Efectivamente, incluso en el caso de los medios enfocados de manera exclusiva en temas cinematográficos -como pueden ser los portales *Escribiendo Cine* u *Otros Cines*- la extensión y la profundidad de análisis⁷¹ de los textos se corresponde con la propia de las críticas periodísticas. En términos de Tassara, predomina la función de “*ubicar al espectador*”, propia de la crítica periodística, por sobre la de “*atribuir valores estéticos*”, que está relacionada con la crítica especializada⁷².

⁶⁸ Heike Klüver, *Measuring Interest Group Influence Using Quantitative Text Analysis* (European Union Politics, vol. 10 n°. 4, 2009), 535

⁶⁹ La instancia que los autores de la teoría de análisis de contenido denominan “*inmersión cualitativa*” (Neuendorf, *Content analysis...*, 89).

⁷⁰ Como ejemplo de una investigación de esta teoría en notas de opinión está el trabajo de Marius Johannessen “*Please Like and Share! A Frame Analysis of Opinion Articles in Online News*”, que estudia las editoriales de medios noruegos más compartidas en redes sociales en 2014. (Johannessen, Marius.. *Please Like and Share! A Frame Analysis of Opinion Articles in Online News* (2015)),

⁷¹ Las reseñas del corpus tienen un promedio de 281 palabras de extensión.

⁷² Mabel Tassara, *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine* (Buenos Aires: Atuel, 2001), 113.

Esto se origina, señala Ignacio Zenteno, en la influencia de la lógica de funcionamiento de los algoritmos de indexación de los buscadores de internet y en la dinámica propia de las redes sociales: *“La reseña de tres párrafos y las estrellas hipertrofiadas retroceden ante formas mucho más dinámicas que internet brinda a la circulación (y la expectativa, y la discusión) de los consumos culturales. Empero, la mayor parte de las publicaciones surgidas con la web se empeñan en pertenecer a esa desprestigiada y cuestionada práctica reseñista, que ya en los albores de la escritura crítica era vista como su versión más degradada”*⁷³.

En tanto, Adriana Callegaro profundiza en una caracterización de las reseñas a partir de un repaso de la clasificación de los géneros mediáticos que realiza Patrick Charaudeau, quien propone tres finalidades de base que corresponden al tratamiento de la información en los medios⁷⁴:

a-referir el acontecimiento (AR: Acontecimiento Referido)

b-comentar el acontecimiento (AC: Acontecimiento Comentado)

c-provocar el acontecimiento (AP: Acontecimiento Provocado).

La crítica cinematográfica, señala la autora, puede definirse como un acontecimiento comentado (AC), puesto que: *“Las secuencias narrativas se presentan al servicio de la explicación, mientras que las descriptivas, saturadas de datos visuales y auditivos, sostienen la argumentación, dirigida a persuadir prometiéndole emociones culturalmente codificadas”*⁷⁵. En ese sentido, la crítica periodística, por la fugacidad de su emplazamiento (diarios, portales digitales), configuraría una lectura “previa” al posible consumo de la obra, mientras que la crítica especializada, por la dilación de su publicación (revistas) propiciaría una lectura “posterior” a dicho consumo⁷⁶.

⁷³ Ignacio Zenteno, *130.000 fotogramas. Imágenes y palabras de la crítica cinematográfica*, en: *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*. Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires: UNA, 2018), 81.

⁷⁴ Patrick Charaudeau, *L'interlocution comme interaction de stratégies discursives*, en *Verbum*, VII, fasc.2-3, (Universidad de Nancy-I, 1984).

⁷⁵ Callegari, *La reseña...*, 14.

⁷⁶ Rolando Martínez Mendoza, y José Luis Petris, *Arte, crítica y cotidianidad (o la dimensión política de la crítica de arte destinada a públicos masivos)*, en Soto, M. (coord.) *Habitar y Narrar*. (Buenos Aires: Eudeba, 2014), 45.

Así pues, a través de esta combinación de series explicativas con series argumentativas, los textos del corpus se ubican como una tercera instancia entre un mundo a comentar y un mundo comentado. Esta característica emparenta al tipo de crítica analizada en la investigación con los otros tipos de textos periodísticos en los que se suele aplicar la teoría del encuadre, y es lo que por lo tanto habilita y vuelve significativo su abordaje a partir de este marco teórico.

Capítulo 2 - *Corpus*

Construcción del corpus

El paso inicial de la investigación consistió en la creación y estructuración del corpus, entendido como una colección de discursos escritos producidos en un contexto comunicativo natural, compilados con la intención de que sean representativos y balanceados respecto de un fenómeno. Es por ello que el diseño de un protocolo de recolección y selección de los documentos que lo integran se trató de una etapa fundamental, puesto que implica un determinante del alcance de las conclusiones que se pueden proyectar a partir de su análisis⁷⁷.

La técnica aplicada para la recopiación de los textos y de sus atributos se denomina *Web scraping* (no existe un término específico en español), que consiste en la puesta en práctica de un conjunto de rutinas y procedimientos computacionales para extraer y almacenar información de sitios web de manera automatizada. Existen diferentes maneras de implementar esta técnica, y en este caso se utilizó la librería *BeautifulSoup* del lenguaje Python⁷⁸, que permite escribir un programa que navegue sitios y descargue ciertos datos específicos de acuerdo a los parámetros establecidos.

La gran mayoría de las páginas web están basadas en lenguajes de marcado⁷⁹, y poseen una cantidad importante de datos en forma de texto, pero con una forma pensada para el consumo por parte del usuario final, no para su recolección automatizada. Así pues, la recolección de los datos a través de esta técnica presupone una etapa de análisis de la estructura de las páginas, para poder así adaptar el código a cada uno de los casos.

Por consiguiente, si se hubiese buscado obtener las críticas directamente de los medios particulares, hubiera sido necesario desarrollar un programa específico para cada uno de los 218 sitios en los que se publicaron las reseñas que comprenden el conjunto de textos.

⁷⁷ Krippendorf, *Metodología...*, 154.

⁷⁸ Una librería es un conjunto de programas que permiten la ejecución de una serie de funciones relacionadas entre sí (en este caso, los pasos necesarios para efectuar el *web scraping*). Se eligió esta librería en particular debido a que es la más completa para realizar esta tarea entre todas las disponibles en el lenguaje Python, que, a su vez, fue en el que se desarrolló el resto del código en el que se efectuó en análisis de esta investigación.

⁷⁹ El lenguaje más prominente en el desarrollo de sitios web es HTML (siglas en inglés de *Lenguaje de Marcación de Hipertexto*), que utiliza un conjunto de etiquetas que sirven para delimitar los elementos, y sentar así la estructura de la página. Los programas de web scraping navegan esta estructura para recolectar los datos buscados.

En cambio, esta investigación recolectó los textos de las críticas cinematográficas de un portal que recopila y centraliza -precisamente, también a través de *web scraping*- esta información. De manera que la principal fuente del corpus fue *Todas Las Críticas*, que es un sitio argentino que compila reseñas cinematográficas de medios nacionales (no sólo publicadas en internet, ya que también dispone de extractos de programas radiales y de revistas impresas). Se trata de una versión local de los portales estadounidenses “Rotten Tomatoes” y “Metacritic”, que se ubican entre los 150 sitios más populares de internet⁸⁰, y cuya influencia en el éxito y fracaso de las películas hollywoodenses se ha resaltado en diferentes artículos periodísticos⁸¹.

Descripción del corpus

De *Todas Las Críticas* se extrajo, entonces, el total de los artículos que constituyen el corpus. Éste está compuesto por 78.322 textos de críticas cinematográficas publicados por 218 medios argentinos entre enero de 2010 y octubre de 2018. Como primera aproximación, se contrasta la cantidad de películas cuyas críticas están disponibles en la base de datos analizada con las cantidades declaradas en el dataset⁸² “*Estrenos de cine por país de origen de la película. Ciudad de Buenos Aires. Años 2005/2018*”, compartido por el Banco de Datos de la Ciudad de Buenos Aires⁸³.

A partir de este cruce se elabora la siguiente visualización⁸⁴, que compara la cantidad de estrenos por año en la Ciudad de Buenos Aires (en celeste) con la cantidad de películas cuyas críticas están disponibles en el corpus (en azul).

⁸⁰ Si bien no hay manera de acceder a la cantidad exacta de visitantes que recibe un sitio web de terceros, estos números de audiencia se obtuvieron a partir del análisis que brinda la compañía Alexa, que permite obtener un volumen aproximado, que suele ser aceptado como certero por medios y la industria. .

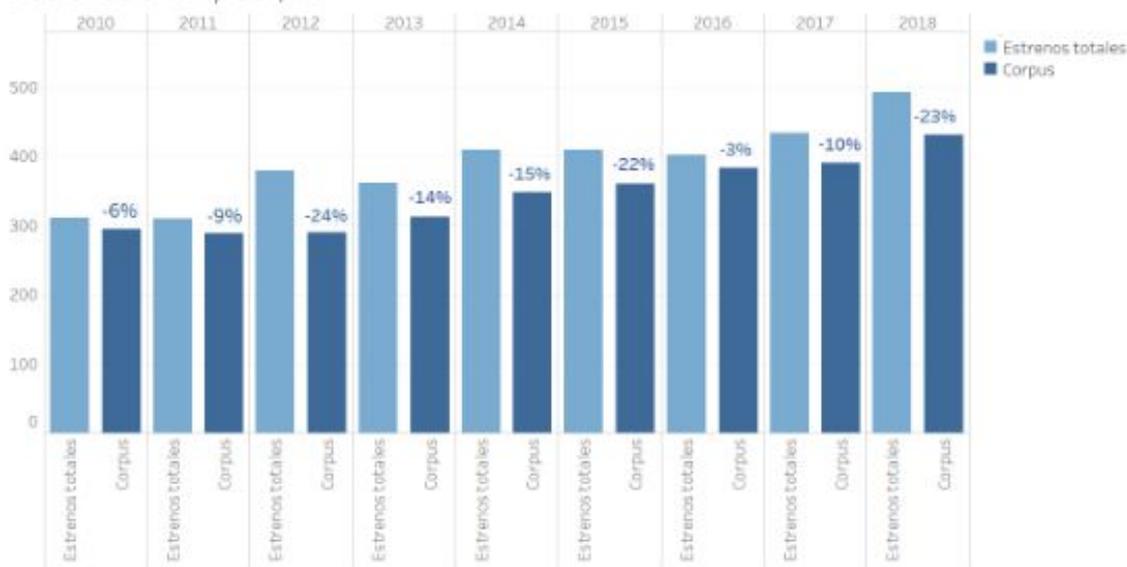
⁸¹ Por ejemplo, la siguiente nota del periódico estadounidense Los Angeles Times da cuenta de la correlación entre el éxito en taquilla y el puntaje agregado que presentan las películas hollywoodenses en estos portales: Rayan Faughner, «How Rotten Tomatoes became Hollywood’s most influential — and feared — website», acceso el 29 de abril de 2020, <https://www.latimes.com/business/hollywood/la-fi-ct-rotten-tomatoes-20170721-htmlstory.html>.

⁸² Se trata de una colección de datos contenida en una tabla. También se puede denominar *Conjunto de Datos*, pero el anglicismo es más recurrente en nuestro país.

⁸³ «Estrenos de cine por país de origen de la película. Ciudad de Buenos Aires. Años 2005/2019», Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, acceso el 29 de abril de 2020, <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=74399>.

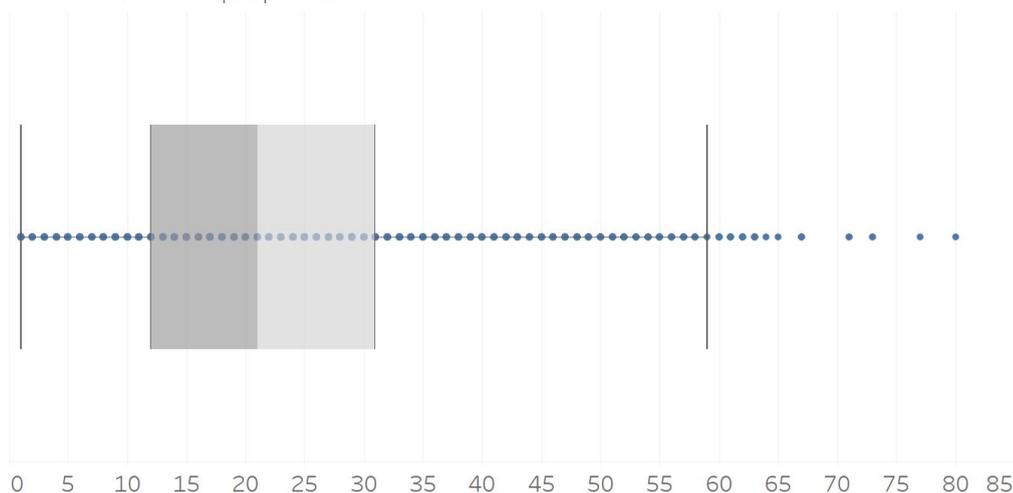
⁸⁴ La visualización es una de las instancias primordiales de la minería de datos. Los gráficos de la presente tesina fueron creados con la herramienta *Tableau*. Muchos de los criterios aplicados fueron tomados del libro *Storytelling with data*, de Cole Nussbaumer Knaflic. (Cole N Knaflic, *Storytelling with data: a data visualization guide for business professionals*. Hoboken, (New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2015)).

Estrenos CABA / Corpus



El promedio de las diferencias anuales entre los títulos presentes en el corpus y el total de estrenos es de 14%, con un máximo de -24% en 2012, y un mínimo de -3% en 2016. Si se considera la cantidad agregada en los 9 años, se desprende que el corpus dispone de al menos una crítica del 88% de los títulos estrenados entre 2010 y octubre de 2018 (en CABA). No obstante, en gran parte de los casos el número de reseñas por film es considerablemente mayor, como lo muestra este gráfico⁸⁵, que representa la dispersión de la cantidad de críticas por film, cuya media es 22.

Cantidad de críticas por película



⁸⁵ Este tipo de visualización, llamada *Diagrama de caja o de bigote*, es utilizada para mostrar la dispersión en un conjunto de datos (en este caso, se grafica la cantidad de críticas por título del corpus), y se representan los tres cuartiles y los valores mínimos y máximo de los datos.

En tanto que, por medio de la descarga inicial de críticas del portal, además del texto completo de la crítica, se obtuvieron atributos respecto a la reseña (autor de la nota, fecha de publicación, puntaje otorgado) e información de la película (país, género, empresa distribuidora, duración, actores, directores y puntaje agregado⁸⁶). Como en ciertas instancias estas dimensiones no estaban disponibles -por ejemplo, las fichas de las películas en “Todas Las Críticas” no siempre presentaban el género- se complementó la base con datos obtenidos a través de consultas a la API⁸⁷ del portal norteamericano IMDb.

De esta manera, cada uno de los registros del corpus presenta la estructura detallada a continuación:

Datos de la película

Título	URL	Fecha de Estreno	País	Clasificación	Distribuidora	Actores	Director	Género	Puntaje Promedio
La mirada invisible	/pelicula/la-mirada-invisible	19/08/2010	Argentina	16	Distribution Company	Julieta Zylberberg...	Diego Lerman	Drama	70

Críticas

Título	Medio	Texto de la crítica	Puntaje	Autor
La mirada invisible	Todo lo ve	Una intensa y lúcida mirada sobre la época...	80	Fernando Alvarez
La mirada invisible	EscribiendoCine	Hay películas que van mucho más allá...	80	Juan Pablo Russo
La mirada invisible	A Sala Llena	Reprimida tanto sexual como socialmente y...	100	María Eugenia D'Alessio

Asimismo, los aspectos paratextuales -como puede ser el puntaje otorgado a la película- también serán contemplados como indicadores relevantes. Respecto a éste, el valor que se considera es el que exhibe el portal en la página de cada reseña, que es un promedio de todas las críticas normalizado de forma manual al momento de creación de un nuevo registro (los medios utilizan distintas escalas de valorización). El sitio refiere a este proceso -en la sección *Acerca de*- de la siguiente manera: *“Todas Las Críticas utiliza una escala unificada con valores que van de 0 a 100. Al registrar cada crítica, el valor de la escala usada por cada medio es convertido al valor correspondiente de la escala unificada de Todas Las Críticas⁸⁸”*.

⁸⁶ Un promedio entre 1 y 100 de los puntajes brindados por cada una de las reseñas.

⁸⁷ Una breve mención a esta técnica, que es otro método muy utilizado para obtener un corpus digital. Una API (interfaz de programación de aplicaciones) es una manera de comunicarse con un software -en este caso, la base de datos de un sitio de internet- a través de un software específico. Esta es una manera de disponibilizar los datos de manera eficiente y, cuando está disponible, es considerablemente más robusta que el proceso de web scrapping.

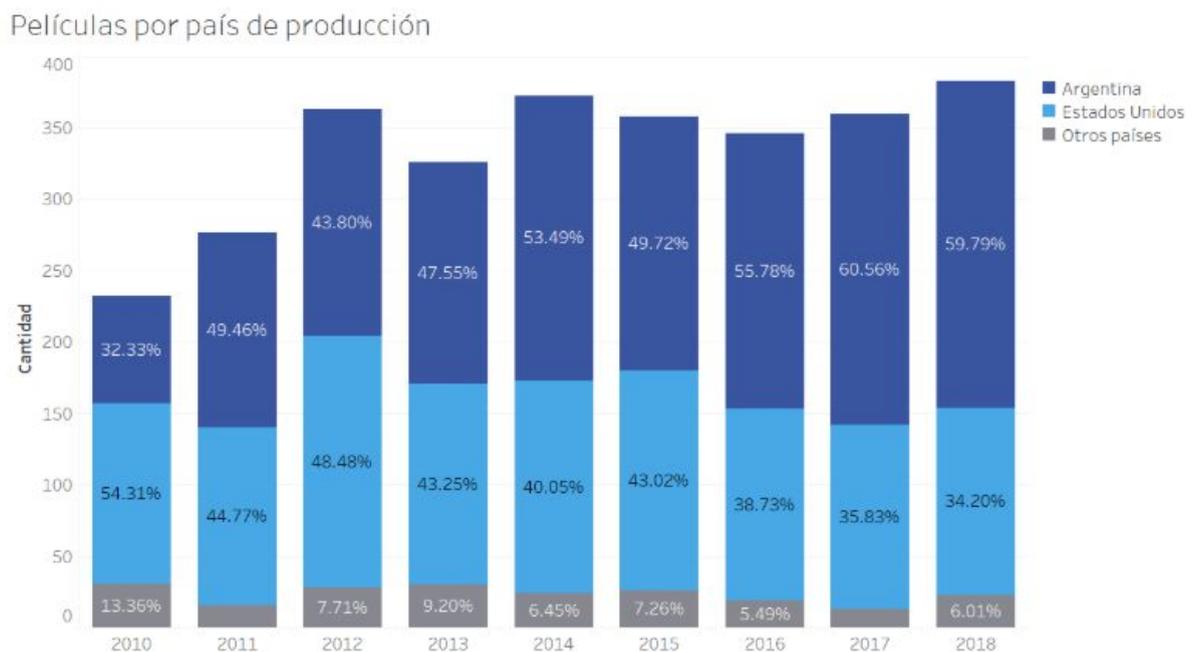
⁸⁸ «Acerca de», Toda Las Críticas, acceso el 29 de abril de 2020, <https://www.todaslascriticas.com.ar/acerca-de>.

Por último, una dimensión muy importante para el análisis es el volumen de espectadores que obtuvieron los diferentes títulos. La fuente que suele utilizar en la industria para el seguimiento de la taquilla son los datos brindados por la consultora *Ultracine*. No obstante, éstos no son de acceso público, por lo cual sólo es posible obtenerlos a través de una suscripción paga. Así pues, los datos de taquilla se obtuvieron de los *Anuarios Estadísticos del INCAA*⁸⁹, que presentan el volumen de espectadores, pero únicamente de los 20 títulos argentinos y los 20 extranjeros de mayor recaudación por período. Es por este motivo que el atributo correspondiente a taquilla está sólo disponible en el 10.4% de los títulos (360 sobre un total de 3.453).

⁸⁹ «Anuarios Estadísticos 2010-2018», Instituto de Cine y Artes Audiovisuales, acceso el 30 de abril de 2020, http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_publicaciones.php.

