

107
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

Programa Segunda Opción de Titulación

LOS CRITICOS DE CINE EN PERIODICOS Y REVISTAS
DE LA CIUDAD DE MEXICO
(DESCRIPCION DE NOTAS PUBLICADAS
EN JUNIO Y JULIO DE 1986)

T E S I N A
PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
C O M U N I C A C I O N
Q U E P R E S E N T A
NORA JUDITH NUÑEZ CARRANZA

Director de la Tesina: Maestro Guillermo Tenorio Herrera

MEXICO, D. F.

1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Esta tesina está dedicada con todo mi amor a mis padres:

Lucía Carranza y Raymundo Núñez

También a mis abuelas, Nasciencena y Socorro, y a mis hermanos, Raymundo e Imelda.

Mi agradecimiento a:

Jorge Ayala Blanco, Ezequiel Barriga Chávez, Nelson Carro, Susana Cato, MariCarmen Figueroa Perea, Lucio López Laux, Luis Llorente González, Edith Parra, Héctor Perea, Tomás Pérez Turrent, Enrique Pineda Barnet, Ernesto Román, Guillermo Tenorio Herrera, y a todas las personas que hicieron posible este trabajo.

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. QUÉ ES LA CRITICA DE CINE	1
1.1 La crítica cinematográfica	2
1.2 Modalidades de los escritos sobre cine publicados en diarios y revistas	9
1.2.1 Reseña cinematográfica	10
1.2.2 Crónica cinematográfica	11
1.2.3 Recomendaciones de películas	12
1.2.4 Textos sobre cine como apéndice de la publicidad	13
CAPÍTULO 2. BREVES ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA CRÍTICA DE CINE	17
2.1 La crítica de cine en Estados Unidos	19
2.2 La crítica de cine en Francia	27
2.3 La crítica de cine en México	38
CAPÍTULO 3. CRÍTICOS EN PERIÓDICOS Y REVISTAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO	68
3.1 La crítica de cine en periódicos de la ciudad de México.....	69
3.1.1 Jorge Ayala Blanco: crítico de <i>El Financiero</i>	69

3.1.2 Ezequiel Barriga Chávez: crítico de cine de <i>Excelsior</i>	78
3.1.3 Tomás Pérez Turrent: crítico de cine de <i>El Universal</i>	85
3.2 La crítica de cine en revistas de la ciudad de México	95
3.2.1 Nelson Carro: crítico de cine de <i>Tiempo libre</i>	95
3.2.2 Susana Cato: crítico de cine de <i>Proceso</i>	103
3.3 José de la Colina: el punto de vista de un crítico de cine retirado	112
CONCLUSIONES	118
FUENTES CONSULTADAS	127
Bibliografía.....	128
Hemerografía	131
Periódicos.....	131
Revistas.....	132
Fuentes directas	133

"Para bien o para mal, el comentarista tiene la última palabra".

VLADIMIR NABOKOV, *Pálido Fuego*.

INTRODUCCIÓN

Esta tesina es una monografía descriptiva relacionada con la crítica de cine que se publica actualmente en diarios y revistas de la ciudad de México.

Aun cuando el término crítica cinematográfica es conocido prácticamente por todos, se consideró necesario delimitar el término, presentar antecedentes históricos e investigar las maneras y los métodos de escritura que practican quienes ejercen el oficio.

En primer lugar se presenta una serie de acercamientos a la definición de crítica de cine y su diferenciación con otro tipo de escritos: reseña cinematográfica, crónica cinematográfica, recomendaciones de películas y textos sobre cine como apéndice de la publicidad.

Posteriormente, se describe de manera breve la historia de la crítica cinematográfica en Estados Unidos, Francia y México. El examen detallado de la crítica estadounidense permite hacer una diferenciación respecto al desarrollo y conformación de la crítica francesa que, durante los años sesenta, sentó las bases de la crítica contemporánea.

En el caso de México se evitó el mero resumen de hechos históricos, por lo que se presentan muestras del trabajo de los reseñistas, periodistas y escritores más representativos que contribuyeron al surgimiento y desarrollo de la crítica.

La revisión histórica se consideró necesaria para comprender la crítica cinematográfica que se publica en la ciudad de México, cómo se hace y cuáles son los enfoques que le dan los autores que conforman la muestra escogida, en qué consisten sus métodos de aproximación a las obras cinematográficas y cuáles son sus objetivos.

Por lo anterior se consideró adecuado, por un lado, recopilar la crítica cinematográfica que se publica en los diarios *El Financiero*, *El Universal* y *Excelsior*, así como en las revistas *Tiempo libre* y *Proceso*, y por el otro, entrevistar a Jorge Ayala Blanco, Tomás Pérez Turrent, Ezequiel Barriga Chávez, Nelson Carro y Susana Cato, quienes publican en las fuentes señaladas y son autores de los textos tomados en cuenta.

Esta doble determinación responde a que, en el caso de los diarios, los escritores han ejercido el oficio de manera permanente y sistemática sobre el tema y en un lapso prolongado. No se trata de escritos eventuales y esporádicos, sino de un ejercicio constante.

El semanario *Tiempo libre* pasó de ser un suplemento del diario *Unomásuno* a un medio autónomo donde la revisión sobre películas en particular es destacada. Se trata de una publicación dedicada al entretenimiento y el espectáculo. *Proceso* es un semanario político de gran tiraje y distribución, cuyo contenido incluye una sección cultural y, dentro de ésta, una crítica de cine con periodicidad semanal.

Es necesario señalar que los autores de los textos sobre cine se seleccionaron debido a que escriben sobre una sola película en cada entrega. No se tomaron en cuenta los críticos y estudiosos del cine que publican en periódicos y revistas especializadas o no, sobre géneros cinematográficos, directores o actores.

Se consideraron cuarenta textos (ocho por cada autor) publicados en las fuentes mencionadas durante junio y julio de 1996. Se eligió este periodo por dos razones principalmente. La primera es porque corresponde al verano, tiempo en el que las compañías distribuidoras estrenan el mayor material posible. El crítico tiene entonces un amplio panorama de donde elegir (producciones nacionales, extranjeras, cine comercial y cine de arte).

La exhaustividad en cuanto a la ubicación y revisión de textos sobre cine publicados en periódicos y revistas editados en la ciudad de México, está fuera del alcance de este trabajo y, aunque los críticos señalados ejercen el oficio de manera constante y abordan en sus textos películas de manera particular, no podría asegurarse que son los únicos. Sin embargo, sí puede afirmarse que son representativos de la crítica de cine que se publica actualmente en la ciudad de México.

Estos autores fueron entrevistados con el fin de conocer las características de su trabajo. Durante las entrevistas se les preguntó básicamente sobre su definición

de crítica, si ésta es un género periodístico, cómo comenzaron a escribir crítica de cine y por qué, cuáles son sus principales influencias y, sobre todo, cuál es su método de trabajo, desde la manera en que eligen las películas hasta las características de estilo en su escritura.

La selección de notas se hizo tratando de encontrar coincidencias en las obras que abordaron los críticos, estableciendo posteriormente comparaciones entre lo que cada uno escribió sobre una misma película.

A pesar de que el planteamiento inicial de esta investigación no lo consideraba, se agregó como complemento de la descripción monográfica el punto de vista de José de la Colina, crítico de cine retirado hace aproximadamente diez años.

Los objetivos previstos en el proyecto inicial de esta investigación, buscaban analizar la crítica de cine que se publica actualmente en la Ciudad de México, identificar los lineamientos que siguen los críticos de cine al escribir sus notas, describir el contenido de las críticas de cine publicadas en el periodo junio-julio de 1996 y su correspondencia con la posición personal de los autores expresada por ellos mismos en entrevista, proporcionar elementos para la comprensión de la crítica cinematográfica en México actualmente y sus perspectivas como género periodístico, así como proporcionar antecedentes históricos del objeto de estudio.

Si bien en el desarrollo de la investigación no se realizó un trabajo de verificación científica sobre una hipótesis de trabajo, se partió de los siguientes supuestos: la crítica de cine en México no se ha constituido como género periodístico porque se estructura como un apéndice de la obra artística o industrial que aborda; la crisis de la crítica cinematográfica se debe a que el crítico no acepta que está realizando un ejercicio periodístico; la crítica cinematográfica está en crisis porque los autores no asumen que están trabajando en un género independiente de las obras que en ellas se abordan y del cine como arte e industria.

Para el desarrollo del primer capítulo se consultaron fuentes bibliográficas y hemerográficas, mientras que para el segundo y el tercero, se realizaron entrevistas tanto a los críticos motivo de la investigación, como a Héctor Perea, escritor y estudioso de la obra de Carlos Fuentes, y al mencionado José de la Colina.

El objeto de estudio, la crítica de cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, se presenta lo más depurado posible para que pueda ser elemento de un análisis posterior. Por lo pronto, esta la descripción monográfica de la crítica de cine acaso se constituya en un manual para aquél que desee conocer algunos los elementos característicos de la crítica de cine.

CAPITULO 1. QUÉ ES LA CRÍTICA DE CINE

“A menudo los críticos tienden a acercarse a la obra de arte para ilustrar una idea particular y, con menos frecuencia, desgraciadamente, parten del impacto emocional directo, vivo, de la obra en cuestión, ya que junto a una percepción clara se debe tener una extraordinaria capacidad para un juicio original, independiente, inocente”

ANDREI TARKOVSKY

En este primer capítulo se describen algunas particularidades de los textos que se escriben y se publican sobre cine en diarios y revistas: crítica de cine, reseña y crónica cinematográficas, recomendaciones de películas y textos como apéndice de la publicidad. La descripción de las características de cada uno de ellos permite ubicarlos y diferenciarlos entre sí a lo largo de esta tesis.