Capítulo 3 - Contexto histórico

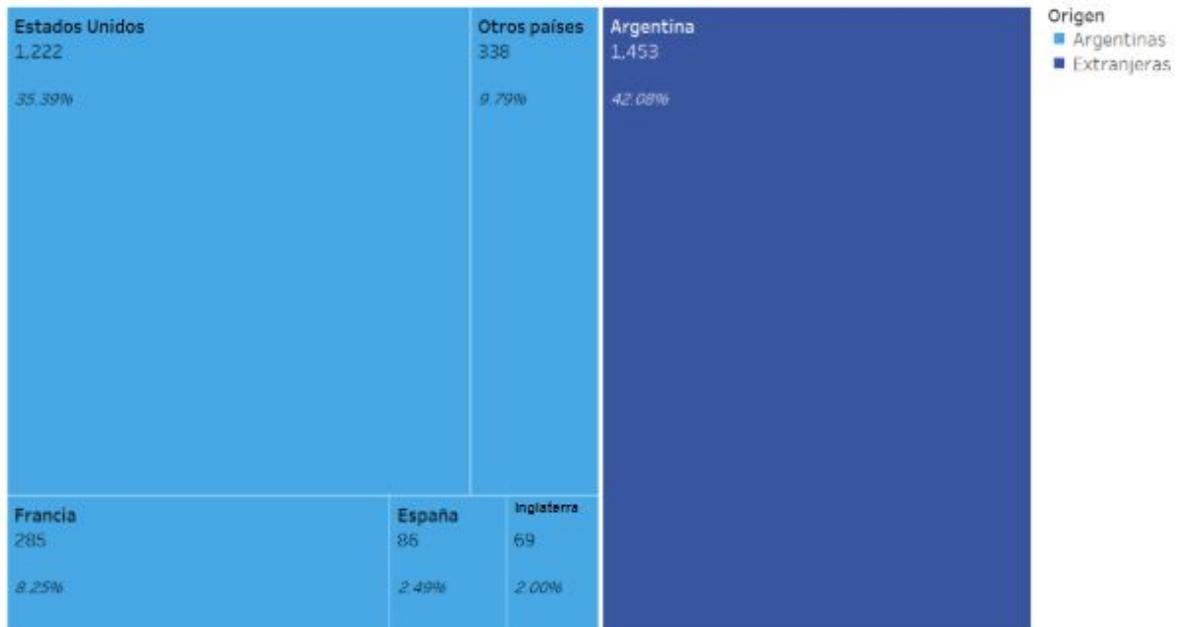
Un primer fenómeno que se observa en el corpus es el incremento, tanto en términos relativos -en contraste con el total anual- como absolutos de la cantidad de películas argentinas estrenadas a lo largo de la década de 2010. El siguiente gráfico representa por año el volumen total y la distribución entre películas argentinas y extranjeras del corpus:



Desde un punto de vista global, la proporción agregada de títulos de origen nacional en relación con el total de títulos, para la totalidad del período 2010-2018, es la siguiente⁹⁰:

⁹⁰ Esta distribución entre el origen de las películas incluidas en el corpus presenta una correspondencia con la distribución del dataset del Banco de Datos de la Ciudad de Buenos Aires mencionado anteriormente, que verifica que el 44.93% de las películas estrenadas entre 2010 y 2018 fueron argentinas (1.543).

Origen de las películas del corpus



La precondition de esta tendencia positiva en términos de títulos producidos anualmente tiene sus raíces 20 años antes, con la promulgación de la llamada Ley de Cine en 1994. Hasta ese momento, la legislación vigente en el ámbito cinematográfico era el decreto 62/57 del gobierno de facto de Aramburu. Esta legislación había promulgado la creación del Instituto Nacional de Cine y la instrumentación de subsidios para la producción local, que promovieron una amplitud en la diversidad de actores intervinientes en la industria. De esta manera, el modelo hegemónico de producción que existía hasta ese momento -basado en estudios, al estilo de Hollywood- empezó a convivir con el llamado cine independiente.

Ahora bien, en oposición a lo que indica su nombre, y al igual que lo que sucede en la mayor parte de las cinematografías del mundo, este tipo de producción en la práctica es intrínsecamente *dependiente* del fomento estatal⁹¹. En el caso de Argentina durante aquellos años, la principal fuente de financiación de este fomento provenía del cobro de un impuesto del 10% del valor de las entradas. No obstante, la caída en la cantidad de los espectadores en salas consecuencia de los cambios en los hábitos de consumo a partir de la década de 1980⁹², causó que el presupuesto del Instituto de Cine se redujera año a año

⁹¹ Mariano Calisto, *Aspectos del nuevo cine*, en Jorge Miguel Couselo y otros *Historia del cine argentino* (Buenos Aires: CEAL, 1984), 122.

⁹² Los orígenes de la baja en la cantidad de espectadores en las salas a lo largo de las décadas de 1980 y 1990 son variados, pero se suele considerar como principales causas la popularización de la TV por cable y del video

y, para mediados de 1990, el sector se encontraba en el peor momento de su historia. Su renacimiento vino de la mano de una ley proteccionista, paradójicamente surgida en el marco de un gobierno neoliberal. La ley 24377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica -conocida como la *Ley de Cine*- amplió las fuentes de financiación y planteó la autarquía del INCAA⁹³. Fue pensada con el fin de promover la producción, enfocándose en: *“facilitar la recuperación de la inversión y de minimizar el riesgo del negocio y, por otro lado, obligar a los productores a reinvertir una parte de ese ingreso con el objetivo de generar continuidad en el trabajo y de generar una industria”*⁹⁴.

Sin embargo, pasaría bastante tiempo antes de que se implementara de manera completa, ya que, hasta 2002, los fondos correspondientes al Instituto fueron direccionados al Tesoro Nacional. Ese año, bajo el mandato de Eduardo Duhalde, se sancionó el decreto 1546/02, que permitió que el INCAA empezara a funcionar por primera vez como un ente dependiente de la entonces Secretaría de Cultura de la Nación, y que pudiera disponer y administrar de sus recursos autárquicamente. De acuerdo con Octavio Getino, *“esta decisión política del nuevo gobierno contribuyó sustancialmente a estimular la actividad productiva y la diversidad de contenidos del cine argentino”*⁹⁵.

Es así que durante ese período se consolidó el llamado Nuevo Cine Argentino, que implicó una transformación conceptual desde el punto de vista de la producción -con presupuestos más acotados, equipos reducidos y actores no profesionales- y una marcada renovación en los modos narrativos, estéticos y temáticos de los films nacionales. Si bien la nueva camada de directores se negó a ser englobada dentro de un movimiento, autores como Malena Verardi identifican que: *“(...) más allá de la innegable disparidad estética de los filmes, la idea de ruptura e introducción de un nuevo escenario en el universo de la cinematografía*

hogareño. Es por ello que la ley 24.377 amplió las fuentes de recaudación incorporando un impuesto al video y a las licencias para pasar películas por televisión.

⁹³ El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (conocido por sus siglas INCAA) es el ente público no estatal a cargo del fomento y regulación de la actividad cinematográfica en Argentina.

⁹⁴ Victor Schneider, *Las industrias culturales y el mercado interno. el cine durante el kirchnerismo (2003 – 2015)* (Tesis de Maestría en Historia Económica y de las Políticas Económicas. Facultad de Cs. Económicas, Universidad de Buenos Aires, 2018), 14.

⁹⁵ Octavio Getino, *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable* (Buenos Aires: Ciccus, 2° Edición actualizada, Ciccus, 2018), 143.

*nacional aparece afirmada en el campo y consensuada por sus distintos exponentes (realizadores, crítica, público)*⁹⁶.

Como señala Osvaldo Daicich, muchas de estas propuestas no nacieron con una expectativa industrial, sino como una necesidad de expresión y de experimentación: *“Las obras dan cuenta, tematizan y crean mundos cercanos a los realizadores, al público, con temas y personajes que encarnan problemáticas no presentes hasta ese momento en el cine nacional, o si han estado presentes, lo han sido de otra manera. La experimentación manda, una dirección ajustada y muy cuidada de los actores, un sonido que difiere de mucho del cine argentino anterior, la ciudad como escena necesaria, casi indiferente pero fuertemente presente. Todas las obras están realizadas según novedosas, posibles, a veces “caseras” formas de producción”*⁹⁷.

Precisamente, la búsqueda de una mayor profesionalización de la industria marcó el siguiente gran hito en términos de políticas de promoción del cine local, que vendría una década más tarde, ya bajo el gobierno de Cristina Kirchner. En 2012, los decretos 1528/12 y 1527/12 establecieron que la actividad cinematográfica pasara a ser considerada *“actividad productiva industrial”*, lo cual se vio reflejado con un incremento en el monto total de subsidios y créditos a la producción, y la puesta en funcionamiento de un proyecto para la creación del Polo de Producción de contenidos audiovisuales⁹⁸. Esto se sumó a las definiciones respecto al cine establecidas en la Ley 26.522 -sancionada tres años antes-, que procuraba el fomento del cine nacional al obligar a los canales de televisión privada a estrenar al menos ocho largometrajes de producción nacional al año⁹⁹

Entre 2009 y 2015 el valor anual de los subsidios otorgados aumentó en alrededor de un 600%, un monto por encima de la inflación registrada entre esos años, lo que tuvo un efecto positivo en el volumen de films nacionales estrenados (que había alcanzado una cantidad de 99 en 2009, y que 6 años más tarde llegaría a 155). No obstante, el correlato de esta

⁹⁶ Malena Verardi, *Nuevo cine argentino (1998-2008). Formas de una época*. (Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, 2008), 69.

⁹⁷ Daicich, *El nuevo...*, 390.

⁹⁸ Éste implicaba la recuperación de un espacio público de 120.000 metros cuadrados en la Isla Demarchi para la construcción de un espacio destinado a la producción nacional de contenidos audiovisuales. El proyecto finalmente nunca se materializó.

⁹⁹ Ley 26.522 SERVICIOS DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>.

mayor producción en la cantidad de espectadores que fueron a ver esas películas no es particularmente pronunciado.

A su vez, si bien la brecha entre la taquilla argentina y extranjera tiende a disminuir, su evolución en el tiempo permite identificar que su origen no se encuentra únicamente en un incremento en la cantidad de público atraído por la producción nacional, sino en una baja en el número total de espectadores¹⁰⁰. Este patrón se verifica en la línea punteada en el gráfico siguiente, que muestra la línea de tendencia¹⁰¹ de la taquilla acumulada (de películas argentinas más las extranjeras) durante el rango de años contemplados en el análisis.



¹⁰⁰ Por otra parte es necesario poner en consideración factores como el hecho de que una cantidad destacable de las películas foráneas -mayormente de Hollywood- son en 3D, por lo cual se ofrecen con valores de entrada más caros. También, muchas películas nacionales se exhiben en salas alternativas, como los Espacios INCAA, que presentan precios considerablemente más bajos. (Leandro Gonzalez, *El talón de Aquiles: exhibición y distribución de cine en la Argentina*, acceso el 12 de febrero de 2020, <https://ojs.econ.uba.ar/index.php/H-ind/article/view/656/1209>).

¹⁰¹ La línea de tendencia es la recta que une los mínimos crecientes que forman una tendencia alcista o los máximos decrecientes que forman una tendencia bajista. Es una herramienta de análisis que permite ilustrar gráficamente las tendencias de una serie de datos.

Con el objeto de aumentar la visibilidad de las producciones locales, en 2016 el INCAA avanzó en la regulación de las otras instancias de la industria cinematográfica -distribución y exhibición-, que hasta el momento no habían sido contempladas en las legislaciones. Para mejorar las chances de difusión de las películas estrenadas, la resolución 2010/04 impuso la definición de cuotas de pantalla -es decir, la cantidad de salas que los cines deben destinar a los estrenos nacionales- y de media de continuidad, que reglamenta la cantidad de semanas que estos títulos deben estar en cartel.

Como contrapartida, con la llegada al gobierno de Cambiemos, el apoyo estatal a la producción nacional se vio mermado de forma significativa. Si bien la evolución en la cantidad de películas estrenadas mantuvo una tendencia positiva durante los primeros tres años del mandato de Mauricio Macri, una parte importante de esos títulos correspondía a trámites iniciados en los años anteriores¹⁰². En cambio, durante el período 2016 - 2018 hubo una subejecución de fondos del fomento cinematográfico, a lo que se sumó la derogación de la resolución N° 981/2013, que servía de apoyo a las distribuidoras independientes especializadas en cine nacional¹⁰³.

Es así que el impacto que tuvieron las políticas oficiales de fomento a la cinematografía en cuanto a la solidificación de la industria durante la serie analizada fue relativamente escaso. Una posible explicación a esto puede hallarse en la falta de control al momento de su puesta en funcionamiento, como lo resume esta postura: *"El hecho de que las medidas no hayan resultado como se esperaba, ni hayan contribuido a modificar el mapa de actores o la recaudación y exhibición de películas nacionales, se debe a las fallas observadas en la fase de implementación. El INCAA no ha generado mecanismos de control eficientes, ni ha establecido sanciones cuando se detectaron incumplimientos. En suma, no encontró el modo de hacer efectivo el cumplimiento de las resoluciones"*¹⁰⁴.

¹⁰² *El cine argentino en una situación de crisis inédita*, en: <https://www.otroscines.com/nota?idnota=14245>.

¹⁰³ Esta resolución otorgaba un subsidio a las distribuidoras que distribuían películas nacionales, en por lo menos un 50 % respecto del total de películas por año calendario.

¹⁰⁴ Schneider, *Las industrias culturales...*, 165.

La crítica cinematográfica durante el período

Durante la década del '90 -casi en paralelo con la promulgación de la Ley de Cine- surgieron en Argentina una serie de publicaciones especializadas que, desde distintos abordajes, escribieron sobre cine, entre ellas *El Amante* (1991), *Film* (1993), *Haciendo Cine* (1995), *El cinéfilo* (1997), *La mirada cautiva* (1998) y *Km. 111* (2000). Marina Moguillansky y Valeria Re hicieron foco en el rol de la crítica durante este período de consolidación de las políticas públicas de incentivo a la industria audiovisual, que coincidió a su vez con la renovación estética y temática que trajo el Nuevo Cine Argentino.

Las autoras parten de un corpus de textos de tres publicaciones: *El Amante Cine*, el suplemento Espectáculos del diario *La Nación*, y el portal *Otrocampo.com* para dar cuenta de la existencia de una suerte de pacto tácito en esos años con la producción local. Esta alianza tomó lugar en “*la intersección entre prácticas heterónomas (reproducen la estructura económica del medio) y autónomas (las escuelas ayudan a consolidar el campo restringido)*”¹⁰⁵, y respondió -al menos en parte- a un contrato generacional sustentado en un circuito de retroalimentación compuesto por la crítica especializada, la recientemente fundada Universidad del Cine y los festivales, en especial el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)¹⁰⁶.

De esta forma, una nueva generación de críticos colaboró en la legitimación de sus realizadores coetáneos al darle un nombre a los cambios que tomaban lugar en el cine nacional del momento: “*Los críticos cinematográficos nacionales nucleados en la FIPRESCI*”¹⁰⁷ *promueven este cine y, a su manera, también ellos disputan por un espacio en el campo de la crítica cinematográfica local*”¹⁰⁸.

Ahora bien, este pacto habría tendido a volverse “*inestable y tormentoso*” a partir de la consolidación de la novedad, lo cual coincide con los años iniciales del período comprendido por el corpus: “*Aflora entonces, en la crítica, el problema de presentar a las nuevas películas y los nuevos realizadores fuera de ese canon de oposición a lo viejo -ya lejos del cine de los ochenta-, quedando así al descubierto su dificultad para establecer una*

¹⁰⁵ Moguillansky, *Pactos...*, 115.

¹⁰⁶ María Victoria Rodríguez Ojeda y otros. (s.f.). *El Amante. Cine*. Archivo Histórico de Revistas Argentinas., <https://www.ahira.com.ar/wp-content/uploads/2019/06/Rodriguez-Ojeda-y-Varelli-El-Amante.pdf>

¹⁰⁷ La Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica o FIPRESCI es la asociación internacional de críticos de cine y periodistas cinematográficos.

¹⁰⁸ Moguillansky., *Pactos...*, 116.

nueva distancia. La condición polémica de la crítica queda obturada, y ello se manifiesta en la ausencia de discusión¹⁰⁹. En términos de Bourdieu, la pretensión de una parte de la crítica de nominar lo nuevo desde su individualidad soberana entra en contradicción con la lógica estructural del campo cultural, que, en cambio, permite explicar las cadencias de lo nuevo a través de la construcción de *habitus*¹¹⁰.

En simultáneo, el panorama de la crítica se vio alterado por la masificación de internet, que dio lugar a la proliferación de nuevos actores. Esto generó, según menciona Zenteno, una doble crisis entre los críticos: *“Una, eminentemente económica: que el oficio sea cada vez menos rentable provoca grandes ansiedades en las plantillas de los grandes medios (por las reducciones de espacio y de personal). La otra marcha de la mano y parece conformarse de recelos provocados por la inestabilidad de las categorías -profesional/amateur- que servían para diferenciar al crítico que escribía en un medio masivo y cobraba por su trabajo, del crítico que escribía donde podía, ocasionalmente y por amor al arte”*¹¹¹.

Esta desconfianza se manifiesta de forma explícita, por ejemplo, en esta declaración de Javier Porta Fouz -Director artístico del BAFICI y ex editor de *El Amante*- en la Mesa redonda "Transformaciones de la escritura crítica: del papel al ciberespacio", organizada por el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica de la UNA: *“(...) de la mayoría de estos no se puede decir que haya un deseo de ser críticos, muchas veces lo que quieren es que lo inviten a las privadas. Hay algo como de profesionalización sin plata, una especie de “lumpenaje” por la entrada de cine. Es un momento bastante malo y no hay nadie contra quien pelearse específicamente, como había antes”*¹¹².

Es así que a mediados de la década de 2010 surgió un debate sobre la degradada posición de la crítica en Argentina, y que se expresó principalmente en las publicaciones *Revista de cine* -cuyo primer número se difundió en 2014- y en *Hacerse la crítica. Escritura de crítica de cine*. La polémica giró en torno a la lógica instaurada de interdependencia con otras instancias de la producción cinematográfica -que afirman se materializa en una cierta

¹⁰⁹ Moguillansky, *Pactos...*, 136.

¹¹⁰ Entendido como un sistema de las relaciones objetivas entre agentes e instituciones, lugar de las luchas por el monopolio del poder de consagración. (Bourdieu, Pierre. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*, Bs. As., Montessor).

¹¹¹ Zenteno, *130.000 fotogramas...*, 81.

¹¹² AA.VV.. Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica. Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires: UNA, 2018), 45.

militancia por el cine argentino- y, principalmente, a la necesidad de sustento teórico analítico sólido.

De este modo lo expresa Mariano Llinás, quien además de ser uno de los impulsores de *Revista de Cine* es uno de los realizadores locales más premiados de los últimos años¹¹³ : *“Una crítica no es mejor cuando es más precisa en sus matices, más justa en su evaluación, sino cuando toca los problemas y las categorías que hacen a lo complejo y oscuro del film, cuando señala los puntos que deciden si una película hace progresar al cine o lo estanca en la falsedad y la rutina (...). Cuando voy al BAFICI puedo ver diez películas realizadas ese año donde la esperanza existe todavía. En cambio, no leo una sola crítica donde la esperanza esté. Yo siento que la crítica es mucho más resignada que la producción de películas”*¹¹⁴.

¹¹³ Mariano Llinás es un realizador y profesor de cine argentino nacido en 1975, quien pertenece a una segunda generación de directores del Nuevo Cine Argentino. Se caracteriza por producir sus películas por fuera de las estructuras de financiamiento tradicionales del cine industrial. Su film más reconocido es *Historias extraordinarias* (2008).

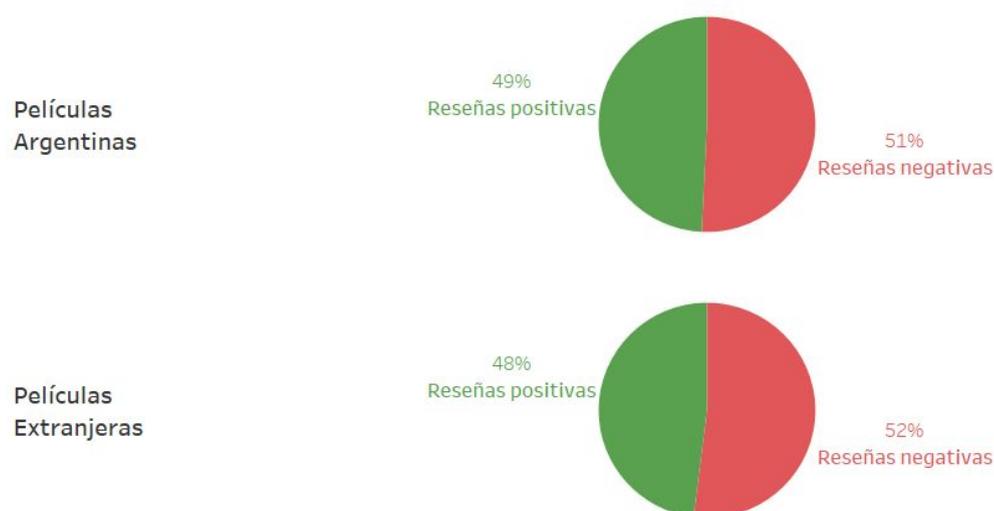
¹¹⁴ Mariano Llinás, «A nuestros críticos», *Revista de cine*. Año 1, número 1 (2014).