1. 1 La crítica cinematográfica

Cualquier persona que intente de forma activa comprender una película participa en un proceso crítico, es decir en una actividad que por involucrar el uso del criterio es subjetiva.

La atención del espectador durante la proyección de una película puede conducirlo al detalle. Entonces su actitud se convierte también en analítica porque decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse en un momento determinado, en cierta situación o en alguna imagen en particular. Al mismo tiempo puede ubicar a la obra dentro de un contexto más amplio como parte de la obra de un autor o dentro de una corriente.

A pesar de que el análisis es una actividad común al crítico, al cineasta y a todo espectador consciente, separar detalles y ejercer criterio sobre determinada película se distingue de la actividad analítica sistematizada así como del discurso crítico sobre una película.

Un primer nivel de acercamiento y lectura de una película, sería el del público que paga su entrada y va a divertirse. Esto es lo que el analista e investigador Jean Duochet, ex-crítico de cine y ex-director del Institute D'Hautes Etudes Cinematographiques (IDHEC - Instituto de Altos Estudios Cinematográficos) de París llama el "nivel de portero"¹.

Un segundo nivel sería el del cinéfilo que mantiene una especie de relación amorosa con las películas. Esta aproximación afectiva se incrementó a partir de los años cincuenta en los cine-clubes; actualmente también se lleva a cabo con la visión de videos caseros y la cada vez más amplia oferta de películas que se transmiten en canales exclusivamente dedicados al cine (HBO, Cinemax, etcétera).

El tercer nivel lo constituye la crítica cinematográfica cuya base es la cinefilia analítica. La crítica de cine "...cumple con muchas funciones como lo es la de encontrar la relación y la situación de una película, una corriente, un género o un autor dentro del contexto de una cultura; debe llevar un registro de las tendencias, de las novedades, de la evolución del cine, así como de los gustos y pasiones de una época; debe servir de memoria y registro; y por supuesto debe cumplir con una labor didáctica"².

¹ Nelson Carro. Entrevista a Jean Duochet. "¿Cómo se analiza un filme?" *Dicine* No. 3, pág. 8.

² Naïef Yehya. "La crítica cinematográfica" en *CD-ROM sobre cine mexicano* (inédito).

Dentro de este esquema, el cuarto nivel es el que corresponde al análisis cinematográfico sistematizado, que hace referencia a la actividad científica realizada con el fin de producir conocimiento³.

El análisis sistematizado de filmes constituye una amplia reflexión sobre el fenómeno cinematográfico, establece un método particular para cada película o fragmento que se desee analizar. La elección del objeto de estudio presupone que el analista utilice criterios objetivos y que a lo largo de su investigación y cuando dé sus conclusiones, no establezca juicios de valor ni normas en los resultados. La práctica del análisis cinematográfico sistematizado encuentra su *habitat*, por ejemplo, en la cátedra y la investigación universitarias o en la publicación de libros especializados, por lo que se le conoce también como análisis académico.

Tanto el tercer nivel, la crítica cinematográfica, como el cuarto nivel, el análisis cinematográfico sistematizado o académico, se distinguen de la práctica del espectador "semi-pasivo" (primer nivel) y del cinéfilo (segundo nivel), porque llevan de por medio la escritura y la difusión de su opinión. Es cierto que el cinéfilo puede escribir comentarios, llevar registros y archivos de los filmes que ha visto, pero el crítico de cine difunde sus opiniones en medios de comunicación como periódicos y revistas, televisión y radio⁴.

En ocasiones las críticas de cine forman el cuerpo mismo de libros de consulta, por ejemplo, *A salto de imágenes* de Jorge Ayala Blanco⁵. Cabe mencionar que las

³ A partir de este nivel, la persona que estudia e investiga el fenómeno fílmico usando metodología científica, se estará acercando a la teoría y, posteriormente, a la ciencia.

⁴ En el desarrollo de esta tesina sólo se consideran los dos primeros: periódicos y revistas.

⁵ Jorge Ayala Blanco. *A salto de imágenes*. Editorial Posada, México, 1988.

críticas de cine cotidianas han jugado un importante papel porque en el estudio documental del cine, muchas veces han sido única fuente para los historiadores.

Por el momento es necesario hacer una precisión sobre la que volveremos más adelante: la actividad crítica incluye a la cultura cinefílica, pero para pasar de ser un aficionado a un crítico de cine profesional, hace falta más que el mero hecho de publicar regularmente y cobrar honorarios por hacerlo.

Retomando, el análisis de un producto filmico se estratifica de la siguiente manera:

Teoría cinematográfica
Análisis cinematográfico
sistematizado o académico
Crítica de cine
Cinefilia
Espectador semipasivo

Los resultados de la investigación que constituye esta tesina, se refieren principalmente al tercer nivel, es decir, a la crítica cinematográfica que forma parte del ejercicio periodístico.

"... La actividad crítica desempeña tres funciones principales: informar, evaluar y promover"⁶. El crítico de cine informa, evalúa y promueve una película, pero además, y ésta es la principal característica de la crítica cinematográfica, ofrece un juicio de apreciación.

⁶ J. Aumont y M. Marie. *Análisis del Film*, pág. 20.

El crítico está obligado a describir, por lo menos mínimamente, el objeto de sus comentarios, a descomponer los elementos pertinentes de la obra, a hacer intervenir el mayor número posible de aspectos en su comentario y a ofrecer, por medio de todo esto, una interpretación fundamentada con los argumentos que exponga. Su argumentación puede incluso avanzar a partir de una premisa que puede tomar forma de tesis.

Igualmente, se puede decir que la crítica cinematográfica contiene ciertos elementos de comentario, pues enuncia qué es lo que comenta, cómo funciona, añade algunos detalles que pueden servir como antecedentes o sugerencias sobre lo que se narra y establece comparaciones. Como ya se dijo, la crítica cinematográfica emite una o varias opiniones y en ocasiones devela lo que otros ojos no descubren.

La crítica cinematográfica puede ser un ensayo argumentativo e interpretativo. El término ensayo se refiere a "... una comunicación cordial de ideas, generalmente breve, en la que se expone, analiza y comenta un tema, sin la extensión ni la profundidad de un tratado o de un manual"⁷.

Si se toman en cuenta estas definiciones, se tiene que la crítica de cine, se emparenta con diversos géneros periodísticos de opinión, como el artículo llamado comentario crítico o el ensayo que roza a la literatura y a la obra de arte.

Pero sin duda alguna, la crítica de cine siempre cuenta con juicios de valor sustentados en argumentos. Según David Bordwell y Kristin Thompson, dos

⁷ Miguel López Ruiz. *Normas técnicas y de estilo para el trabajo académico*, pág. 17.

estudiosos norteamericanos del arte cinematográfico⁸, un texto argumentativo tiene la siguiente estructura como base:

Introducción	información previa, declaración de la premisa, supuesto o tesis
Cuerpo	razones para creer en la tesis, datos y ejemplos que la apoyen
Conclusión	reafirmación de la tesis y discusión de implicaciones generales

Este esquema puede llegar a servir no sólo para escribir críticas cinematográficas, sino en general para elaborar textos con base en la argumentación⁹, pero lo cierto es que así como no hay una receta general, precisa, infalible, para comprender e interpretar las películas, tampoco la hay para escribir una crítica cinematográfica penetrante e instructiva porque la crítica cinematográfica, como ensayo argumentativo e interpretativo, es también un ejercicio de escritura y estilo.

"... La crítica de cine es un ejercicio de estilo amable; es la expresión escrita de un *voyeur* excepcional: aquél para quien la pantalla es el ojo de una cerradura que abre apenas la puerta de una habitación infinita poblada de maravillas"¹⁰.

Sin embargo, existen reglas y principios básicos para escribir correctamente, normas de escritura y redacción que deben ser del dominio de quien escribe.

⁸ David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*, pág. 360.

⁹ El concepto argumentación será usado como el conjunto de explicaciones y razonamientos críticos que sustentan o desechan una afirmación. La elaboración de argumentos es lo que aristotélicamente se conoce como *inventio* y se basa en la apelación centrada en la retórica.

¹⁰ Guillermo Cabrera Infante. "La sonrisa del crítico" prólogo a *El cine estilográfico* de Vicente Molina Foix, pág. 8

En este punto paso por alto, por el momento, el caso del crítico de cine Jean-Luc Godard, quien "...agresivo, arbitrario e incandescente, viola despreocupadamente las reglas de la gramática en beneficio de la eficacia de la prosa"¹¹. Volveré a Godard en el capítulo dos, al referir brevemente los antecedentes históricos de la crítica cinematográfica en el caso de Francia.

El crítico de cine debe poseer capacidad de discernimiento, es también pedagogo del placer estético e intenta compartir la riqueza de la obra con la mayor parte del público posible. Las partes analítica y de evaluación, adquieren consistencia en la crítica especializada.

Es por lo anterior que no se quisiera terminar este capítulo sin hacer algunas consideraciones sobre el crítico cinematográfico, la persona que ejerce el oficio de escribir sus opiniones sobre cine, de quien se dice que realiza el incómodo ejercicio del criterio, "... quien se alimenta de tinieblas y suele granjear rechazos"¹².

Según Xavier Villaurrutia, el escritor mexicano que formó parte del grupo Los Contemporáneos y quien en la década de los años treinta ejerció el oficio de crítico de cine, "... la función del crítico no puede ser otra más que enjuiciar y analizar la producción cinematográfica (el crítico) debe ser, claro, objetivo... no debe cohibirse a la hora de expresar su verdadero sentir ante aquello que juzga (porque) la crítica es una forma de ayudar a ver al espectador"¹³.

¹¹ Jorge Ayala Blanco. "Jean Luc Godard y Los carabineros". *Revista Bellas Artes* No. 26, pág. 65.

¹² Reynaldo González. "El crítico en su oficio de tinieblas " en *Los cien mejores años de nuestras vidas*, de Lorenzo Arduengo (compilador) pág. 7.