Capítulo 4 - Análisis cuantitativo del impacto de la crítica

Calificación de películas argentinas vs. extranjeras

En esta etapa se plantea analizar si se manifiesta en el corpus el sesgo positivo al momento de calificar películas argentinas al que se hizo referencia en el apartado anterior. Como primera aproximación se divide la base de datos en películas argentinas y extranjeras, y se computa el porcentaje de reseñas positivas -consideradas así las que obtuvieron un puntaje superior a 60/100- y de negativas, esto es, las que se encontraron por debajo de ese umbral.

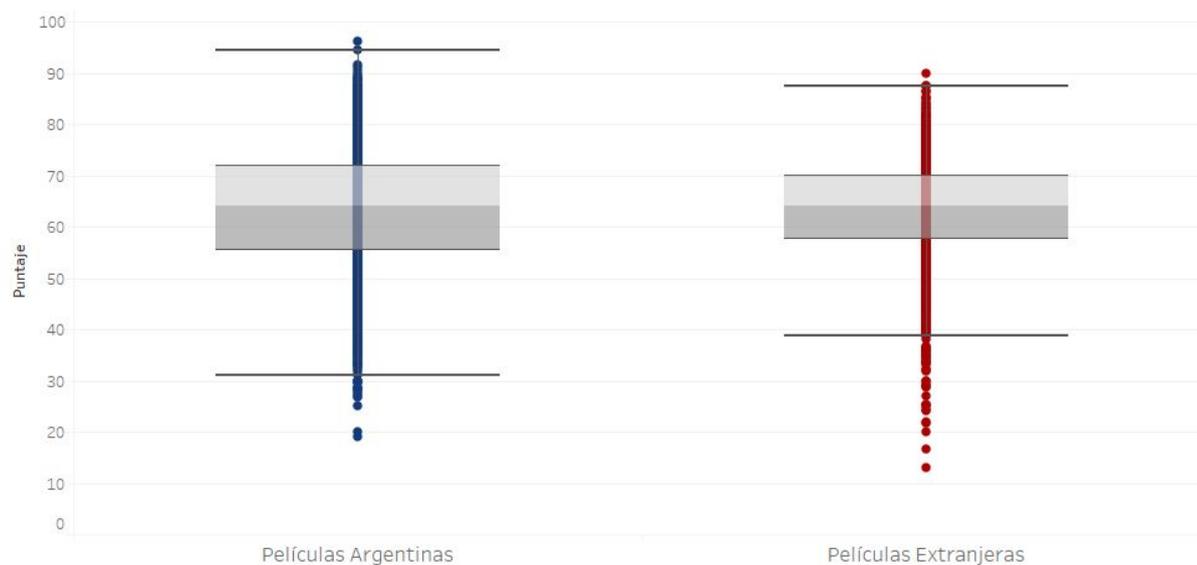
% de reseñas positivas / negativas



En estos parámetros, la distribución es muy equilibrada, con una diferencia en la preponderancia de las reseñas positivas en las películas argentinas de tan sólo un punto porcentual. En cambio, cuando se visualiza la dispersión de los puntajes en diagramas de caja, se observa que la valoración obtenida -en términos de puntaje otorgado- presenta un rango intercuartil (IQR)¹¹⁵ que se ubica en una posición superior cuando se trata de títulos de producción nacional.

¹¹⁵ El rango intercuartil (*IQR*, por sus siglas en inglés) es la diferencia de los valores del tercer y del primer cuartil de un conjunto de datos. Se corresponde con la parte sombreada del diagrama de caja.

Puntaje otorgado



Para evaluar si esta diferencia es estadísticamente relevante, se compara la distribución de puntajes otorgados entre los films argentinos y los extranjeros a través de una prueba "t" de Student. Ésta se utiliza para determinar si hay una diferencia significativa entre las medias de dos variables a través del cálculo de la probabilidad de la hipótesis nula de que las dos muestras provengan de una misma distribución. Los resultados de la prueba¹¹⁶ indican que los puntajes otorgados a las películas argentinas ($M = 64.36$, $SD = 16.97$) y los puntajes con los que se calificó a las películas extranjeras ($M = 62.78$, $SD = 18.67$) presentan una diferencia significativa, $t = 3.1$, $p = .001$ ¹¹⁷.

Así pues, se concluye que los títulos de producción nacional no poseen una probabilidad más alta de recibir una calificación positiva (por encima de 60/100 puntos) pero, en cambio, sí es posible afirmar que los críticos tienden a otorgar una valoración más elevada a las películas de producción local por sobre las extranjeras.

¹¹⁶ Se efectuó aplicando el método `ttest_ind` de la galería `scipy`, cuya documentación puede consultarse aquí: https://docs.scipy.org/doc/scipy/reference/generated/scipy.stats.ttest_ind.html.

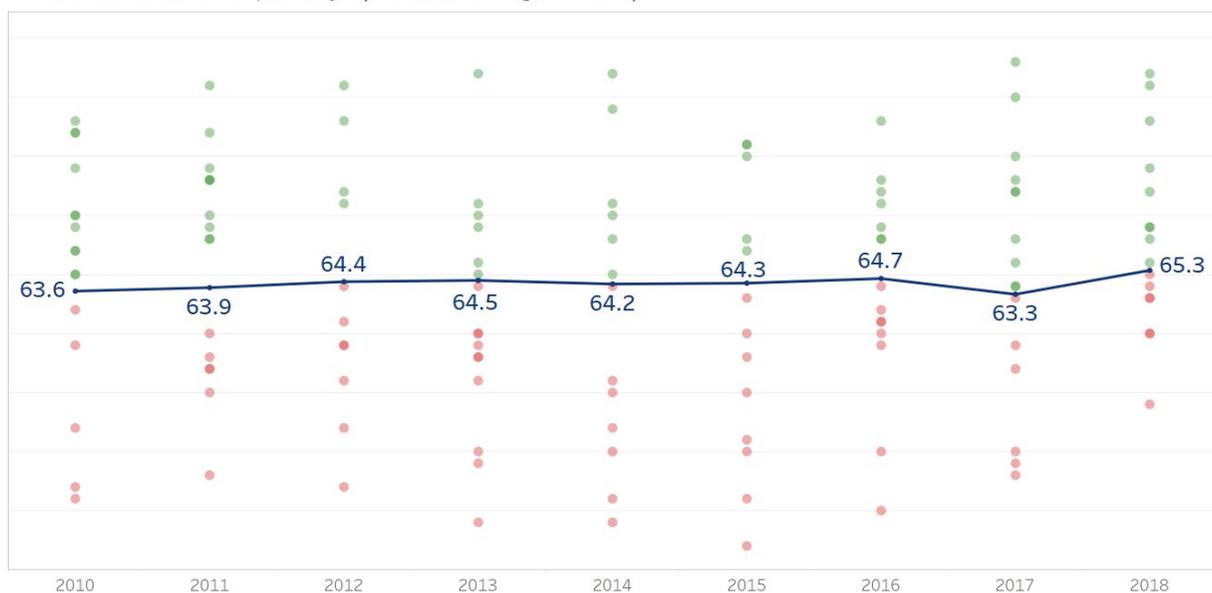
¹¹⁷ La notación sigue los lineamientos APA para el reporte de resultados de una prueba "t" de Student. La M corresponde a la media de la variable, y el SD a su desvío standard. Por su parte, t representa el número de unidades estándares que están separando las medias de los dos grupos, y p es el nivel de significancia. (*How to Report a T-Test Result in APA Style*, acceso el 21 de marzo de 2020, <https://www.socscistatistics.com/tutorials/ttest/default.aspx>)

Impacto en la taquilla

Adriana Callegaro señala, en su estudio sobre la crítica, que la creación de hábitos y la promoción de determinado consumo de films es algo inherente a este género: *“(la crítica) se presenta como un texto que, de manera ambigua, comenta el acontecimiento cinematográfico, a la vez que espera “provocar” el deseo de asistir al mismo. La adjetivación vinculada al efecto de determinada fórmula genérica o a determinada filmografía de un autor o actor, establece un etiquetamiento de la oferta que afianza expectativas facilitando y promoviendo la elección”*¹¹⁸.

La manera elegida para indagar si esto se verifica cuantitativamente consiste en evaluar el vínculo entre el puntaje otorgado por la crítica y la cantidad butacas vendidas que logra un film. Con el objeto de representar una posible correlación entre esas dos variables, a continuación se representa la evolución de la media del puntaje anual para las películas nacionales (la línea azul) y el puntaje obtenido por las 20 películas más taquilleras del año, que corresponden a cada uno de los círculos ordenados verticalmente. Adicionalmente, para facilitar la lectura, los mismos están en verde cuando la puntuación fue superior al promedio, y en rojo cuando se encontró por debajo.

Promedio anual de puntaje (*Películas Argentinas*)



¹¹⁸ Callegaro, *La reseña...*, 3.

La primera conclusión que se desprende es que durante la serie la valoración agregada de las películas no verifica un cambio destacable, ya que los niveles de promedio anual se mantienen estables. Asimismo, no se visualiza una relación clara entre el puntaje y el éxito entendido en volumen de butacas vendidas. De lo contrario, una parte mayoritaria de las películas más taquilleras estarían en verde, por encima de la línea de promedio anual. El siguiente gráfico expone este fenómeno de manera más precisa:



Cada burbuja es una de las 180 películas más taquilleras entre 2010 y 2018. El valor del eje X es el puntaje promedio que recibió, y el valor del eje Y representa el volumen de butacas que vendió. En principio, se observa que éste tiene una distribución fuertemente concentrada en la base, es decir, la mayoría de las películas tiene una cantidad de espectadores relativamente baja, con menos de 300 mil butacas vendidas. Por otra parte, se desprende que el film más exitoso -en término de público- fue también el que recibió mejor puntaje promedio: se trata de *Relatos Salvajes* (Damián Szifrón, 2010). No obstante, son considerables -271 casos- los títulos que presentan un número importante de público, a la vez que muestran una valoración negativa, por ejemplo, *Corazón de León* (Marcos Carnevale, 2013), que tiene un promedio de 56 y más de 1.7 millones de espectadores.

El bajo vínculo entre el puntaje que obtuvo una película y su rendimiento en taquilla se corrobora con el cálculo del coeficiente de correlación de Pearson, que es una prueba aplicada para medir la relación estadística entre dos variables continuas. Éste puede tomar

un rango de valores comprendidos entre -1 y $+1$. Mientras más cercano a 0 es el número, menor es la asociación de las variables. Un valor cercano a 1 indica que la asociación es positiva, lo que implica que una variable aumenta a medida que aumenta el valor de la otra. Lo opuesto sucede si el valor es negativo. La taquilla y el puntaje presentan un coeficiente de correlación de 0.13 , lo que permite concluir que -al menos en los datos disponibles en el corpus- no hay una relación significativa entre ellas.

Varios estudios cuantitativos evaluaron el impacto de la valoración que la crítica cinematográfica da a un film, y la cantidad de espectadores que logra. El primer ejemplo¹¹⁹ de un análisis de esta naturaleza fue llevado a cabo por Barry Litman en 1983, y consistió en la implementación de un modelo de regresión con múltiples variables -una de las cuales era la calificación media otorgada por los críticos de los medios de mayor influencia- que buscaba predecir el éxito comercial de un film. Los resultados de este modelo demostraron una influencia positiva por parte de la crítica, pero a su vez con un peso menor al de otros factores como el género, el mes del estreno o la compañía distribuidora.

Posteriormente, Eliashberg y Shugan¹²⁰ estudiaron en detalle la evolución del impacto de la crítica a lo largo de las semanas en las que las películas se encuentran en cartel. La pregunta a responder era si los críticos eran influenciadores de los espectadores, o si -al menos- podían servir como instrumento de predicción de la performance del film. Los resultados del análisis demostraron una relación estadística muy pobre entre la valoración crítica (tanto positiva como negativa) y la taquilla en las primeras semanas luego del estreno. Esto fue interpretado por los autores como prueba de la baja sustentabilidad empírica de la creencia prevalente en la industria, que asume que su rol posee una influencia importante.

De ser así, el impacto de la crítica se vería reflejado apenas apareciera el título en cartel. En cambio, Eliashberg y Shugan identificaron que la crítica presenta una relación más próxima -sin ser conclusiva- con la taquilla a medida que se amplía la ventana de tiempo considerada. Los autores concluyen proponiendo que, más que guiar la actitud de la audiencia frente a una película, los críticos tienden a reflejar los gustos de los lectores y, por

¹¹⁹ Barry R. Litman, *Predicting Success of Theatrical Movies: An Empirical Study*. *Journal of Popular Culture*, 16 (1983), 159-175.

¹²⁰ Jehoshua Eliashberg y Steven Shugan. *Film Critics: Influencers or Predictors?*. *Journal of Marketing*. 61. (1993).

lo tanto, la valoración crítica puede ser considerada como un predictor del éxito o fracaso de un film, pero no como un factor que lo inflencie de manera directa.

El antecedente local de este tipo de análisis es la investigación *¿Es la crítica un predictor del éxito de una película? Determinantes del nivel de audiencia de cine en Argentina*, de Viviana Weissmann. En la misma se retoma el modelo de regresión utilizado por Litman, pero aplicado a una base de 137 películas (argentinas y extranjeras) estrenadas durante los años 2005 y 2007 en cines locales. La conclusión a la que llega la autora es que: *“En forma similar a lo que ocurre en los EE.UU., en Argentina existe una relación entre la crítica de una película y su éxito comercial (sin ser necesariamente una relación de causalidad)”*¹²¹.

Esta tabla¹²² indica los estimadores del modelo de Weisman:

Regresion	
R2	25%
R2 Ajustado	20%
Observaciones	137

	Coefficientes	Desvío Standard	Estadístico t
Ordenada al Origen	186,754	276,705	0.67
Origen	-417,468	247,389	-1.69
Temperaturas Extremas	380,941	86,209	4.42
Género	268,355	116,789	2.30
Clasificación	-17,823	82,927	-0.21
Indice Crítica	123,959	57,366	2.16
Nominación Oscar	6,137	30,215	0.20
Ganadora Oscar	10,306	60,248	0.17
Nominación Condor de Plata	-577,490	265,236	-2.18

Los coeficientes de regresión representan los cambios medios en la variable “Espectadores” para una unidad de cambio en cada una de las otras variables predictoras, mientras se mantienen constantes los otros predictores en el modelo. De acuerdo a los resultados, cada punto de crítica aporta en promedio cerca de 124.000 espectadores, y se trata de una variable estadísticamente significativa.

Sin embargo, al igual que sucedía en el estudio del autor norteamericano, se identifican factores más determinantes que la crítica, como lo son las temperaturas extremas (que

¹²¹ Weisman, *¿Es la crítica...*, 39.

¹²² Weisman, *¿Es la crítica...*, 43.

refiere al mes de estreno) o el género. A su vez, es llamativo el poco impacto que el modelo atribuye al origen del film, a pesar de que aclara que la distribución de la muestra de acuerdo a su país de producción es un buen reflejo del universo de películas estrenadas en los años que contempla.

Ponderación de los medios en la estimación

Ahora bien, un aspecto que no fue considerado en ninguno de los antecedentes de estudios de esta índole es la variada influencia que pueden presentar los distintos medios donde se publican las reseñas¹²³. Efectivamente, cuando en el corpus de esta investigación se toman únicamente los medios más importantes¹²⁴, el valor del coeficiente de correlación se duplica, y alcanza 0.39. Este número no es definitivo estadísticamente, pero da lugar a indagar en el peso relativo que presenta la clasificación otorgada de acuerdo al medio en el que se la publique.

La propuesta, entonces, consiste en efectuar un análisis siguiendo la metodología de los estudios citados, pero orientado a cuantificar la influencia de la calificación de distintos medios nacionales. La variable dependiente es la cantidad de espectadores alcanzada por una muestra de 279 títulos argentinos y extranjeros estrenados entre 2010 y 2018. Los medios contemplados fueron seleccionados de manera que el recorte contenga reseñas tanto de publicaciones masivas como especializadas.

A Sala Llena

Ámbito Financiero

Clarín

El Espectador Avezado

Escribiendo Cine

La Nación

Otros Cines

Página 12

Revista Noticias

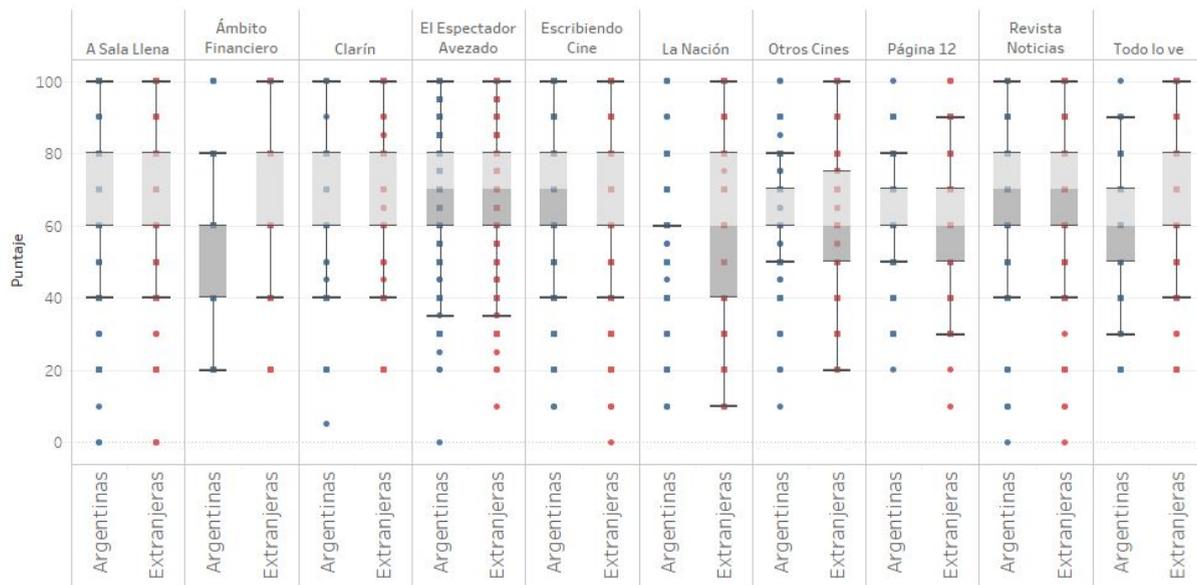
¹²³ Eliashberg y Shuman parten de un promedio de valoración agregado (efectuado por la revista *Variety*), y Weisman que define el peso de los tres medios contemplados aplicando un promedio ponderado de acuerdo a la circulación según el IVC (Instituto Verificador de Circulaciones). Litman no especifica los medios contemplados.

¹²⁴ Según los datos del promedio mensual de circulación neta de diarios nacionales por diario. Ciudad de Buenos Aires y alrededores. Años 1995/2018, en: <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=23927>.

Todo lo ve

A continuación se detallan los principales estadísticos descriptivos de la muestra considerada en el análisis¹²⁵. En este gráfico se representa la dispersión del puntaje otorgado por las publicaciones a las películas incluídas en el análisis. Los puntos **azules** corresponden a la valoración de los films nacionales, y los **rojos** a los extranjeros.

Dispersión de puntaje por medio

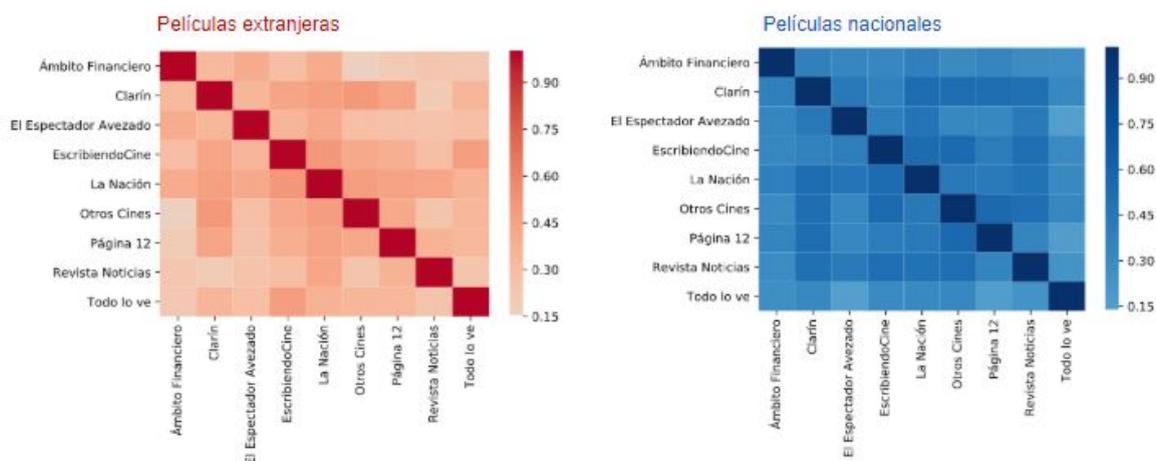


Con excepción de *Ámbito Financiero* y *Todo lo ve*, en los cuales se observa una discrepancia negativa en relación a las películas argentinas, en el resto de los medios la distribución de puntajes otorgados es relativamente pareja en lo que respecta a la valoración de films nacionales y extranjeros. Cabe señalar que estos son resultados agregados, y no implican que los medios hayan coincidido en el puntaje otorgado a los distintos títulos.

Para profundizar en este punto, en cambio, se llevó a cabo un análisis de correlación, que se visualiza en las siguientes matrices. Los datos contenidos dentro de una celda se basan en la relación entre las dos variables (los medios) en la tabla de doble entrada. A mayor

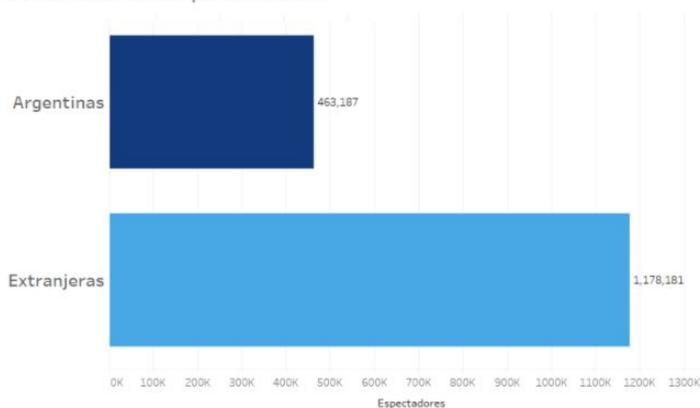
¹²⁵ Como se mencionó en el apartado referente a la composición del corpus, el atributo correspondiente a taquilla está disponible en 360 títulos, lo cual representa el 10.4% de la muestra. El análisis siguiente será efectuado sobre este subconjunto.

intensidad de color, es más alta la proporción de coincidencia en los puntajes otorgados entre los diferentes medios.



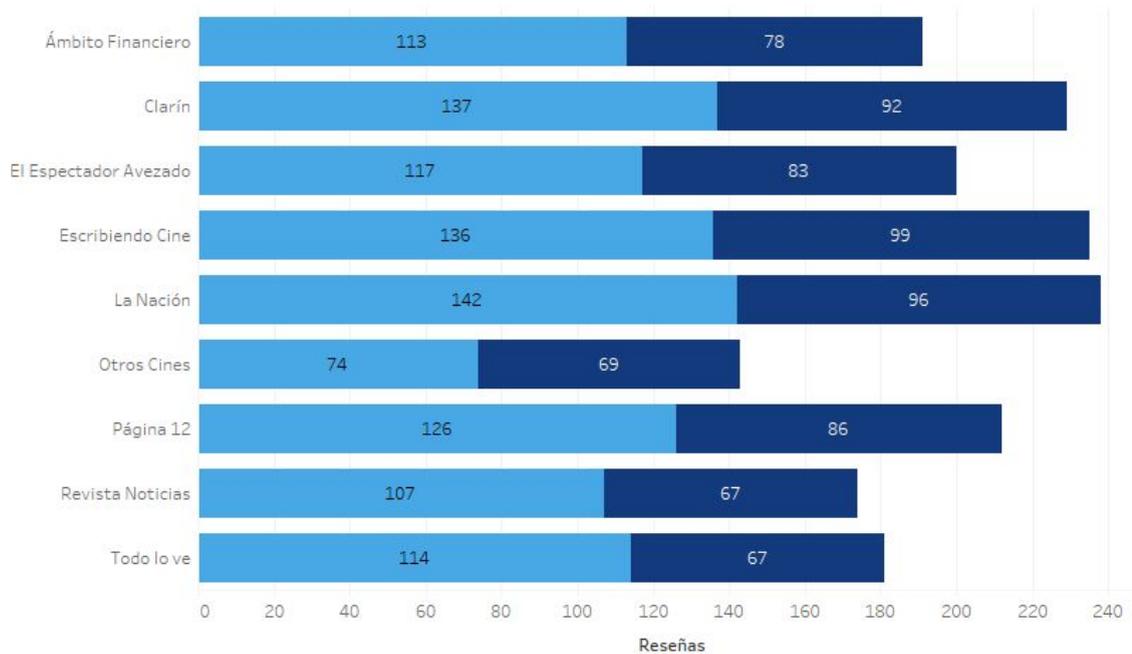
Es destacable que *Clarín* y *La Nación* son las publicaciones que presentan mayor proporción de coincidencia con el resto, y que su índice de correlación se mantiene consistente tanto respecto a películas extranjeras como a las argentinas. En cuanto a la cantidad de espectadores por origen, como se ha visto en las páginas anteriores, la mayor proporción de la audiencia corresponde a las películas extranjeras, que superan en un 254% a las de producción nacional.

Promedio de espectadores



Finalmente, aquí se expresa la cantidad y la proporción por origen de las reseñas por cada uno de los medios que serán consideradas en el análisis.

Cantidad de reseñas por medio



Como en el caso de los estudios precedentes, se aplica el modelo de regresión lineal múltiple con el método de mínimos cuadrados ordinarios¹²⁶, cuya fórmula es:

$$Espectadores = a + b * (\text{Puntaje Sala Llena}) + c * (\text{Puntaje Ambito Financiero}) + d * (\text{Puntaje Clarn}) \dots$$

Se implementó a través del método OLS (*Ordinary Least Squares*) de la librería Statsmodels¹²⁷ de Python, cuyos resultados de estimación se resumen en la siguiente tabla:

¹²⁶ La regresión lineal múltiple es un modelo matemático que se aplica para aproximar la relación de dependencia entre una variable dependiente -que en el caso del presente análisis corresponde a la cantidad de espectadores- y más de una variable independiente -el puntaje otorgado por cada uno de los medios-.

El método de mínimos cuadrados es la manera usualmente utilizada para estimar sus parámetros, y consiste en minimizar la suma de los cuadrados de los errores, es decir, la suma de los cuadrados de las diferencias entre los valores reales observados (y_i) y los valores estimados (\hat{y}_i). (R. Montero Granados, *Modelos de regresión lineal múltiple*. Documentos de Trabajo en Economía Aplicada (España: Universidad de Granada, 2013), 5).

¹²⁷ Se utilizaron los parámetros del modelo por *default*. La documentación sobre el mismo está disponible en: <https://www.statsmodels.org/dev/examples/notebooks/generated/ols.html>

Estimación del Modelo General (para toda la muestra)

Cantidad de observaciones:	279	r²	50%	
		r² ajustado	32%	
	Coefficientes	Error estándar	t	P> t
A Sala Llena	998.10	2,891	0.35	0.73
Ámbito Financiero	5,694.12	3,523	1.62	0.11
Clarín	3,580.52	4,337	0.83	0.41
El Espectador Avezado	-2,679.31	3,368	-0.80	0.43
Escribiendo Cine	-4,896.05	3,513	-1.39	0.17
La Nación	-3,784.04	3,878	-0.98	0.33
Otros Cines	3,747.20	5,012	0.75	0.46
Página 12	-9,647.06	4,757	-2.03	0.04
Revista Noticias	3,112.06	3,883	0.80	0.42

Lo primero que se desprende es que la valoración crítica de estos medios no explica con alta bondad de ajuste el comportamiento de la taquilla, ya que el R^{2128} y el R^2 ajustado del modelo son relativamente bajos (50% y 32% respectivamente). Por otra parte, tal como se había mencionado al momento de interpretar los resultados de la regresión implementada por Weisman, el primer número a considerar es el valor de los coeficientes obtenido por las distintas variables contempladas, el cual determina el volumen de crecimiento de espectadores que suma un cambio de una unidad en las variables independientes. En este caso, los tres medios con este índice más elevado son *Ámbito Financiero*, *Otros Cines* y *Clarín*.

Sin embargo, al momento de evaluar la pertinencia de los resultados de un modelo es preciso contemplar otros aspectos, que se resumen en las otras tres columnas de la tabla. El estadístico T es el valor del coeficiente de cada medio dividido por su error estándar¹²⁹, y permite comprobar si la regresión es significativa. Su p-valor¹³⁰ asociado lo compara con los

¹²⁸ El estadístico r^2 determina la calidad del modelo para replicar los resultados, y la proporción de variación de los resultados que puede explicarse por el modelo.

¹²⁹ El error estándar es el valor que muestra la diferencia entre los valores reales y los estimados de una regresión.

¹³⁰ Los datos de la última columna, representados como $P>|t|$.

valores de una distribución t de Student para verificar la hipótesis nula de que el impacto del coeficiente es igual a cero (no tiene efecto). Si es mayor al nivel de significación (que en este caso es de 0.05)¹³¹ se rechaza que la regresión sea significativa para las dos variables relacionadas¹³².

Por lo tanto, como en ninguno de los casos el p-valor es inferior a 0.05, no es posible afirmar que existe una relación estadísticamente significativa entre la valoración de los medios contemplados y el éxito, en términos de audiencia, de las películas. Sin embargo, cuando se aplica el mismo modelo al subconjunto de la muestra compuesto por los títulos de producción nacional, los resultados son otros:

Estimación del Modelo General (para las películas argentinas)

	Cantidad de observaciones:	144	r²	38%
			r² ajustado	32%
	Coefficientes	Error estándar	t	P> t
A Sala Llena	-2,276.18	2,634	-0.86	0.39
Ámbito Financiero	5,981.46	3,539	1.69	0.09
Clarín	10,570.00	3,813	2.77	0.01
El Espectador Avezado	486.19	3,093	0.16	0.88
Escribiendo Cine	-1,673.54	3,309	-0.51	0.61
La Nación	-2,463.00	3,662	-0.67	0.50
Otros Cines	5,076.52	4,623	1.10	0.27
Página 12	-8,396.86	4,320	-1.94	0.06
Revista Noticias	-8,420.18	4,011	-2.10	0.07

Cuando el modelo de regresión incluye únicamente las películas de producción nacional, se puede afirmar con sustento estadístico que cada unidad más otorgada en la valoración por parte de los críticos de *Clarín* aporta al film 10.570 más espectadores¹³³. Este resultado es,

¹³¹ Lo que implica un 5% de chances de que los resultados hubieran surgido de una distribución aleatoria. Es el valor que se suele tomar en investigaciones de Ciencias Sociales.

¹³² J. M. Losilla y B. Navarro. *Del contraste de hipótesis al modelado estadístico* (Documenta Universitaria, 2005), 17.

¹³³ Tener en cuenta que el valor numérico contemplado en este análisis parte del puntaje calculado por *Todas las Críticas*, que normaliza los distintos puntajes de los medios en una escala que va del 0 al 100. En el caso de

en principio, evidente: no sorprende que la valoración de los medios más importantes tenga un impacto en el éxito de las películas.

Sin embargo, sirve de indicio para tomar en consideración un fenómeno primordial en el campo cinematográfico del período, que es el hecho de que los títulos argentinos más vistos fueron producidos por un canal de televisión (Telefé) o un grupo mediático (Clarín) y distribuidas por una *major*¹³⁴. Como señala Gustavo Arepa: *"Simultáneamente con la aparición del NCA (Nuevo Cine Argentino, n. del a.) se produce la renovación del cine de entretenimiento. La nueva legislación facilita el ingreso a la producción de los canales televisivos. Esto implica un cambio profundo en la escala de la producción. El cine de entretenimiento no se basa más en una producción artesanal sino en propuestas que intentan, aunque sea en una medida reducida, competir en el terreno del espectáculo con la producción internacional"*¹³⁵.

El ejemplo más emblemático de ello es el del Grupo Clarín, que en 2007 se convirtió en socio mayoritario de Patagonik, la cual en ese entonces era la productora más grande de Argentina y de América Latina, y ya tenía en su haber éxitos de taquilla como *Nueve Reinas* (Fabián Bielinsky, 1999), *El Hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) y *Cenizas del paraíso* (Marcelo Piñeyro, 2007). La importancia que tuvo esta productora en el período analizado se verifica en el hecho de que todos los títulos que estrenó en el período 2010 - 2018 formaron parte de las 20 películas argentinas más taquilleras del año¹³⁶.

Clarín, la calificación se expresa en la escala categórica: *Mala - Regular - Buena - Muy Buena - Excelente*. Por lo tanto, cada salto de categoría aporta 52.850 espectadores.

¹³⁴ Término utilizado para denominar a los grandes estudios estadounidenses.

¹³⁵ Gustavo Arepa, *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008), 65.

¹³⁶ De acuerdo a datos de taquilla tomados de los Anuarios del INCAA (2009 - 2018).

El caso del Grupo Clarín

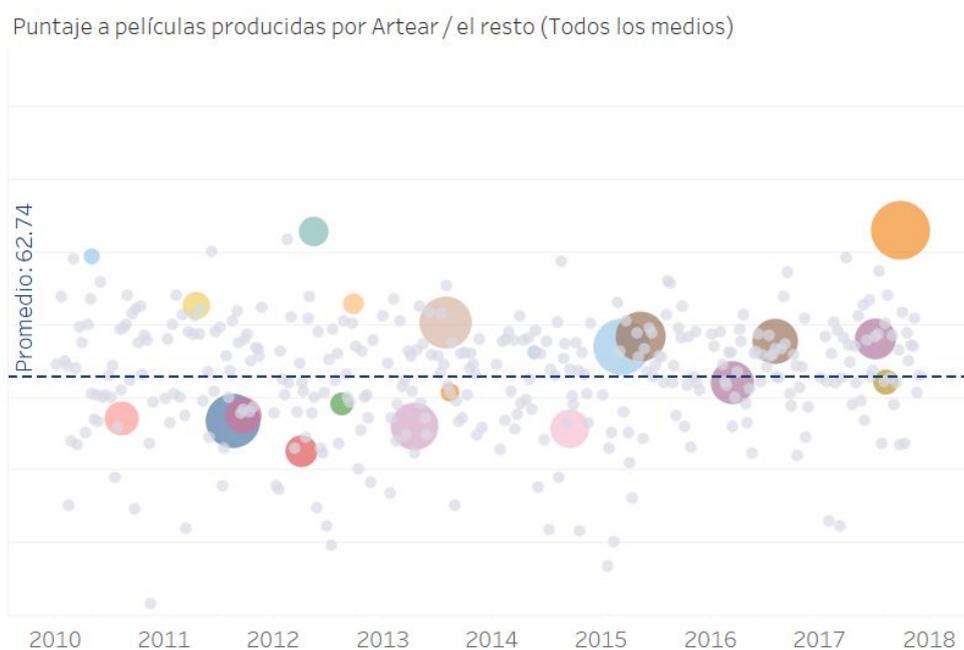
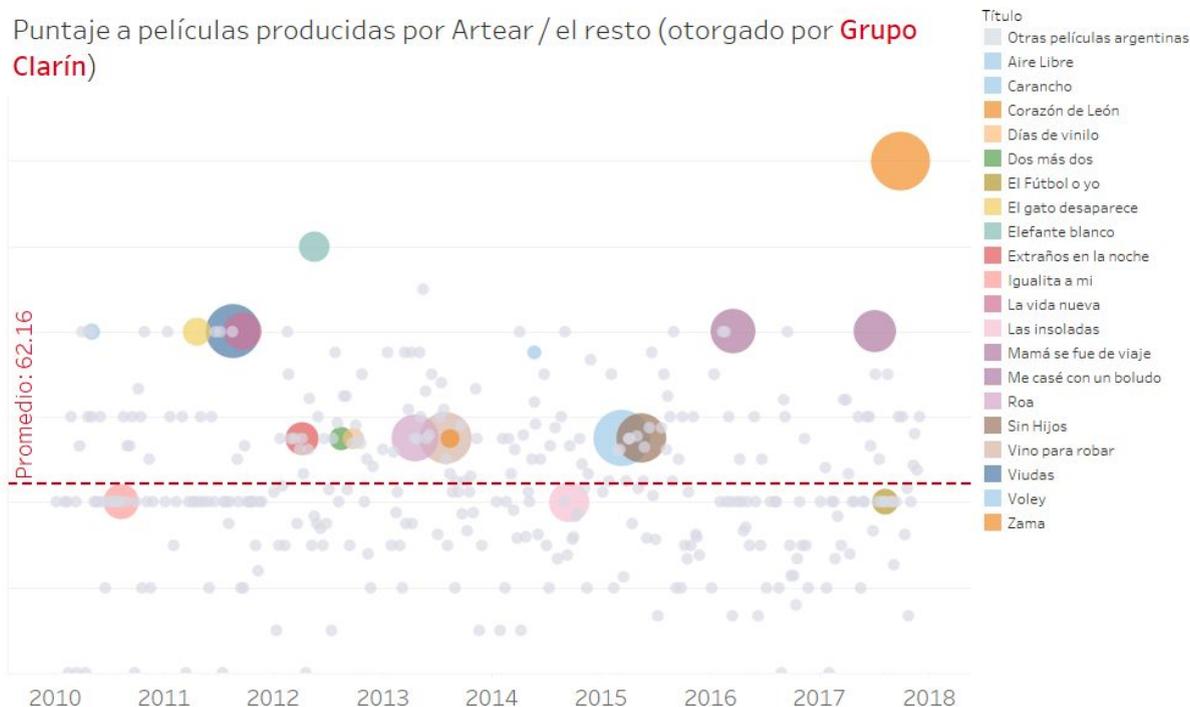
El corpus dispone de críticas publicadas por cuatro medios pertenecientes al Grupo Clarín: el diario homónimo¹³⁷, los portales *TN* y *TN Show*¹³⁸, el diario *La Capital* (Rosario) y el suplemento *Sí*¹³⁹. Por medio de la segmentación de los datos, aquí se representa la valoración de las producciones de Artear en relación con el resto de las películas argentinas reseñadas por estos medios (el tamaño de las burbujas es la cantidad de espectadores que tuvieron). Si se compara con el puntaje que recibieron en el resto de las publicaciones, es posible inferir que existe -al menos- cierto sesgo positivo al momento de calificar las películas del grupo.

En efecto, la siguiente visualización contrasta el puntaje otorgado a los títulos producidos por Artear -que son las burbujas de colores, cuyo tamaño corresponde al volumen de taquilla que obtuvieron- con el puntaje dado al resto de las películas nacionales. El gráfico superior corresponde a los medios del Grupo Clarín, y muestra que en el 85% de los casos la valoración estuvo por sobre la media de puntajes del período, mientras que en los otros medios esto corresponde al 47% (lo que se ve en el gráfico inferior).

¹³⁷ Se trata del medio online más visitado de la Argentina, con un promedio de más de 19 millones de visitantes mensuales. («Récord de Clarín: por primera vez un medio supera los 19 millones de visitantes en un mes», *Clarín*, acceso el 12 de enero de 2020, https://www.clarin.com/sociedad/primera-vez-medio-supera-19-millones-visitantes-mes_0_L2uXvB_hG.html).

¹³⁸ Críticas cinematográficas publicadas en el portal de internet del canal (en texto, no necesariamente se corresponde con las transmitidas en la programación de la señal).

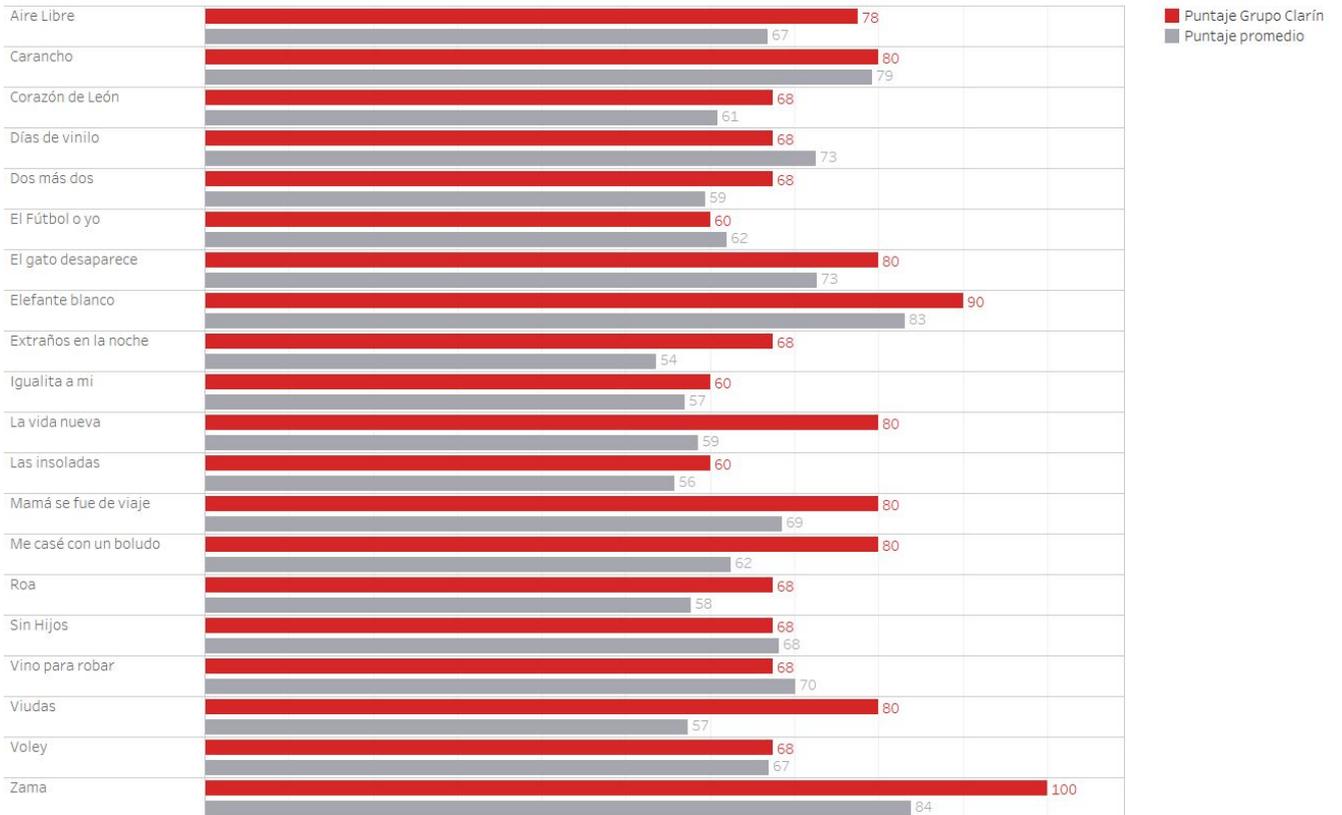
¹³⁹ El *Suplemento Sí!* fue una publicación cultural que acompañaba en los días viernes al diario *Clarín*, y que a su vez correspondía a una sección en el portal digital del diario. Se discontinuó en 2016.