¹³ Xavier Villaurrutia. *Crítica cinematográfica*, pág. 9.

La crítica cinematográfica contemporánea, como la conocemos actualmente, tiene su origen en la crítica francesa, en el trabajo que realizaron en los cincuenta los colaboradores de la revista *Cahiers du Cinéma*, muchos de ellos convertidos en directores de cine.

Uno de ellos, François Truffaut, ya apuntaba en 1975 que la crítica cinematográfica se especializa cada vez más. Además afirmaba que "... no importa qué es lo que pase con una crítica de cine, no pedimos más que la décima parte de conocimientos que uno exige a un crítico literario, de música o de pintura; en la redacción de un periódico cualquiera se siente con autoridad de cuestionar el trabajo de alguien que escribe sobre cine, lo cual apenas confirma el viejo refrán de Hollywood: todo mundo tiene su propio oficio y el de crítico de cine".¹⁴

Hasta aquí se han dado algunos elementos que nos permiten acercarnos al concepto de la crítica cinematográfica. Se han definido algunas de sus características principales y su diferenciación respecto al análisis sistemático o académico de las producciones. En los siguientes apartados se describirán algunas variantes de la crítica de cine.

1. 2 Modalidades de los escritos sobre cine publicados en diarios y revistas

"... La crítica de cine se confunde muy a menudo con la mera reseña y el comentario cinematográfico. Pero la diferencia entre estos textos es importante. La

¹⁴ François Truffaut. *Les films de ma vie*, pág. 19. La traducción del francés es libre.

crítica no se reduce a la sinopsis adjetivada de una película o a una colección de apuntes sobre trivialidades de la cinta"¹⁵.

Aquí aparecen enunciadas dos de las posibles modalidades de textos sobre películas, la reseña y el comentario cinematográfico, que no constituyen de ninguna manera una crítica cinematográfica. Se agregan dos modalidades más: la recomendación cinematográfica, que la mayoría de las veces para emitir un veredicto sobre la película se acompaña de señalizaciones como estrellas o puntos, y los textos sobre cine como apéndice de la publicidad.

1. 2. 1 Reseña cinematográfica

Las reseñas son ensayos que por lo regular se constituyen como el informe del contenido de un libro (reseña bibliográfica) o del contenido de un artículo (reseña hemerográfica). La reseña es un texto engendrado por otro texto en el sentido más amplio de la palabra, porque constituye un breve análisis de una obra escrita.

A pesar de que la característica distintiva y principal de la reseña es, en sentido estricto, que en el momento de evaluar la obra analizada esta última evita expresar juicios de valor y prejuicios (a partir de lo que se podría afirmar que una reseña poco a nada tiene que ver con una crítica), especialistas como David Bordwell, y la práctica misma, consideran a las reseñas cinematográficas como incipientes críticas de cine.

¹⁵ Naief Yehya, *Op. Cit.*

Bordwell señala que por lo regular "... la reseña cinematográfica consta de cuatro componentes: una sinopsis condensada haciendo hincapié en los momentos más intensos pero sin revelar el final; un cuerpo de información sobre la película (género, origen, director o estrellas, anécdota sobre la producción o recepción); una serie de argumentos abreviados; y un juicio a modo de resumen (buena/mala, intento conseguido, pretencioso desastre, de una a cuatro estrellas, escala uno a diez) o una recomendación (pulgar hacia arriba/pulgar hacia abajo, vaya a verla/no se acerque a ella)".¹⁶

Es común encontrar reseñas cinematográficas, que se toman como "reales" críticas de cine, en las secciones de espectáculos de los periódicos y aun en las revistas especializadas. Este tipo de escritos promocionan las películas y estimulan la costumbre de ir al cine.

1.2.2 Crónica cinematográfica

Una crónica es "... un relato periodístico eminentemente noticioso, caracterizado porque los hechos que se narran son interpretados por el cronista"¹⁷.

En este sentido, debe señalarse que la interpretación de los hechos no significa que se estén analizando y que si un texto sobre una determinada película está escrito como una crónica, es decir que se considera a ésta como si fuera un suceso o un hecho en lugar de una obra creativa, se está también lejos de la crítica y muy cerca a la narración pormenorizada de una película.

¹⁶ David Bordwell, *El significado del filme*, pág. 56.

¹⁷ Gonzalo Martín Vivaldi, *Géneros periodísticos*, pág. 301.

La crónica cinematográfica se asemeja al trabajo de reporteros de las secciones de espectáculos quienes escriben sobre acontecimientos cinematográficos, como lo ocurrido en el rodaje de alguna película, la presentación de ésta en pre estreno o bien las declaraciones del director o de determinado protagonista del filme.

1.2.3 Recomendaciones de películas

Las recomendaciones de películas por lo general son textos breves que proporcionan al lector una idea general de la película en cuestión. Casi siempre mencionan el género en el que se puede ubicar la obra, sintetizan en pocos renglones el argumento de las películas, mencionan a los actores y al director, y finalmente califican con un símbolo la calidad del filme. Estas calificaciones pueden ser números, estrellas o cualquier otro símbolo y usualmente van de uno a cinco.¹⁸

Los escritos breves denominados "Recomendación de películas", que se incluyen la mayoría de las veces en la sección de cines y horarios o cartelera de los periódicos, han cobrado cierta popularidad. Son eficaces porque aun cuando su punto de vista se fundamenta más en la valoración que en el análisis, entre otras cosas debido a su brevedad, brindan al público potencial de un filme la oportunidad de saber si éste puede o no interesarle *a priori*.

Se puede decir que los escritos tipo recomendación de películas, no cumplen de ninguna manera con los parámetros que se han establecido en el primer apartado de

¹⁸ Lógicamente si una película es merecedora de cinco estrellas será más recomendable que una con dos, por ejemplo.

este capítulo para distinguir una crítica cinematográfica de otro tipo de textos generados por una película.

Es gracias a la brevedad de las recomendaciones de películas que se incluye a continuación un par de ejemplos:

Las aventuras de Pinocho

Pinoccio; EU; 1996 **

Acción. Nueva versión del clásico cuento infantil de Carlo Collodi. En esta cinta el protagonista es un muñeco animatronic con apariencia de madera, es decir un robot con gestos y expresiones faciales propias¹⁹.

El soldadito

(Le petit soldat, Francia, 1960) de Jean Luc Godard con Michel Subor, Anna Karina, Henry Jacques Huet.

Historia de un asesino a sueldo, desertor del ejército francés, contratado por un grupo de terroristas de extrema derecha para asesinar a un periodista de izquierda. El segundo largometraje de Godard es una reflexión sobre las repercusiones morales de la guerra de Argelia. Prohibida por la censura francesa hasta 1963. Cineteca Nacional-Sala 2, 18:45 horas...²⁰

1.2.4. Textos sobre cine como apéndice de la publicidad

En el primer tomo de su *Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera cita una declaración del articulista llamado "El Traspunte".²¹

"... En México los capitalistas prefieren gastar su dinero en la construcción de una casa, en una hipoteca, que en formar una compañía cinematográfica, aunque estén

¹⁹ Periódico *Reforma*, 10 de septiembre de 1996, pág. 2E.

²⁰ Periódico *Unomásuno*, 9 de octubre de 1996, pág. 24.

²¹ Cabe recordar que cuando se comenzó a escribir sobre cine en México, la mayoría de autores firmaban sus comentarios con seudónimo. El tema aparece ampliado en el segundo capítulo de esta tesis.

convencidos de que el cine es un negocio de grandes posibilidades... En México faltan críticos y orientadores: la mayoría de los que tenemos son gacetilleros pagados por las casas distribuidoras de cintas"²².

Pareciera ser que "El Traspunte" hubiera escrito y publicado este comentario el día de ayer. Sobre todo si tomamos en cuenta las numerosas páginas que se escriben día con día con el objetivo fundamental de reforzar a una industria cuyos productos se llaman películas, en cuya producción se invierten miles de millones de dólares o pesos y en donde la imagen de determinado intérprete²³ o el uso de determinada tecnología visual²⁴ significa inmensas ganancias para sus inversionistas.

Las compañías distribuidoras ponen material publicitario impreso o *Press Books*²⁵ a disposición de todo aquél que acredite que lo utilizará para difundir las producciones que la casa vende.

Por lo general, un *Press Book* consta de la ficha técnica completa, fotografías (conocidas como *Stills*), información detallada del director y del equipo de producción de la película, así como notas que describen las particularidades del rodaje, por ejemplo locaciones, equipo utilizado, detalles como que se haya construido una réplica del Titanic o que alguien se haya roto una pierna. Igualmente incluyen semblanzas de los actores, entrevistas y los trabajos que éstos realizan para la creación de sus personajes.

²² Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, pág. 120.

²³ Por ejemplo el caso de la actriz estadounidense Demi Moore, quien recibió 12.5 millones de dólares por su actuación en *STRIPTEASE*, lo que la convierte en la actriz mejor pagada en este momento.

²⁴ Dos ejemplos significativos son *EL DÍA DE LA INDEPENDENCIA* (*Independence Day-1996*) dirigida por Roland Emmerich, cuyos efectos especiales constituyen el principal atractivo, y *TOY STORY* (1995) dirigida por John Lasseter, la primera película realizada completamente por computadora.

²⁵ En lo sucesivo se usarán estas palabras en inglés para designar materiales publicitarios impresos que elaboran las compañías distribuidoras porque es el nombre con el que se les conoce en el medio cinematográfico.