Esta discrepancia en la calificación de las películas se aprecia de forma aún más evidente al comparar por título el promedio de puntaje recibido de los medios restantes, que en su mayoría¹⁴⁰ fue inferior al otorgado por los críticos de medios del Grupo Clarín.

¹⁴⁰ El puntaje otorgado por los medios de Artear superó al promedio del resto de las publicaciones en 19 de las 21 películas producidas por Patagonik durante el período, lo cual representa un 90% de los casos.

Puntaje otorgado a películas producidas por Artear (Grupo Clarín vs. otros)



La influencia de la cantidad de reseñas

Siguiendo la misma línea de las investigaciones antes citadas, en el texto *“Information, Blockbusters, and Stars: A Study of the Film Industry”*, Abraham Ravid se pregunta por la influencia en retorno de la inversión que genera tener un elenco de renombre, y para ello compara la presencia de estrellas con los otros factores que pueden influenciar el éxito de un film. Al igual que en los otros casos, no encuentra un vínculo concluyente entre la valoración de la crítica y la taquilla, pero es destacable que sus resultados indican que el volumen de reseñas publicadas es un predictor importante de los ingresos del film, incluso más fuerte que el hecho de que éstas sean positivas o negativas.

En efecto, de las 15 variables consideradas en el estudio de Ravid, esta tabla¹⁴¹ resume las cinco en las que encontró una influencia positiva significativa en la ganancia en términos económicos del film (a la cantidad de reseñas le corresponde el código INDEX 4)¹⁴².

TABLE B1 Total Revenue (Table 10)—Variables That Are Significant at the 5% Level

Variable	Coefficient	2-Tailed Significance
LNBUDGET	1.144	.00
G	1.5	.0136
PG	.6	.0076
INDEX4	.03	.0093
SEQUEL	.827	.0121

Esta conclusión se verifica cuando se aplica un modelo de regresión que pondere la cantidad de críticas publicadas sobre un film y su volumen de espectadores en el corpus de esta investigación. Asimismo, los resultados demuestran que este impacto es aún mayor cuando se trata de los títulos de producción nacional.

Cantidad de observaciones:		279	r2	58%
			r2 ajustado	57%
	Coefficientes	std err	t	P> t
Cantidad de reseñas <i>(películas argentinas)</i>	102,300.00	7,522	13.60	0.00
Cantidad de reseñas <i>(películas extranjeras)</i>	35,030.00	4,735	7.40	0.00

¹⁴¹ Abraham Ravid, *Information, Blockbusters, and Stars: A Study of the Film Industry* (The Journal of Business, Vol. 72, No. 4, 1999), 492.

¹⁴² Las otras se traducen de la siguiente manera:

LNBUDGET: El presupuesto de la película. Es en la que más profundiza el autor, puesto que incluye el cachet de los actores y actrices principales.

G / PG: Refieren a la calificación de edad (G es apta para todo público, PG el equivalente a lo que en Argentina sería Apta para Mayores de 13 años).

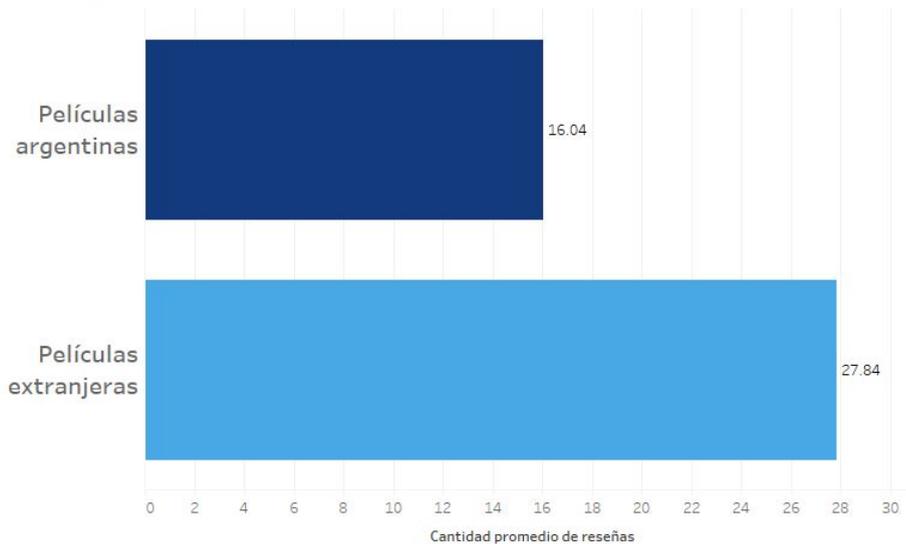
INDEX 4: Cantidad de reseñas publicadas.

SEQUEL: Si la película es una secuela.

Esta última es una variable predictora positiva del retorno de inversión porque, si bien suelen recibir menos audiencia que las originales, su inversión es considerablemente menor, por lo cual son más redituables.

A su vez, el efecto que demuestra el análisis se ve amplificado por el hecho fundamental de que -en promedio- las películas argentinas reciben una cantidad de reseñas 41% menor que las extranjeras.

Cantidad promedio de reseñas



Conclusión del análisis cuantitativo

Como conclusión de este apartado se puede afirmar, en primer lugar, que no se verifica una correlación directa entre el puntaje otorgado por la crítica y la cantidad de espectadores que logran las películas estrenadas en Argentina. No obstante, aun sin ser definitiva, se identifica que la crítica de los grandes medios tiene una influencia de mayor peso.

En cambio, cuando el análisis se concentra únicamente en las películas nacionales, el peso de la valoración se incrementa, y se vuelve estadísticamente significativo al tratarse del diario *Clarín*, que, a su vez, presenta un marcado sesgo positivo respecto a las producciones del grupo al que pertenece. Si a esto se añade el hecho de que el volumen de reseñas que recibe un film es un factor determinante en la estimación de cantidad de espectadores que puede lograr, queda en evidencia cómo la crítica cinematográfica participa en la tendencia de concentración del público del cine nacional en unos pocos títulos (que son los que cuentan con el soporte mediático tanto desde el punto de vista de su producción como de recepción).

Capítulo 5 - Análisis de encuadres

En el este capítulo se desarrolla el análisis del contenido de los textos, el cual parte de la premisa de que el modo en que se encuadra la valoración de las películas nacionales en los medios de comunicación puede promover un impacto cognitivo y afectivo sobre las actitudes de recepción de las películas¹⁴³. El supuesto metodológico es que la perspectiva determinada ofrecida por los frames al momento de la crítica puede ser reconstruida a partir de: *“las palabras clave, metáforas conceptos, símbolos e imágenes visuales enfatizadas en el texto”*¹⁴⁴.

En su mayoría, los estudios de *framing* comienzan con una revisión inicial de una muestra del corpus, en la que se identifican manualmente estos conceptos a través del conteo de términos y del estudio subjetivo de sus relaciones. Como ejemplo de este proceso se pueden citar los pasos descritos por Natalia Aruguete para su análisis del tratamiento mediático de la privatización de ENTEL:

“... se utiliza una plantilla de registro para recoger información básica sobre la última etapa de gestión estatal de ENTel y la primera de operación privada del servicio. Así, se detectan 140 ítems, utilizando como criterios guía los seis temas (...), que condensan las principales problemáticas del período analizado. Una vez recogido el listado de 140 ítems, se categorizan dichas palabras y expresiones clave en función de su similitud semántica y se agrupan en 33 indicadores. De cada una de estas 33 variables manifiestas se codifica su presencia (0= No, 1= Si) en los textos. Después de la codificación, se realizan análisis multivariados para establecer la asociación existente entre los ítems presentes en la información y, así, crear los encuadres noticiosos”.¹⁴⁵

¹⁴³ Stephen D. Reese, *The Framing Project: A Bridging Model for Media Research Revisited*. *Journal of Communication*, 57 (2007), 148–154.

¹⁴⁴ R. M. Entman, *Framing U.S. coverage of international news: Contrasts in narratives of the KAL and Iran Air incidents*. (Nueva York: *Journal of Communication*, 1997), 7.

¹⁴⁵ Aruguete, *Los medios...*, 233.

Esta investigación, en cambio, retoma la propuesta de diversos autores¹⁴⁶ que plantean los lineamientos para la aplicación de metodologías computacionales en el análisis de encuadres. Dado que la intervención subjetiva queda reducida al mínimo en esta primera instancia, lo cual previene las desventajas de la clasificación enteramente de manera manual, señaladas por Álvarez Gálvez y otros : “*Aunque los codificadores humanos tienen una gran capacidad para la interpretación del contenido latente de la información, pueden introducir sesgos o incluso perder información manifiesta que no es visible a primera vista, sobre todo cuando se trabaja con grandes cantidades de información.*”¹⁴⁷

Detección de tópicos

El primer paso es la puesta en práctica de técnicas de procesamiento de lenguaje natural (PLN) para efectuar la clasificación en grupos ordenados que presentan entre ellos un grado de similitud, los cuales servirán de base para guiar la definición de los encuadres. La rama del PLN que se aplicará en la instancia preliminar del estudio de encuadres asistido por computadora se denomina Detección de Tópicos, y permite organizar de forma automática un corpus agrupando a cada uno de los textos que lo componen dentro de diferentes categorías. En efecto, el concepto de *tópicos* se define como un término o conjunto de términos semánticamente relacionados que identifican un único concepto¹⁴⁸.

Como inicio de la puesta en práctica de la topicalización se seleccionan las unidades de muestreo, que son descritas por Krippendorff como porciones de la realidad independientes unas de otras, lo cual permite que la frecuencia de su aparición dé significado al análisis¹⁴⁹. Para ello, y con el objeto de evitar la redundancia en los agrupamientos¹⁵⁰, se aplica una reducción del contenido total del corpus de reseñas

¹⁴⁶ Además de la ya mencionada propuesta de Touri y Koteyko, se toma como referencia el trabajo: *Aplicaciones de la estadística al framing y la minería de texto en estudios de comunicación*, de Sergio Arce García y María Isabel Menéndez Menéndez, quienes hacen un relevamiento, revisión e interpretación del estado de la cuestión existente en la utilización de programas informático para los análisis de encuadre en estudios en idioma español. (Sergio Arce García y María Isabel Menendez. *Aplicaciones de la estadística al framing y la minería de texto en estudios de comunicación* (2018), <https://www.researchgate.net/publication/329529149>).

¹⁴⁷ Javier Álvarez Gálvez, Juan F. Plaza, Juan-antonio Muñiz y Javier Lozano Delmar. «Aplicación de técnicas de minería de textos al frame analysis: identificando el encuadre textual de la inmigración en la prensa», en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico Vol. 2* (2014), 920.

¹⁴⁸ En efecto, se suelen definir como la función de densidad $p_i(p)$, donde p es una palabra, y p_i es la función de densidad del tópico i . Así pues, $p_i(p)$ es la probabilidad de la palabra p dado el tópico i .

¹⁴⁹ Krippendorff, *El análisis...*, 56.

¹⁵⁰ Esto se debe a que las distintas reseñas de una misma películas presentan una cantidad de términos en común, lo cual dificultaría su agrupamiento en base a conceptos que excedan a los propios del título al que

seleccionando aleatoriamente trece críticas por cada una de las películas argentinas del corpus¹⁵¹. A su vez, de este grupo se selecciona el subconjunto correspondiente a las críticas de valoración negativa (definidas a partir de la puntuación otorgada, cuyo límite superior se definió en 60/100)¹⁵². Es así que se llega a la base en la cual se efectúa el análisis, que consta de 2.163 textos¹⁵³.

El algoritmo de detección de tópicos que se aplica en esta investigación se denomina *Latent Dirichlet Allocation (LDA)*, y se trata de un modelo de agrupamiento de tipo generativo. Esto se debe a que presupone que cada palabra de un documento es generada por alguno de los tópicos, los cuales, a su vez se asume que presentan una distribución *a priori* de Dirichlet¹⁵⁴¹⁵⁵. Como resultado, se obtiene una serie de matrices dispersas¹⁵⁶ que representan la distribución de los temas dentro de cada texto, lo cual implica que cada reseña puede formar parte de varios tópicos en simultáneo, pero en un grado diferente. El que presenta mayor peso es el dominante, y el texto queda agrupado como perteneciente al mismo.

Como sucede en toda aplicación de PLN, son necesarias una serie de instancias de procesamiento previo a que los textos de las críticas cinematográficas puedan ser modelados. Estas etapas consisten en la aplicación de diferentes algoritmos para dividir el texto en palabras (lo que se conoce como tokenización), agrupar los conceptos a partir de

califican. El muestreo aleatorio se realizó a través de la librería Random de Python, cuya documentación puede consultarse en el siguiente enlace: <https://docs.python.org/3/library/random.html>.

¹⁵¹ Se decide este número de muestras por tratarse de la cantidad media de reseñas por título del subconjunto de la base seleccionado para el análisis.

¹⁵² Esta decisión surge a partir del supuesto de que en las críticas en las que se califica con un bajo puntaje las películas es en donde se hallan más probablemente los encuadres que tienen un -presunto, en esta instancia- impacto negativo en la taquilla de las películas.

¹⁵³ Al igual que en el análisis de correlación con la taquilla, los medios considerados en este subgrupo son: A sala llena, Ámbito Financiero, Clarín, El Espectador Avezado, Escribiendo Cine, La Nación, Otros Cines, Página 12 y Revista Noticias.

¹⁵⁴ La distribución de Dirichlet es un tipo de distribución de probabilidad utilizada en estadística Bayesiana.

¹⁵⁵ David M. Blei, Andrew NG y Michael I. Jordan. *Latent Dirichlet allocation* (Journal of Machine Learning Research 3, 2013), 993.

¹⁵⁶ Una matriz dispersa es una matriz de gran tamaño en la que la mayor parte de sus elementos son cero.

n-gramas¹⁵⁷, filtrar los elementos redundantes a través de la eliminación de las palabras que no suman sentido¹⁵⁸ y, finalmente, llevar a cabo la lematización¹⁵⁹ de los términos.

Luego se etiqueta morfológicamente cada palabra¹⁶⁰ y, mediante estos resultados, se aplica un filtro para mantener de cada crítica únicamente los sustantivos, adjetivos y adverbios. Esta instancia es sustancial debido a que el algoritmo LDA tiene como base un modelo “*bolsa de palabras*”, de manera que representa cada documento en función de los términos que contiene¹⁶¹.

En este momento se define otro aspecto primordial en todo trabajo de agrupamiento con modelos no supervisados -esto es, cuando no se cuenta con una definición *a priori* de las categorías-, que se trata de delimitar la cantidad de tópicos en los que el algoritmo debe agrupar la base. En el caso de LDA, la métrica que sirve de índice para definir este número se denomina *coherence score* (“puntuación de coherencia”), y refiere -a *grosso modo*- a la capacidad que tienen las distintas cantidades posibles de tópicos de alcanzar una distancia relativa entre grupos óptima.

Para aplicarla, se corren varias iteraciones del modelo con una cantidad variable de tópicos y, la que presenta un *coherence score* más alto, es la utilizada en el análisis. Este gráfico muestra los resultados correspondientes a la base de críticas negativas:

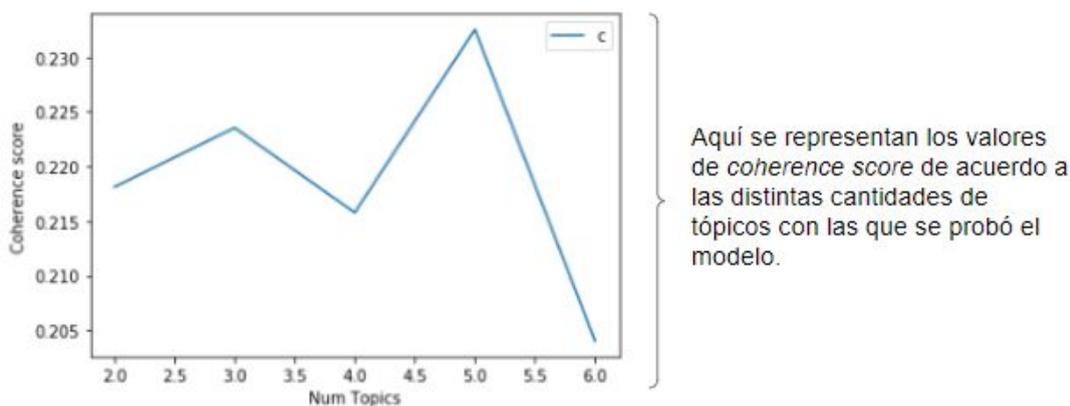
¹⁵⁷ Los modelos de n-gramas agrupan a las palabras en grupos a partir de la probabilidad de coocurrencia entre ellos.

¹⁵⁸ Son las llamadas *stop words* (palabras vacías). Son artículos, pronombres, preposiciones que cumplen una función sintáctica, pero que no suman valor semántico al texto. Como son tan comunes, no pueden ser índices del sentido del texto, y se las suele remover para no sumar ruido a los modelos.

¹⁵⁹ La lematización es el proceso lingüístico para llevar un término a su *lema*, que es la forma que por convención se acepta como representante de todas las formas flexionadas de una misma palabra. Por ejemplo, implica convertir un verbo conjugado a su infinitivo.

¹⁶⁰ Para efectuarlo se aplicó el algoritmo de *part-of-speech tagging* de la librería Spacy. La documentación del mismo se encuentra disponible en este link: <https://spacy.io/models/es>.

¹⁶¹ Esto se basa en el presupuesto de que la capacidad de una palabra para expresar un tema es independiente de la posición que tenga dentro del texto. Esto da cuenta de los límites que tiene esta técnica para poder aprehender partes importantes de la semántica de los mensajes, y de la necesidad de complementar sus resultados con un análisis cualitativo.



A partir de este test se obtiene que la cantidad óptima de tópicos para el subgrupo de críticas negativas es de 5. Así pues, a través de estos pasos se obtienen grupos ordenados que contienen las reseñas que comparten un grado de similitud más próximo, y que son la base para el planteo de los encuadres.

Una primera aproximación para entender a qué corresponden estos 5 tópicos es visualizar los 10 términos más representativos de cada uno de ellos (los números refieren al peso de cada palabra, lo cual refleja cuán importante es dentro del tópico):

Tópico N° 1

0.006*"director"+0.005*"historia"+0.005*"fallido"+0.004*"final"
+0.004*"problema"+0.004*"escena"+0.004*"espectador"+'0.004*"marcado"+
0.004*"protagonista" + 0.003*"comun"'

Tópico N° 2

0.009*"historia" + 0.008*"personaje" + 0.006*"filmar" +
0.005*"narrativo" + 0.005*"director" + 0.005*"acto" + 0.004*"actor" +
0.004*"demasiar" + 0.004*"interesante" + 0.004*"guion"

Tópico N° 3

0.005*"actor" + 0.005*"publicar" + 0.004*"tono" + 0.004*"pasar" +
0.004*"television" + 0.003*"recurso" + 0.003*"personaje" +
0.003*"escena" + 0.003*"tecnico" + 0.003*"produccion"

Tópico N° 4

0.007*"historia" + 0.005*"argentino" + 0.004*"mejor" + 0.004*"creer" +

'0.004*"protagonista" + 0.004*"director" + 0.004*"fallo" + 0.004*"malo"
+'0.004*"problema" + 0.004*"relatar"

Tópico N° 5

0.006*"vida" + 0.006*"malo" + 0.005*"peliculas_malas" +
0.005*"historia" + 0.004*"aun" + 0.004*"escena" + 0.004*"tipo" +
0.004*"nunca" + 0.004*"dialogos" + 0.004*"protagonista"

La siguiente instancia es un análisis cualitativo de los resultados del modelo, para interpretar la lógica del agrupamiento. Esto se lleva a cabo en una nueva tabla que contiene en sus campos al texto de la crítica y su clave primaria¹⁶², y el número de tópico al que pertenece, y las palabras clave que lo representan. En este ejemplo se reproduce el registro correspondiente a la crítica de *Ámbito Financiero* a la película *El Desafío* (J.M. Rampoldi, 2015)¹⁶³.