Las características de impresión de los *Press Books* (tamaño, tintas, extensión, tiraje) corresponden tanto a la inversión que se quiera hacer para publicitar determinada producción como a la proyección de venta. Las compañías distribuidoras llamadas *Majors*²⁶ destinan un gran presupuesto a sus películas, no sólo en la elaboración de *Press Books*, sino en toda una estrategia publicitaria que incluye anuncios espectaculares, *Spots* de televisión y radio o bien artículos varios como gorras, plumas, camisetas y porta vasos, que por lo regular se distribuyen en funciones especiales para la prensa e invitados especiales, organizadas por las compañías distribuidoras.

Los *Press Books* son la materia prima de los textos sobre cine como apéndice de la publicidad. Si hablamos de revistas especializadas en cine, no hay más que hojear revistas como *Cine Premiere* o *Cinemanía*, ambas editadas en la Ciudad de México.

Las secciones de este tipo de publicaciones encuentran su sentido en los chismes y la trivía. Por ejemplo, algunas de las secciones habituales en *Cine Premier*, llevan los nombres "Aplausos y rechiflas, que el respetable nos hace llegar por carta", "Dulcería y Palomitas para degustar los chismes y noticias sobre tus estrellas favoritas"²⁷.

Los textos que se publican en estas revistas sobre alguna película en particular se caracterizan por referirse la mayoría de las veces a estrenos nacionales. Casi siempre toman información de manera literal de los *Press Books* o sólo añaden color a las notas de producción o a las entrevistas, utilizan un lenguaje adjetivado y

²⁶ Nombre con el que se denomina a las subsidiarias de las compañías norteamericanas más importantes agrupadas en la Motion Pictures Association of America. En México podemos mencionar a 20th Century Fox (que distribuye películas de Paramount, Metro Goldwyn Mayer y Universal), Columbia-Buenavista Tri-Star Pictures (que también distribuye material de Walt Disney), United International Pictures y Videocine-Warner.

²⁷ Revista *Cine Premiere* No. 23, agosto de 1996, México, D.F.

sensacionalista, describen secuencias enteras al detalle, hacen especial énfasis en el talento, la belleza, la destreza o el carisma de los actores de la película o bien en el despliegue técnico y tecnológico empleado para rodar determinada escena.

Además, en este tipo de escritos rara vez se expresa algún juicio de valor sustentado en argumentos. La mayoría de las veces quien escribe evalúa de manera benévola los filmes comentados, pues jamás se dice, por ejemplo y sin ir más lejos, que una película es aburrida.

En síntesis, el objetivo de los textos tipo recomendación de películas es sin duda alguna reforzar la venta de un producto industrial y hacerlo explotando la imagen y el *glamour* de las estrellas que forja la misma industria.

En este primer capítulo se han escrito algunas consideraciones encaminadas a definir algunas de las características principales de la crítica de cine. El capítulo siguiente describe de manera breve los antecedentes históricos de la crítica cinematográfica en Estados Unidos, Francia y México.

CAPÍTULO 2. BREVES ANTECEDENTES DE LA CRITICA DE CINE

"... encuentro que los críticos norteamericanos son los más prácticos. Tratan de no ver demasiado. Por otra parte, los franceses son los más chillados. A veces me parecen delirantes. Pero cuando dicen cosas buenas soy feliz..."

FEDERICO FELLINI

En esta tesina se considera a la crítica de cine como la expresión de un autor, con existencia propia pero ligada estrechamente a la creación cinematográfica. Por lo tanto, la evolución de la crítica está íntimamente relacionada con la del cine.

En 1895 se realizó la primera función pública de cine en París. Menos de un año más tarde, llegó a México el cinematógrafo; en Estados Unidos ya se exhibía el vitascopio²⁸ de Thomas Alva Edison. Francia y Estados Unidos fueron los primeros países en desarrollar su cine industrialmente; México tuvo la primera industria cinematográfica de Latinoamérica. Como consecuencia de estos acontecimientos, los tres países poseen una crítica temprana y un desarrollo particular que se revisa en los siguientes apartados.

Dos críticas importantes son también la británica y la italiana, pero su revisión escapa a los alcances de esta tesina.

²⁸ El vitascopio, uno de los inventos de Thomas Alva Edison fue presentado por primera vez en Nueva York el 23 de abril de 1896 en el famoso Koster and Bial's Music Hall. La mañana siguiente, el periódico *Times* reportó: "... una inusual luz brillante cayó sobre la pantalla. Después vinieron a la vista dos preciosas rubias del teatro de variedades en vestidos rosa y azul, haciendo el baile de la sombrilla con encomiable celeridad. Todos los movimientos eran claramente definidos". (Tomado de Richard Griffith y Arthur Mayer. *The Movies*, pág. 3).

2.1 La crítica de cine en Estados Unidos

Durante la primera década de exhibiciones cinematográficas en Estados Unidos, la mayoría de los escritos sobre cine eran reseñas dedicadas a las proyecciones que se consideraban como acontecimientos. Lo anterior se debía, entre otras cosas, a la corta duración de las películas que se proyectaban y a que el programa se cambiaba casi todos los días por lo que era casi imposible recomendarlo con anticipación. Además, para hacer más atractivo el espectáculo, éste se complementaba con música en vivo, teatro y *vaudeville*.