Clave primaria	Tópico dominante	Keywords	Texto
21	3	television, recurso, personaje, escena, tecnico, produccion	Únicamente para solaz de jovencitas. Esta película va dirigida al público adolescente que creció junto a Nicolás Riera y Rocío Igarzábal desde la novela "Casi ángeles", los quiere y los sigue, los festeja y les perdona lo que sea. Ellos, a fin de cuentas, no tienen la culpa (...)

A partir del estudio manual de instancias clasificadas en cada uno de los grupos, se llega a la siguiente definición de los distintos tópicos generados por el modelo:

Tópico N° 1 (*director, historia, formula, final, problema, escena, espectador, marcado, protagonista, comun*)

Los textos agrupados en el tópico se focalizan en la *falta de originalidad*. Se critica la caída en lugares comunes, y la culpa de esto suele ser atribuida a decisiones del director del film.

¹⁶² La clave primaria es el campo que identifica de forma única a cada fila de una tabla. Ese dato sirve de referencia en las relaciones entre esa tabla, y otras tablas que contienen algún elemento que puede vincularse. En este caso, por ejemplo, se puede utilizar para obtener el medio en el que se publicó la reseña, el puntaje otorgado o el nombre del periodista que la escribió.

¹⁶³ En este ejemplo -para economizar espacio- el texto de la crítica está truncado, pero la tabla en la que se efectuó el análisis cuenta con la crítica completa.

Ejemplo: Crítica a *De despojos y costillas* (2018, Ernesto Aguilar) en *La Nación*¹⁶⁴

“La película de Aguilar falla en pretender un vuelo que no encuentra, ni temática ni formalmente. Y va sumando clichés para forzar un final en el que todos los cabos se terminan atando, en pos de una hermandad que termina siendo más amable de lo que parecía en un comienzo”.

Tópico N° 2 (*historia, argentino, mejor, creer, protagonista, fallo, malo, problema, relatar*)

Es el tópico en el que se agrupan las críticas a películas *fallidas*. Los textos resaltan aspectos positivos de los títulos, pero suele haber algo -o varias cosas- que, en última instancia, arruina el producto final.

Ejemplo: Crítica a *Saudade* (2015, Juan Carlos Donoso Gómez) en *Página 12*¹⁶⁵

“El mayor acierto de Saudade es seguramente el modo en que sintoniza con el ánimo del protagonista, sin imponer apresuramientos ni empujar conflictos. Lástima que no suceda lo mismo con el arco dramático, que sí aparece como muy predelineado, de modo que lo general y lo particular coincidan con intención ejemplarizadora (...)”.

Tópico N° 3 (*historia, publicar, tono, pasar, televisión, recurso, personaje, escena, técnico, producción*)

Este tópico agrupa las críticas cuyo énfasis recae en los *problemas narrativos*. El principal fundamento de críticas son los guiones, pero también hay ejemplos de textos que destacan fallas en las decisiones de puesta en escena y de realización.

Ejemplo: Crítica a *La parte ausente* (2018, Galel Maidana) en *Ámbito Financiero*¹⁶⁶

Aún después de plantear su premisa, La parte ausente sigue exhibiendo numerosos problemas narrativos, regodeándose en su lúgubre estética y en diálogos pesados, sentenciosos y sobre-explicativos (...)”.

Tópico N° 4 (*vida, malo, películas_malas, historia, narrar, escena, nunca, diálogos, protagonista*)

¹⁶⁴ Horacio Bernandez, «Tópicos de la iniciación adolescente», *Página 12*, 2 de febrero de 2018. Acceso el 28 de julio de 2020, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-38024-2016-02-18.html>.

¹⁶⁵ Adolfo C. Martínez, «De despojos y costillas: reencuentro con secretos y dolores», *La Nación*, 15 de noviembre de 2018. Acceso el 28 de julio de 2020, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/reencuentro-con-secretos-y-dolores-nid2191731>.

¹⁶⁶ Diego Curubeto, «Técnica demasiado ambiciosa para tan escasa sustancia», *Ámbito Financiero*, 17 de abril de 2015. Acceso el 28 de julio de 2020, <https://www.ambito.com/edicion-impresa/tecnica-demasiado-ambiciosa-tan-escasa-sustancia-n388694>.

En este caso las reseñas aluden a films *pobres de contenido*. Se critica la falta de calidad, hay alusiones a lo televisivo (en términos negativos) y a los rubros técnicos y de producción. Es el tópico que presenta el promedio de puntaje más bajo (55/100).

Ejemplo: Crítica a *Bañeros 5* (2018, Rodolfo Ledo) en Clarín¹⁶⁷

Pero sí: como en las comedias de la temporada teatral de verano, aquí el anclaje mediático es fundamental. De ahí surgen las -de otra manera injustificables- presencias de los hermanos Caniggia y de Mica Viciconte. Y del celeberrimo culo de Sol Pérez, que se destaca entre unos cuantos pares de nalgas anónimas (...).

Tópico N° 5 (*historia, personaje, filmar, director, acto, actor, demasiar, escena, interesante, guion*)

El tópico número 5 está compuesto por reseñas que critican aspectos relacionados con la *actuación*. En estos textos el peso recae en señalar las fallas en la performance del elenco.

Ejemplo: Crítica a *Luna en Leo* (2013, Juan Pablo Martínez) en La Nación¹⁶⁸

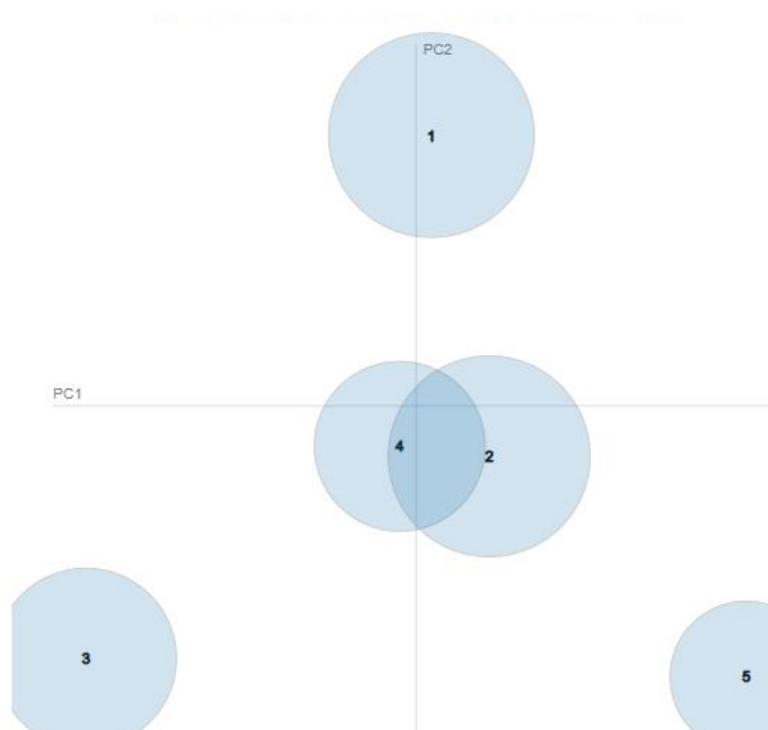
El cantautor español Ismael Serrano procuró hacer creíble su papel, pero tropezó con un rostro inmutable, mientras que Carla Pandolfi, conocida a través de la serie televisiva Violeta, se esfuerza por darle calidez a esa muchacha que parece jugar al amor (...).

Con los tópicos ya definidos, la visualización¹⁶⁹ de los grupos en un plano cartesiano permite evaluar la preponderancia de cada uno -a mayor tamaño de burbujas, más cantidad de reseñas clasificadas como pertenecientes al mismo- y las relaciones entre éstos.

¹⁶⁷ Baspar Zimmerman, «Bañeros 5, un chapuzón en un mar de estupidez», Clarín, 12 de julio de 2018. Acceso el 28 de julio de 2020, https://www.clarin.com/espectaculos/cine/critica-baneros-chapuzon-mar-estupidez_0_B1kyiLHX7.html.

¹⁶⁸ Adolfo C. Martínez, «Luna en Leo», La Nación, 6 de marzo de 2014. Acceso el 28 de julio de 2020, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/luna-en-leo-nid1669465>

¹⁶⁹ Este gráfico se efectuó con la librería pyLDavis (documentación disponible en: <https://github.com/bmabey/pyLDavis>).



El tópico predominante es el número 1, que refiere a las críticas en las que el aspecto negativo destacado es la *falta de originalidad* de los títulos. El hecho de que los tópicos número 2 (*películas fallidas*) y número 4 (*problemas narrativos*) se solapen es indicio de que las reseñas que los componen tienen una cantidad importante de elementos en común y, por lo tanto, es probable que presenten encuadres compartidos.

Ahora bien, previo a iniciar la búsqueda de encuadres es preciso corroborar que los resultados del modelo presenten una fiabilidad admisible. Para ello se efectúa una clasificación manual de una muestra de 5% de las críticas (lo cual implica 105 reseñas), y luego se calcula el coeficiente de Kappa¹⁷⁰ de las concordancias con la clasificación computacional. El valor de acuerdo es de 0.71, lo que se estima un número aceptable para los estándares de este tipo de análisis¹⁷¹.

Rastreo de los encuadres

Con los tópicos ya definidos, comienza el análisis de los encuadres propiamente dichos. Los estudios que aplican esta teoría a partir de una metodología inductivo-cuantitativa suelen seguir los criterios establecidos originalmente por Mark Miller en 1997 para llevar a cabo lo

¹⁷⁰ El Coeficiente Kappa es una medida estadística que ajusta el efecto del azar en la proporción de la concordancia observada para elementos cualitativos.

¹⁷¹ Neuendorf. *Content...*, 265.

que el autor denomina *frame mapping* (mapeo de encuadres)¹⁷². Este proceso parte del supuesto de que los modos a través de los cuales los medios seleccionan, enfatizan y omiten aspectos de la realidad pueden ser rastreados a través de *frame terms* (términos de encuadre), a saber: “*indicadores manifiestos a partir de los cuales se puede reconstruir la estructura latente y las dimensiones subyacentes del tratamiento informativo*”¹⁷³. Si bien no son los encuadres en sí mismos, representan los *dispositivos de encuadre* mediante los que éstos se manifiestan¹⁷⁴.

Para definir términos se utiliza el módulo *Keywords*¹⁷⁵ del software de minería de texto Wordsmith¹⁷⁶, que genera una lista de palabras clave a través de una prueba de chi-cuadrado que compara la cantidad relativa de apariciones de un término dentro un tópico con su frecuencia en un corpus de referencia¹⁷⁷¹⁷⁸. En este aspecto es necesario marcar una diferenciación fundamental con el proceso de topicalización, puesto que ahora el objetivo ya no es agrupar los textos, sino que se busca dar con los términos que son indicadores de las perspectivas e interpretaciones que presentan las reseñas contenidas en los distintos tópicos detectados. Para facilitar su identificación se complementa el análisis con el uso del módulo *Concordance* (concordancia) de WordSmith, que permite visualizar una ventana del texto que rodea cada una de las apariciones de estas palabras clave. Estos

¹⁷² Mark. M. Miller, *Frame Mapping and Analysis of News Coverage of Contentious Issues* (Social Science Computer Review, 1997), 367–378.

¹⁷³ Juan José Igartua, Carlos Muñiz, Cheng Lifan. *La inmigración en la prensa española. Aportaciones empíricas y metodológicas desde la teoría del encuadre noticioso* (Instituto Universitario de Estudios sobre Migraciones, 2005), 156.

¹⁷⁴ Vicente Fenolli, Paula Rodríguez-ballesteros. *Análisis automatizado de encuadres mediáticos. Cobertura en prensa del debate 7D 2015: el debate decisivo* (El profesional de la información, 2017), 632.

¹⁷⁵ *Keywords* significa palabras clave en inglés

¹⁷⁶ Se decide el uso de esta herramienta porque es la que se aplica en esta etapa del análisis en una parte destacada de los estudios de esta índole (por ejemplo, en: Igartua, et al. (2005) y Touri et al. (2014)).

¹⁷⁷ La hipótesis nula que se testea es si la diferencia de frecuencia entre la aparición del término en el tópico y en total del corpus de referencia es el resultado de una variación aleatoria. Las palabras clave son sólo aquellas que presentan esta diferencia de una manera estadísticamente significativa con un nivel de confianza de 99%. (M. Scott. *WordSmith Tools version 8, Stroud: Lexical Analysis Software* (Oxford Press, 2007))

¹⁷⁸ Un corpus de referencia comprende un amplio conjunto de documentos diseñado para proporcionar información exhaustiva acerca de una lengua en un momento determinado. Para el análisis se utilizó el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), de la Real Academia Española, que presenta estas características: “(...) Se compone de una amplia variedad de textos escritos y orales, producidos en todos los países de habla hispana desde 1975 hasta 2004. Los textos escritos, seleccionados tanto de libros como de periódicos y revistas, abarcan más de cien materias distintas. La lengua hablada está representada por transcripciones de documentos sonoros, obtenidos, en su mayor parte, de la radio y la televisión”. (Real Academia Española. *Banco de datos (CORDE)*, <http://www.rae.es/corde>).

fragmentos de las reseñas son, precisamente, las instancias donde es más probable que el encuadre esté latente¹⁷⁹.

Ejemplo de concordancia

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent/Sent	Para/Para	H...	H...	Sect/Sect	
				#	Pos	#	Pos	#	Pos	#
1	conciencia de trabajar los géneros a partir de una historia audiovisual y de una memoria emotiva			453	0	451	0	451	0	451
2	las que no está ajeno un vidente del pueblo, y así la historia transita, entre la comedia kitsch y cierto			1,290	01...8	01...8			01...8	
3	una serie de personajes que convierten a la historia en una entretenida madeja a la que no le			1,323	01...1	01...1			01...1	
4	espectadores. Una especie de magia nacida de la historia de amor que sabemos comienza, pues			1,592	01...0	01...0			01...0	
5	Ávila). En ese reducidísimo espacio transcurrirá la historia , que se complicará un poco (sólo un poco)			2,288	02...6	02...6			02...6	
6	abandonar. "El mal del sauce" contiene una historia laberíntica y por momentos asfixiante, que			2,837	02...5	02...5			02...5	
7	en el desenlace demuestra falencias para cerrar la historia , que ya de por sí en su final ofrece una			3,222	03...0	03...0			03...0	
8	a la narración y los personajes: no hay una historia que nos prepare en ningún momento para			3,271	03...9	03...9			03...9	
9	Maestro) y con el estilo que ya domina, propone una historia , muy convencional y simple, para la			4,957	04...5	04...5			04...5	
10	, presente. El film no tiene mucho misterio, es una historia directa, televisiva, contada con pocos			5,151	05...9	05...9			05...9	
11	secta e Invasión alien(2014) . Esta vez narrando la historia de Lisa una joven solitaria con pesadillas			5,553	05...1	05...1			05...1	
12	la época de oro del cine nacional) es la falta de una historia . No se trata jamás de narrar un cuento al			5,989	05...7	05...7			05...7	
13	estamos en dificultades. En definitiva, vacía de historia , de contenido, de mensaje, Locos sueltos			6,044	03...2	03...2			03...2	
14	llevar al film a otro nivel. Esto se manifiesta en una historia que luce desbalanceada, donde se			6,815	03...3	03...3			03...3	
15	que la primera Uno de los grandes males de la historia del cine argentino es su confusión entre el			8,853	03...1	03...1			03...1	

A partir de los resultados del análisis de concordancia, se define esta tabla, que contiene los términos más relevantes de los textos agrupados en los distintos tópicos:

Tópico 1 <i>Falta de originalidad</i>	Tópico 2 <i>Películas fallidas</i>	Tópico 3 <i>Problemas narrativos</i>	Tópico 4 <i>Pobres de contenido</i>	Tópico 5 <i>Actuación</i>
Penas	Interesante	Diálogos	Subsidios	Hechos
Intención	Subsidio	Estructura	Producto	Actor
Género	Género	Pobre	Televisión	Diálogos
Ejemplo	Filmada	Fragmento	Público	Personaje
Ideas	Construir	Historia	Humor	Independiente
Libros	INCAA	Pulmón	Cine	Festival
Muestra	Pequeño	Opera	Nacional	Nacional
Espectador	Aprovechar	Pretensiones	Argentina	Elenco
Interés	Despareja	Creíble	Clichés	Propone
Nacional	Coproducción	Luce	Enredos	Debut
Nuevo	Creíbles	Climas	Comedia	Teatral
Creíble	Documental	Pareja	Espectadores	Joven
Pretende	Imágenes	Clichés	Guión	Pantalla
Clichés	Mirada	Premisa	Estreno	Propuesta
Mundo	Universo	Argentina	Absurdo	Intenta
Queda	Lamentablemente	Chica	Carece	Tensión
Apuesta	Drama	Búsqueda	Chiste	Química
Terror	Intento	Intento	Verosimil	Comunes
Comunes	Luce	Adolescente	Diálogos	Secundarios

¹⁷⁹ Touri, *Using...*, 5.

Por último, las palabras de este listado se utilizaron como criterios guía para la identificación de los encuadres en los textos que integran la base de críticas de films argentinas. Y por medio de este análisis se llegó a la definición de cuatro *frames* predominantes utilizados por la crítica al calificar negativamente películas nacionales.

Los encuadres de la crítica cinematográfica de películas argentinas

Encuadre N°1: Falta de originalidad

El primer encuadre coincide con el tópico número 1 identificado en el proceso de agrupamiento de los textos, y consiste en destacar la **Falta de originalidad** de los títulos reseñados. Por ejemplo:

“Los personajes, casi todos treintañeros, menos un paciente stone (Nicolás Condito) y el supervisor de Leo (Gustavo Garzón, al que uno hubiera deseado ver más tiempo en pantalla), recorren varios tópicos del costumbrismo nacional, dentro de una estructura de comedia estadounidense menor. Algunas secuencias, como una en la que están todos borrachos, bordean el patetismo. La película bromea con las diez frases más comunes de los que emigran; es decir, con los clichés”¹⁸⁰.

Es evidente que la crítica a la falta de originalidad no puede considerarse un encuadre unívoco del cine nacional, puesto que se trata de un aspecto que puede reprocharse de cualquier título, indistintamente de su origen. No obstante, se observa que en el caso de las películas argentinas suele estar asociado a palabras clave como “Mundo”, “Extranjero”, “Nacional”, que dan cuenta de un contraste -siempre en términos negativos- con las producciones extranjeras, de manera que, en muchos casos, se resaltan los títulos argentinos como copias degradadas frente a lo extranjero. Como ejemplo de este aspecto del encuadre se puede citar la crítica a *Fuera de Juego* (2012, David Marqués) en Página 12¹⁸¹:

“Sin embargo el guión, esquemático y plano, los vuelve unidimensionales, obligándolos a transitar situaciones cuya ridiculez no es la del absurdo, sino la del cliché. Las subtramas apenas son vehículos para sumar de manera poco convincente romance, sentimentalismo, ternura, y los personajes secundarios en general parecen elecciones comerciales antes que decisiones de casting. Cuesta entender cómo, en tiempos en que la comedia pop va

¹⁸⁰ «Reencuentro previsible», *Clarín*, 11 de febrero de 2011. Acceso el 3 de abril de 2020, <https://www.clarin.com/espectaculos/cine/Reencuentro-previsible.html>.

¹⁸¹ Juan Pablo Cinelli, «Una comedia en offside», *Página 12*, 15 de julio de 2012. Acceso el 3 de abril de 2020, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-25532-2012-06-15.html>.

abriendo otros caminos en todo el mundo, aquí todavía se la aborda desde una concepción tan antigua.”

Encuadre N°2: Recursos de producción

El segundo encuadre surge de una conjunción de los tópicos número 2 (*Películas fallidas*) y número 4 (*Pobres de contenido*)¹⁸², y refiere a los textos en los que se pone el **énfasis en aspectos relacionados con los recursos de producción**. Un caso extremo de este tipo de encuadre es la crítica a *Atrevidas* (2018, Matías Tapia y Carlos Piwowarski) en *A sala llena*, que pone en relieve los subsidios del INCAA recibidos por el film¹⁸³:

“Muy simple es unir los puntos de este accionar, propio de la dinámica parasitaria del INCAA en la que se mueven productores/abogados/titulares de casa de alquiler de equipos cuyo único fin es el estreno a toda costa, tan solo para cobrar un subsidio y mantener su aparato succionador de fondos, los cuales deberían estar destinados a hacer películas en serio y no despropósitos que ya tienen una fétida “marca de autor”.

Al menos deberían tener la sutileza de no estrenar las películas casi sin solución de continuidad. Si nos toman por estúpidos con sus producciones desastrosas, que no nos refrieguen en la cara su modus operandi para obtener dinero de una forma inmoral, utilizando la nobleza de los recursos cinematográficos”.

Sin embargo, también se identifican ocurrencias -más tangenciales, si se quiere- de este encuadre en reseñas de tono menos negativo:

*“De gran despliegue de producción, este filme realizado con capitales argentinos y españoles en la provincia de San Luis sorprende por su opulencia: de elenco, arte, vestuario, reconstrucción de época y varios etcéteras (...) El filme de Mañá, lamentablemente, no parece tener mucho más vuelo que una cuidada telenovela de época, políticamente crítica, pero no por eso estética ni narrativamente diferente. Es curioso como el cine genera productos que, desde lo discursivo (la línea política que se baja) se proponen progresistas y críticos, pero desde lo cinematográfico se presentan conservadores, tradicionalistas y hasta rancios”.*¹⁸⁴

¹⁸² Esta conjunción entre los dos tópicos ya se identificaba en la visualización en eje cartesiano de los grupos de textos clasificados por el algoritmo LDA.

¹⁸³ José Tripodero, «Subsidios que matan», *A Sala Llena*, 2018. Acceso el 3 de abril de 2020, : <https://www.asalallena.com.ar/cine/critica-atrevidas-jose-tripodero/>.

¹⁸⁴ «Contra el autoritarismo», *Clarín*, 23 de septiembre de 2010. Acceso el 3 de abril de 2020, https://www.clarin.com/espectaculos/cine/autoritarismo_0_HkzSI3naDXg.html.

También, incluso, existen casos de reseñas en las que la naturaleza de la producción es precisamente el aspecto que se rescata:

“El atractivo principal que puede tener Cura Brochero es la de conocer un poco más (o conocer, al fin y al cabo, como al actor que antes de interpretarlo no sabe quién es) al cura gaucho, el cura del pueblo, que fue el primero nacido y muerto en nuestro país en convertirse en santo. Una película hecha a todo pulmón y con las mejores intenciones, pero demasiado cerrada y con actuaciones pobres”¹⁸⁵.

En *“La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los límites del mercado y el fomento estatal”*, Pablo Perelman y Paulina Seivach dan cuenta del peso que tiene en la cinematografía nacional un sector que considera que: *“(…) las fuerzas de mercado son soberanas y que si una propuesta no es de interés masivo para el público, el Estado no debe sostenerla, porque eso significa una asignación ineficiente de los recursos. Por tanto las obras fomentadas deben ser principalmente aquellas que prometen ser taquilleras, sea por la temática, el elenco, el director o la productora que participan en el proyecto”¹⁸⁶.*

En paralelo, durante el período comprendido en el corpus, se sucedieron numerosas denuncias en contra de los manejos de la política de promoción estatal en el cine. Éstas se expresaron, en muchos casos, en investigaciones de diarios opositores al gobierno kirchnerista en las que se asociaba a los subsidios al cine con prácticas corruptas: *“El cine que no miramos es caro y entender los criterios de distribución no es sencillo. Desde 2008, el Incaa publica en su web las cifras de los subsidios pagados, lo hace en formato PDF y sin distinguir con claridad subsidios (dinero que sale del ente) y compensaciones (dinero que los productores reintegran al Incaa para pagar créditos, otro mecanismo de financiamiento).”*

¹⁸⁷

Sin embargo, es significativo que este tipo de denuncias periodísticas no se puede explicar de forma unívoca como producto de la controversia entre un sector de los medios y el

¹⁸⁵ Juan Pablo Ruso, «Pobres Niños Ricos», *Escribiendo Cine*, 2016, Acceso el 4 de abril de 2020, <http://www.escribiendocine.com/critica/0003421-pobres-ninos-ricos/>.

¹⁸⁶ Pablo Perelman y Paulina Seivach, *La industria cinematográfica en la Argentina. Entre los límites del mercado y el fomento estatal* (Buenos Aires: CEDEM, Gobierno de Bs.As., 2004), 71.

¹⁸⁷ José Cretaz, «Subsidios al cine: el insólito costo de films que muy pocos ven», *La Nación*, 23 de noviembre de 2014. Acceso el 3 de abril de 2020, <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/subsidios-al-cine-el-insolito-costode-films-que-muy-pocos-ven-nid1746332>.

kirchnerismo que comenzó alrededor de 2008, puesto que también continuaron durante la gestión de Cambiemos¹⁸⁸.

Martín Astarita señala cómo los medios incorporaron, a partir de la década de 1990, una concepción de la corrupción pública motorizada por el paradigma neoliberal, que la utilizó como justificativo a su resistencia irrestricta a toda forma de intervencionismo estatal¹⁸⁹. Si a esto se suma el hecho de que el cine en Argentina sólo puede llevarse a cabo a través del apoyo del estado, surge un indicio para comprender el énfasis que se pone en los aspectos relacionados con el financiamiento al momento de la valoración crítica de una película nacional.

Encuadre N°3: Diálogos

El tercer encuadre surge principalmente de reseñas agrupadas en los tópicos 3 y 5 (a saber, *problemas narrativos y actuación*), y refiere a las reseñas en las que el peso de la crítica recae en los **diálogos**:

“A pesar de que tiene todos los elementos para crear una historia entretenida, falla y no logra mantener la historia en su cauce sino confundir más y más. Otro de los errores es que los personajes no logran transmitir nada, hacen evidente una falta de carisma y se hace imposible empatizar con ellos, poco usual en actores como Bellosi, Balcarce y Saccone que siempre son correctos aunque no brillen. Tal vez sean los diálogos que no ayudaron a desacartonar a los personajes ya que son uno de los puntos más débiles del guión”¹⁹⁰.

Los diálogos se tratan del aspecto narrativo que históricamente ha sido más criticado en la cinematografía nacional y también es uno de los primeros lugares donde se manifiestan cambios cuando se producen movimientos de ruptura en términos narrativos¹⁹¹. Como pauta de ello se puede citar la postura respecto a este tema de uno de los directores precursores del Nuevo Cine Argentino, Martín Rejtman¹⁹², quien afirma: *“La primera necesidad que sentí*

¹⁸⁸ Como se ejemplifica en las denuncias contra Ralph Haiek, presidente del INCAA durante el mandato de Mauricio Macri. (Por ejemplo: Los increíbles gastos de Ralph Haiek cuando fue presidente del Incaa, disponible en: <https://www.baenegocios.com/politica/Los-increibles-gastos-de-Ralph-Haiek>).

¹⁸⁹ Martín Astarita. *Los usos políticos de la corrupción en la Argentina: una perspectiva histórica*. Revista Estado y Políticas Públicas (2014), 4.

¹⁹⁰ Iván San Martín, «Review: Expediente Santiso», *Sinergia Cine*, 2016. Acceso el 3 de abril de 2020, <https://cinergiaonline.com/reviews/review-expediente-santiso/>

¹⁹¹ Gustavo Arpea. *¿La gente habla como en las películas? El cine y el lenguaje de los argentinos* (s.f.). 1.

¹⁹² Martín Rejtman es el director de *Rapado* (1992) y *Silvia Prieto* (1998), entre otras. Sus películas se caracterizan por presentar una puesta en escena marcada por la artificialidad y la austeridad.

fue la de hacer una película contemporánea, básicamente. No veía que hubiera alguna en el cine argentino. Decidí ir un poco para atrás. Por ejemplo, nunca me gustaron los diálogos en el cine argentino. Entonces me planteé empezar de cero. Si de todos estos elementos no hay nada que me interese, ¿cómo puedo hacer yo algo bueno dentro de este caos? Entonces traté de reducir todo”¹⁹³.

Oswaldo Beker señala que el trabajo con la oralidad constituye un aspecto clave en la renovación propuesta por la nueva camada de directores surgida en la década de 1990, con una búsqueda dirigida en construir: *“un efecto que va más allá de lo artificioso (...) y que se enlaza con recursos que se vuelven, a la hora del relevo y de la comparación, identificables fácilmente. Este puñado de estrategias se hacen constantes, recurrentes, por lo que diremos que se genera un efecto (autenticante) que usualmente está asociado con los documentales”¹⁹⁴.*

El estrecho vínculo y la influencia mutua que tiene esta generación de directores con una parte de la crítica cinematográfica, entonces, puede ayudar a comprender el peso que presenta el uso del lenguaje por parte de los personajes al momento de valorar una película, lo cual se aprecia en la reseña de *Vecinos* (2010, Rodolfo Durán) en *Escribiendo cine*:

“Cómo rescatar una película donde la idea original de original no tiene nada. Los personajes parecen calcados del film de Álex de la Iglesia y los que no, se sienten perdidos en un set sin saber qué hacer con sus diálogos inverosímiles, causando más lástima que risas”¹⁹⁵.

Encuadre N^o4: Intenciones

Por último, existe un encuadre que atraviesa todos los tópicos, y consiste en rescatar -con cierta complacencia- las intenciones. Por ejemplo:

Daniela Goggi, su directora, tiene muy buenas intenciones de hacer una película para que el espectador reflexione sobre temas tan complejos como el destino, el deseo, la infidelidad

¹⁹³ David Oubiña, *Martín Rejtman* (Buenos Aires: Editorial Malba, 2015), 37.

¹⁹⁴ Oswaldo Beker, *La cuestión de la oralidad en el cine argentino de los últimos años* (Universidad de la Plata, 2011), 8.

¹⁹⁵ «La Comunidad Robada», *Escribiendocine*, 14 de abril de 2010. Acceso el 13 de abril de 2020, <http://192.254.129.225/critica/0000520-la-comunidad-robada/>.

y las culpas, entre otros. Lamentablemente, el sano propósito de Goggi muere en el intento (...).

Las reseñas que presentan este tipo de encuadre resaltan aspectos puntuales de las películas -desde un lado empático, si se quiere-, aun cuando el tono general de la lectura del film sea negativo. Tal es el caso de esta crítica a *La patria equivocada* (2011, Carlos Galettini), en *Ámbito Financiero*, en la que el autor del texto arriesga que los problemas que presenta la película podrían explicarse por “limitaciones durante el rodaje”:

“Carlos Galettini (N. del A.: el director de la película), que en «Ciudad del sol» pintó muy bien a quienes vivieron de veras el sueño febril de los 70, no termina ahora de pintarnos con fuerza la neurosis de desencuentros, confusiones, rencores y mal pago que sembró buena parte de nuestro siglo XIX. Será que quien mucho abarca poco aprieta, o quizá tuvo limitaciones de rodaje difíciles de solucionar en el armado final, el hecho es que la obra resulta despareja, con momentos poco logrados, sobre todo al comienzo, donde se suceden las frases sentenciosas y el Motín de las Trenzas luce poco y se entiende menos. (...) Caben otras objeciones menores, sobre las que varios caerán sangrientamente. Vale la pena apreciar, en cambio, las escenas del encuentro con los niños que defendieron Paraguay hasta el último día, el ataque de los indios a una estancia...¹⁹⁶”.

Esto se vincula con el debate surgido a mediados de la década de 2010 respecto a la supuesta obturación de la capacidad polémica de la crítica por causa de su interdependencia con los realizadores argentinos contemporáneos. En esa línea, el crítico Diego Lerer¹⁹⁷ sintetiza de esta forma el clima de época: *“Mi sensación es que una buena parte de la nueva generación de críticos se ha ubicado en un lugar poco interesante, tratando de cuidar las formas todo el tiempo en un mundo excesivamente interconectado. Pero la crítica, indefectiblemente, molestará a algunos y ofenderá a otros, es la condición casi necesaria de su existencia. (...) Y así, lamentablemente, las críticas pasan a ser un*

¹⁹⁶ «Sáenz, desparejo y recitado», *Ámbito Financiero*, 27 de octubre de 2011. Acceso el 3 de abril de 2020, <https://www.ambito.com/edicion-impresa/saenz-desparejo-y-recitado-n3708460>.

¹⁹⁷ Diego Lerer fue crítico de cine y editor en el Suplemento de Espectáculos del diario *Clarín* de Argentina, y actualmente mantiene su sitio de internet, *Micropsia*, que forma parte de *OtrosCines.com*.

*objeto chato, hueco, sin vida, casi una «fan letter» a los cineastas o a las compañías que las distribuyen”.*¹⁹⁸

Intensidad de los encuadres

Como instancia final del análisis de encuadres, se busca determinar el grado de intensidad con el que éstos se presentan en el corpus de las reseñas negativas de películas argentinas. Para ello se aplica nuevamente un modelo de clasificación de textos, pero ahora a través de un algoritmo de tipo supervisado. Así pues, a diferencia de la etapa de búsquedas de tópicos, se parte de una colección de documentos clasificadas manualmente -que se denomina conjunto de entrenamiento-, con el objetivo de proyectar los resultados de esta clasificación al resto del corpus.

Para lograrlo se toma una muestra de 150 reseñas, y se le asigna una etiqueta de acuerdo a cuál es el *frame* que manifestaba en el texto predominante, y un 0 en caso de que no presente ninguno. Luego se aplica un clasificador probabilístico Naive Bayes Multinomial para aplicar estos criterios de categorización a las críticas que restan catalogar. Se elige utilizar este modelo por tratarse del más frecuentemente empleado para resolver este tipo de problemas gracias al hecho de que no requiere un volumen alto de datos de entrenamiento para estimar los parámetros necesarios para ofrecer un funcionamiento aceptable.

El mismo se basa en la aplicación del Teorema de Bayes para predecir la probabilidad condicional de que un documento pertenezca a una clase¹⁹⁹ $P(c_i|d_i)$ a partir de la probabilidad de los documentos dada la clase $P(d_i|c_i)$ ²⁰⁰ y la probabilidad *a priori* de la

¹⁹⁸ Diego Lerer, «¿El fin de la crítica cinematográfica en la Argentina?», *Micropsia*. Acceso el 13 de abril de 2020, <https://www.micropsiacine.com/2013/07/el-fin-de-la-critica-cinematografica-en-la-argentina/+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=ar>.

¹⁹⁹ En este caso, que presente -o no- alguno de los cuatro encuadres que se identificaron en los pasos anteriores del análisis.

²⁰⁰ La probabilidad de un documento dada la clase se asume como la probabilidad conjunta de los términos que aparecen en dichos documentos dada la clase.

clase en el conjunto de entrenamiento $P(c_i)$ ²⁰¹, lo cual se expresa de esta manera:

$$P(c_i|d_j) = \frac{P(c_i)P(d_j|c_i)}{P(d_j)} .$$

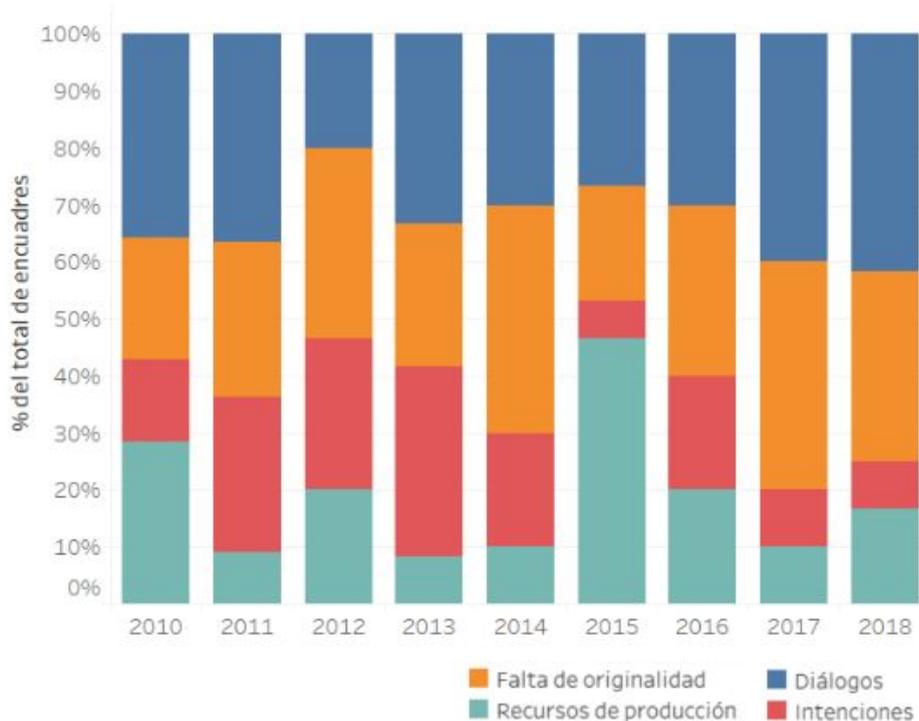
Es así que el algoritmo asigna a cada una de las críticas una etiqueta que indica la clase a la que más probablemente pertenezca (lo cual puede significar tanto que el texto contenga alguno de los encuadres, como que no presente ninguno de ellos). A partir de esta clasificación se obtiene la siguiente tabla, que muestra la intensidad de cada encuadre, calculada a partir de la cantidad de textos en los que se presenta por sobre el total del corpus:

Encuadre	Cantidad de críticas	Intensidad
Falta de originalidad	238	0.11
Recursos de producción	167	0.08
Diálogos	368	0.13
Intenciones	143	0.07

El resultado de la clasificación muestra que los encuadres con mayor presencia en el corpus son aquellos en los que se pone el foco en la falta de originalidad o se señala problemas con los diálogos de los films, a saber, aquellos en los que se hace referencia a criterios narrativos de las películas. El origen de esta preponderancia se evidencia cuando se plantea esta disposición en un plano diacrónico, ya que se verifica que estos dos *frames* son los que muestran una presencia más estable a lo largo de la serie analizada. El siguiente gráfico es ilustrativo de este comportamiento:

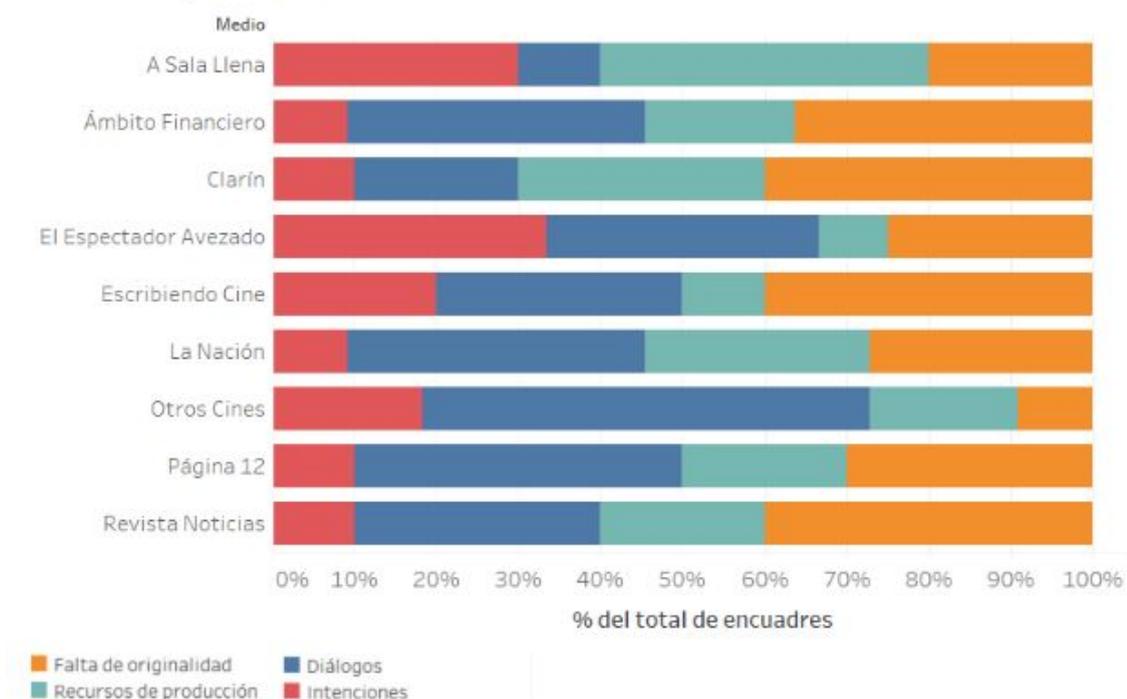
²⁰¹ Emanuel Anguiano-Hernández., *Naive Bayes Multinomial para Clasificación de Texto Usando un Esquema de Pesado por Clases* (2009), https://ccc.inaoep.mx/~esucar/Clases-mgp/Proyectos/MGP_RepProy_Abr_29.pdf.

Encuadres por año



Otra aproximación al corpus que se vuelve significativa consiste en efectuar un cruce entre la cantidad relativa de aparición de los encuadres por cada uno de los medios contemplados en el capítulo anterior. A partir de éste se desprende, en principio, que la distribución de los encuadres no se presenta de forma homogénea, sino que las distintas publicaciones dan cuenta de la presencia de un acento en diferentes *frames*:

Encuadres por medio



En el capítulo 3 se hizo mención al recelo que generó en la crítica tradicional el surgimiento de nuevos medios conformados por críticos no profesionales, a quienes se acusaba de tener un relación de interdependencia demasiado estrecha con los otros actores del sistema cinematográfico local. Este planteo presenta una correspondencia con el resultado del análisis, puesto que se identifica que las publicaciones digitales especializadas en cine (*A Sala Llena*, *El Espectador Avezado*, *Escribiendo Cine* y *Otros Cines*) son las que poseen más cantidad de ocurrencias del encuadre *Intenciones*, lo cual bien puede considerarse un indicio de una mayor preponderancia a no reseñar las películas de manera totalmente negativa.

A su vez, *Clarín* y *La Nación* son los medios en los que el encuadre *Recursos de producción* aparece con una intensidad más elevada. Esto podría guardar relación con las denuncias efectuadas por esos diarios respecto al manejo del plan de subsidios del INCAA durante el período. Esta hipótesis se sustenta asimismo en el hecho de que en el análisis diacrónico se observa que este encuadre tuvo su punto más alto en 2015 -que coincide con el último año del gobierno de Cristina Kirchner- y luego tiende a disminuir en importancia.

Por último, el gráfico de la distribución por publicación muestra que el encuadre con una presencia más intensa y pareja a través de todos los medios contemplados es el que refiere

a los *diálogos*, que también era el que presentaba una intensidad más elevada en términos agregados. Se desprende así la centralidad que tiene la oralidad como elemento clave considerado por los comentaristas en la valoración de película nacional.

Conclusión del análisis de encuadres

A través del análisis del contenido de los textos del corpus se evidenciaron cuatro encuadres con presencia recurrente al momento de la valoración crítica de los films nacionales. Si bien no se identificó uno que fuera especialmente preponderante -en ninguno de los casos se superó el 13% de ocurrencia en los textos de las reseñas-, la suma de apariciones del conjunto asciende a un 38% de los textos del corpus.

Así pues, en más de un tercio de las reseñas analizadas se invocan estos esquemas, los cuales colaboran a promover una definición particular del cine argentino, que se manifiesta indistintamente del título reseñado o del medio en el que se esté concretando. La aserción de que estos principios organizativos de los textos se aplican de forma específica a la calificación de las películas locales -y no son, por lo tanto, extensibles al resto de los estrenos de otros países- se refuerza por la correspondencia que los frames mantienen con fenómenos problematizados por trabajos precedentes que abordaron la crítica y el cine argentino durante la etapa contemplada en el corpus.

En este punto es menester retomar el hecho de que la teoría del encuadre no postula que los medios posean una capacidad de generar los encuadres a voluntad. Se trata, por el contrario, de estructuras que recorren por completo el proceso de comunicación y que son compartidas transversalmente por los actores que lo involucran: tanto los periodistas que organizan la información, como por los receptores que interpretan el mensaje y los textos en los que se expresan. Esto explica la persistencia de los encuadres rastreados a lo largo toda la serie temporal y -si bien con oscilaciones de acuerdo al caso- en todas las publicaciones contempladas en el corpus, independiente de sus características o línea editorial.

En tanto, su abordaje a partir de una aplicación de metodologías computacionales presentó un resultado satisfactorio: el contraste manual de los resultados de la calificación automatizada indicó que ésta presentó una fiabilidad admisible, lo cual permite aseverar la validez de las categorías de textos surgidas a partir del mismo. Ahora bien, no es preciso

afirmar que los encuadres evidenciados surgieron como un desprendimiento espontáneo de la aplicación de las herramientas de procesamiento de lenguaje natural, puesto que -de acuerdo con el diseño de investigación planteado originalmente- la instancia interpretativa de sus resultados fue primordial para su definición. No obstante, las ventajas de poder abarcar un corpus de un tamaño considerable se hicieron evidentes, por ejemplo, al momento de cotejar de manera diacrónica la evolución de la presencia de los distintos frames, o en la posibilidad de cruzar su presencia en diversas publicaciones. Este tipo de análisis, en efecto, sólo pudo ser abarcable gracias a la conjunción de la técnica y del análisis cualitativo.

Conclusiones generales

El objetivo que se propuso esta investigación fue indagar si la crítica colabora en perpetuar el bajo rendimiento en términos de taquilla que suelen tener las películas argentinas. La conclusión fundamental surgida a partir del estudio del corpus es que -salvo en el caso de un medio puntual- la valoración crítica no posee un efecto directo en determinar la cantidad de espectadores que reciben las producciones locales. Ahora bien, sería apresurado deducir que este argumento vuelve insustancial reflexionar sobre esta instancia del proceso de circulación de la obra cinematográfica. Por el contrario, en diversas partes el análisis manifestó hasta qué punto la crítica opera como síntoma -o como consecuencia- de aspectos del panorama cultural argentino que explican la problemática estudiada.

El repaso por el contexto histórico de los años contemplados en el corpus dio cuenta de una etapa con una fuerte presencia de estímulo estatal a la industria del cine. En términos de producción, su impacto fue exitoso, lo que se verificó en un aumento sostenido en el total de películas nacionales entre 2010 y 2018. Sin embargo, estas políticas tuvieron un efecto limitado en lograr intervenir de manera significativa en las fases de distribución y exhibición de los títulos, lo cual trajo aparejado que el monto de la recaudación y la cantidad de espectadores promedio de los films nacionales no se acrecentara al mismo ritmo que el número de estrenos. En paralelo, y como resultado de cambios en los hábitos de consumo y del deterioro de la situación económica sobre el final de la década, se identificó una tendencia de decrecimiento del público total en las salas.

La crítica cinematográfica, por su parte, se vio transformada al comienzo de la década por una proliferación de portales digitales que promovió el surgimiento de nuevas voces y perspectivas, pero que también trajo aparejado un avance del amateurismo y el consiguiente menoscabo del sustento teórico y solidez argumentativa de las reseñas. A esto se sumó el agotamiento -producto en parte de un recambio generacional- de un sistema de validación mutua entre un sector de la crítica y la industria, que fue el catalizador de una reflexión por parte de un sector de la crítica respecto al estado de su profesión, en vista también de una supuesta predisposición a sobrevalorar las producciones argentinas.

El análisis cuantitativo verificó esta percepción, ya que demostró que las películas nacionales tienden a recibir un puntaje más alto que las extranjeras. Esto, en tanto, se

correlaciona con los resultados del análisis de los textos a partir de los postulados de la teoría del encuadre. Si bien éste evidenció cuatro *frames* que manifiestan estructuras persistentes al reseñar las películas argentinas, no es posible aseverar que alguno de ellos tenga un impacto sustancial en obturar el interés de los espectadores por el cine nacional. De hecho, dos de los encuadres identificados (énfasis en los diálogos y en las intenciones) pueden interpretarse más como indicios de la relación de interdependencia e influencia mutua entre los críticos y los realizadores locales que de la existencia de un sesgo negativo en la calificación de los títulos de origen nacional.

La naturaleza de los otros dos encuadres identificados, en cambio, sí habilita postular que colaboran en la construcción de una mirada desfavorable que surge de manera sistemática al momento de calificar el cine nacional. Esto se vuelve particularmente relevante en la persistencia de textos en los que se destacan los aspectos de producción de las películas, en especial porque estos suelen aparecer de manera más recurrente en publicaciones que poseen una influencia estadísticamente más significativa. No obstante, incluso en estos casos, su ocurrencia es poco frecuente, con presencia en menos del 10% de las reseñas analizadas.

Así pues, ni la calificación otorgada por la crítica, ni la perspectiva ofrecida por los textos de las reseñas pueden ser consideradas como un motivo determinante para explicar la baja cantidad de público que consume el cine nacional. En ese sentido, el análisis demostró que es decididamente más relevante como estimador de taquilla el volumen de reseñas que tratan un film que el promedio de puntaje obtenido en ellas. En efecto, para que una película sea exitosa, importa menos su calidad -al menos la concepción de ésta por parte de la crítica- que la difusión mediática que logre generar.

Y es este fenómeno precisamente el que permite argumentar la conclusión esbozada al inicio de este apartado: si la crítica tiene un efecto despreciable en la taquilla del cine nacional es debido a la profunda desigualdad en las condiciones de producción, distribución y exhibición que existe en la industria. Esto trae como consecuencia que un alto porcentaje de los estrenos locales -y, por extensión, también la mirada que de ellos tenga la crítica- sea, en términos prácticos, invisible a la audiencia.

Referencias bibliográficas

AA.VV. *Material de estudio del Grupo de Lingüística Computacional de la Universidad de Buenos Aires*, acceso el 12 de febrero de 2020,
<https://sites.google.com/view/grupodeIn/cursos-de-extensi%C3%B3n/cursada-2019>.

AA.VV.. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*. Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires: UNA, 2018).

Acevedo, Mariela Emilse. *Principales críticas conceptuales al frame analysis. del frame al framing*. (Argentina: Instituto de Investigaciones Gino Germani – UBA; CONICET, 2018).

Agarwal, Sheetal, Lance Bennett, Courtney Johnson y Shawn Walker. *A model of crowd enabled organization: Theory and methods for understanding the role of Twitter in the occupy protests* (International Journal of Communication 8, 2014).

Álvarez Gálvez, Javier; Juan F. Plaza, Juan-antonio Muñiz y Javier Lozano Delmar. *Aplicación de técnicas de minería de textos al frame analysis: identificando el encuadre textual de la inmigración en la prensa*. En *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 2 (2014).

Anguiano-Hernández, Emanuel. *Naive Bayes Multinomial para Clasificación de Texto Usando un Esquema de Pesado por Clases* (2009),
https://ccc.inaoep.mx/~esucar/Clases-mgp/Proyectos/MGP_RepProy_Abr_29.pdf.

Aprea, Gustavo. *¿La gente habla como en las películas? El cine y el lenguaje de los argentinos* (s.f.).

Ardevol-abreu, Alberto. *Framing o teoría del encuadre en comunicación. Orígenes, desarrollo y panorama actual en España*,
<http://www.revistalatinacs.org/070/paper/1053/RLCS-paper1053.pdf>.

Arepa, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008), 65.

Aruguete et al. *El tratamiento de las noticias. Los orígenes y evolución de la teoría de la teoría del Framing o teoría del Encuadre*. (2016).

Aruguete, Natalia. *Los medios y la privatización de ENTEL. El tratamiento noticioso del servicio telefónico pyargentino antes y después de su transferencia* (agosto de 1990 enero

de 1991) *Un estudio exploratorio* (Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2009), https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/94/TD_2009_arugete_004.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Astarita, Martín. *Los usos políticos de la corrupción en la Argentina: una perspectiva histórica*. *Revista Estado y Políticas Públicas* (2014).

Baeza-yates, Ricardo y Ribeiro-neto, Bertier. *Modern Information Retrieval* (EE.UU.: Addison-Wesley Longman Publishing Co., 2009).

Berelson, Bernard. *Content Analysis in Communication Research* (Nueva York: The Free Press, 1952).

Blanco Rodrigo, Silvana. *Después de las imágenes, las palabras. El presente de la crítica cinematográfica* (Tesina de grado de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Tutor: Jorge Rivera, 2000).

Blei, David M., Ng, Andrew y Jordan, Michael I.. *Latent Dirichlet allocation*. (Journal of Machine Learning Research 3, 2013).

Calabrese, Ayelén Natalia. *La crítica de cine en los medios digitales. Un rol en transformación* (Tesina de grado de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Tutora: Ana Broitman, 2018).

Calisto, Mariano. *Aspectos del nuevo cine, en Jorge Miguel Couselo y otros Historia del cine argentino* (Buenos Aires: CEAL, 1984).

Callegaro, Adriana. *La reseña crítica cinematográfica: configuración del género en la prensa diaria* (Rihumso: Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, Vol. 1. Nro.7, 2015).

Charaudeau, Patrick. *L'interlocution comme interaction de stratégies discursives*, en *Verbum*, VII, fasc.2-3 (Universidad de Nancy-I, 1984).

Cingolani, G. "Crítica de medios: aproximaciones a la discursividad 'intra-mediática'". (Rosario: XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Escuela de Comunicación Social – Facultad de Ciencia Política y RRH ,2007).

Daich, Osvaldo. *El nuevo cine argentino (1995-2010): Vinculación con la industria cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea* (Eduvim, 2016).

Eliashberg, Jehoshua & Shugan, Steven. *Film Critics: Influencers or Predictors?*. *Journal of Marketing*. 61. (1993).

Eliashberg, Kehoshua. *Film Critics: Influencers or Predictors?* (*Journal of Marketing*, 61, 1997).

Entman, R. M.. *Framing U.S. coverage of international news: Contrasts in narratives of the KAL and Iran Air incidents* (Nueva York: *Journal of Communication*, 1997).

Entman, Robert. *Framing: Toward clarification of a fractured paradigm* (*Journal of Communication*, 43, 1993).

Fenoll, Vicente; Rodríguez-ballesteros, Paula. *Análisis automatizado de encuadres mediáticos. Cobertura en prensa del debate 7D 2015: el debate decisivo* (El profesional de la información, 2017).

Gálvez, Ramiro. Tiffenberg, Valeria Y Altszyler, Edgar. *Half a Century of Stereotyping Associations Between Gender and Intellectual Ability in Films* (2018), <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3110865>.

Getino, Octavio. *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable* (Buenos Aires: Ciccus, 2° Edición actualizada, Ciccus, 2018).

Glittin, Todd. *The whole world is watching* (Berkeley: University of California Press, 1980).

Goffman, Ervin. *Frame analysis: an essay on the organization of experience* (Cambridge: Harvard University Press, 1974).

Heiberger, Raphael, y Jan Riebling. "Installing computational social science: Facing the challenges of new information and communication technologies in social science" *Methodological Innovations* 9. (2016).<https://doi.org/10.1177/2059799115622763>.

Igartua, Juan-josé; Muñiz, Carlos; Cheng, Lifen. "La inmigración en la prensa española. Aportaciones empíricas y metodológicas desde la teoría del encuadre noticioso" (Instituto Universitario de Estudios sobre Migraciones, 2005).

Jurafsky, Daniel. *Speech and Language Processing: An Introduction to Natural Language Processing, Computational Linguistics, and Speech Recognition* (Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall, 2008).

Klüver, Heike. *Measuring Interest Group Influence Using Quantitative Text Analysis*. (European Union Politics, vol. 10 n°. 4, 2009).

Knafllic, Cole. N.. *Storytelling with data: a data visualization guide for business professionals*. (New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2015).

Koziner, Nadia . *Antecedentes y fundamentos de la teoría del framing en comunicación*. (Austral comunicación volumen 2 número 1, 2013), 12,
<https://ojs.austral.edu.ar/index.php/australcomunicacion/article/53/0>.

Krippendorff, Klaus. *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica* (Barcelona: Paidós, 1997).

Lerer, Diego. (2014). *¿El fin de la crítica cinematográfica en la Argentina?*,
<https://www.micropsiacine.com/2013/07/el-fin-de-la-critica-cinematografica-en-la-argentina/+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=ar>.

Litman, Barry R. *Predicting Success of Theatrical Movies: An Empirical Study* (Journal of Popular Culture, 16, 1983).

Llinás, Mariano. *A nuestros críticos*. Revista de cine. Año 1, número 1 (2014).

López Aranguren, Felipe. *El análisis de contenido tradicional*, en García Ferrando, M. Ibáñez, J., Alvira, F. (Comps.), *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación* (Madrid: Alianza Editorial, 2010).

Losilla, J. M., Navarro, B., Palmer, A., Rodrigo, M. F. Y Ato, M. *Del contraste de hipótesis al modelado estadístico* (Documenta Universitaria, 2005).

Luis, Analía Y Partuzo, Lucila. *Opinión Pública en Twitter: de la circulación de ideas al sembrado de mensajes* (UBA, Tesina de grado de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, 2017).

Manovich, Lev. *La visualización de datos como nueva abstracción y antisublime* (2009), 12,
https://taller4g.files.wordpress.com/2013/06/civh_visualizacion.pdf.

Manovich, Lev. *What is visualization?*,
http://www.arts.rpi.edu/~ruiz/AdvancedDigitalImagingSpring2019/ReadingsADI/2010.What_is_Visualization.pdf (2009).

Martínez Mendoza, Rolando y Petris, José Luis. *Arte, crítica y cotidianeidad (o la dimensión política de la crítica de arte destinada a públicos masivos)*, en Soto, M. (coord.) *Habitar y Narrar* (Buenos Aires: Eudeba, 2014).

Miller, Mark. *Frame mapping and analysis of news coverage of contentious issues* (Social Science Computer Review, 1997).

Moguillansky, Marina Y Re, Valeria. *Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino*, en *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)*. Industria, crítica, formación, estéticas de Amatriain Ignacio (coord.) (Buenos Aires: CICCUS, 2009).

Olguin, Alfredo. *¿Qué se escribe respecto al marxismo en redes sociales? Análisis de patrones de texto a través de Twitter por medio de Data Mining* (Tiempos Críticos. 1, 2015).

Oubiña, David. Martín Rejtman. (Buenos Aires: Editorial Malba, 2015).

Peña, Fernando. *Generaciones 60-90: cine argentino independiente* (Buenos Aires: Ediciones de la Filmoteca, 2003).

Ravid, Abraham. *Information, Blockbusters, and Stars: A Study of the Film Industry* (The Journal of Business, Vol. 72, No. 4, 1999).

Reese, Stephen D. *The Framing Project: A Bridging Model for Media Research Revisited*. Journal of Communication, 57 (2007).

Reinstein, David Y Snyder, Christopher. *The influence of expert reviews on consumer demand for experience goods: a case study of movie critics* (The Journal of industrial Economics LIII, 2000).

Riquelme, José. *Minería de Datos: Conceptos y Tendencias Inteligencia Artificial*. Revista Iberoamericana de Inteligencia Artificial, vol. 10, núm. 29, (Valencia: Asociación Española para la Inteligencia Artificial Valencia, España, 2006).

Rodríguez Ojeda, María Victoria, et al. (s.f.). *El Amante. Cine*. Archivo Histórico de Revistas Argentinas,
<https://www.ahira.com.ar/wp-content/uploads/2019/06/Rodriguez-Ojeda-y-Varelli-EI-Amante.pdf>.

Schneider, Victor. *Las industrias culturales y el mercado interno. El cine durante el kirchnerismo (2003 – 2015)* (Tesis de Maestría en Historia Económica y de las Políticas Económicas. Facultad de Ciencias Económicas. Universidad de Buenos Aires, 2018).

Scott, M. *WordSmith Tools version 8, Stroud: Lexical Analysis Software* (Oxford Press,

2007).

Semetko, Holli y Valkenburg, Patti.. *Framing European politics: A content analysis of press and television news* (Estados Unidos: Journal of Communication, 2000).

Tassara, Mabel. *El Castillo de Borghio. La producción de sentido en el cine* (Buenos Aires: Atuel, 2001).

Touri, María Y Koteyko, Neyla. *Using corpus linguistic software in the extraction of news frames: towards a dynamic process of frame analysis in journalistic texts* (International Journal of Social Research Methodology, 2014).

Valdez, María. *Del abuso de las palabras. La crisis de la crítica cinematográfica en Argentina* (Kamchatka, 2016).

Vallina, C.; Gómez, L.; Caetano, A. *Crítica, cine e historia. Una aproximación a Contracampo*, Boletín de Arte, año 15 (15). (La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP, 2015).

Verardi, Malena. *Nuevo cine argentino (1998-2008). Formas de una época. (Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires* (Facultad de Filosofía y Letras. Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, 2008).

Weissmann, Viviana. *¿Es la crítica un predictor del éxito de una película? Determinantes del nivel de audiencia de cine en Argentina* (Buenos Aires: Palermo Business Review, 2008).

Woodle, Alex. *Inside the Panama Papers: How Cloud Analytics Made It All Possible* (2016), <https://www.datanami.com/2016/04/07/inside-panama-papers-cloud-analytics-made-possible/>.

Zenteno, Ignacio. *130.000 fotogramas. Imágenes y palabras de la crítica cinematográfica*, en: *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*. Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires: UNA, 2018).

Anexo: repositorio con el código fuente

Con el objeto de documentar los procedimientos aplicados en el transcurso de la investigación, se ha disponibilizado el código fuente y la base de datos que comprende el corpus en el siguiente repositorio público de GitHub:
<https://github.com/jeronimopardo2/tesina>.

Las instrucciones para descargarlo pueden consultarse aquí: shorturl.at/nGU38