Las reseñas cinematográficas de este periodo se concretaron a hacer sinopsis de los argumentos y a hacer sugerencias a los exhibidores y a los distribuidores de las mismas. Eran una especie de puente entre los productores y los exhibidores con el público e influían en las decisiones que se tomaban respecto a la programación y a las condiciones de exhibición.

Desde 1907 las revistas de espectáculos comenzaron a incluir secciones sobre cine donde articulistas como "Sime", "Rush" y "Frank Wiesberg" consignaban información como título de las "vistas"²⁹, compañía productora, duración, lugar de exhibición y comentarios breves. En ese mismo año se comenzaron a editar las primeras publicaciones especializadas en cine, conocidas como Trade Periodicals. La más destacada de ellas fue *Moving Pictures World*, que se vendía en cinco centavos de dólar y se publicó con periodicidad semanal desde el 7 de marzo de 1907 hasta el 7 de enero de 1928, fecha en la que pasó a denominarse *Exhibitors Herald and Moving Picture World*.

²⁹ Nombre con el que se denominaban las primeras proyecciones.

En los Trade Periodicals "... predominaba la publicidad expresada en anuncios comunes y corrientes, o disfrazada en las sinopsis, los artículos y las breves notas que conformaban su parte *editorial* ; pero en ellas comenzó a perfilarse con mayor fuerza el tipo de opinión personal que pronto cuajaría en el establecimiento definitivo del nuevo género periodístico"³⁰.

"... Pero a medida que pasó el tiempo aparecieron en el *Moving' Picture World* ensayos cada vez más extensos, editoriales cada vez más informadas donde se analizaban los problemas de la industria y, en fin, escritos de toda clase que mostraban creciente claridad conceptual y mayor independencia de criterio. Entonces, hacia 1909 hicieron su aparición las secciones dedicadas al comentario especializado de películas, con periodistas que confesaban obedecer estrictamente las palabras del editor: escriba simplemente lo que piensa de ellas, con sus propias palabras"³¹.

El investigador mexicano Ángel Miquel considera que la primera columna importante sobre cine en Estados Unidos fue la que Frank E. Woods escribió de 1909 a 1912 en *The New York Dramatic Mirror*, conocida habitualmente como *The Mirror*, una publicación más bien especializada en teatro.

En esta revista, como en la mayoría de la época, los escritos sobre cine eran anónimos o se firmaban con seudónimo (práctica que se hizo común en otros países, incluyendo México, como se verá más adelante), incluso Woods utilizaba el de *The Spectator*. La importancia de la crítica de Woods en *The Mirror* radica en que

³⁰ Ángel Miquel. "Orígenes de la crítica cinematográfica en los Estados Unidos". *Dicine* No. 62, mayo junio de 1995, pág. 8.

³¹ Ángel Miquel, *Op. Cit.*, pág. 9

si bien en Estados Unidos se consideraba - y se considera - al cine como un artículo que puede producir dinero, Frank E. Woods ya aplicaba a las películas adjetivos como dramáticas o artísticas y comparaba al cine con la pintura a pesar de que "... el cine no fue ampliamente respetado hasta finales de los años cincuenta como un arte en Norteamérica".³²

Alrededor de 1911 se fundaron revistas como *Photoplay* y *Picture Magazine*, que se dedicaban casi exclusivamente a publicar material gráfico, contar chismes y a publicar entrevistas con las nacientes estrellas. Sin embargo, autores como Miquel afirman que estas publicaciones contribuyeron a sentar las bases para que cualquiera pudiese diferenciar una buena o una mala película, pues proporcionaban a sus lectores un trasfondo cultural que los ayudaba a formar opiniones.

Respecto a los escritos sobre cine publicados en periódicos, se dice que éstos fueron posteriores a los publicados en los Trade periodicals y ello dependió de la mayor duración que iban teniendo las películas. Esto es importante porque se podía contar una historia y hacer referencia de ella en las notas sobre las películas, que ya estaban a la altura de la formación intelectual de la clase media y no sólo de los primeros asistentes al cine en la historia: los trabajadores que pagaban una moneda por su entrada a la sala.³³

El público se diversificaba y las salas de exhibición se construían y acondicionaban para recibir a este nuevo público. En ese momento, los dueños de periódicos perciben que los espectadores podrían convertirse en sus lectores si incluían

³² Edward Murray. *Nine American Film Critics*, pág. 1. A lo largo de esta tesina se citará este libro haciendo para ello una traducción literal y aproximada al texto original en inglés.

³³ A estas salas cinematográficas se les conocía con el nombre "Nickel Odeons" porque su entrada valía un níquel, o sea cinco centavos, una moneda.

información sobre cine en su publicación. Algunos diarios que para 1913 contaban con columnas cinematográficas son el *New York Times*, *New York Herald Tribune*, *Chicago Herald* y *Cleveland Plain Dealer*. Según el *Year Film Book*, en 1924 Estados Unidos contaba con ciento setenta y cinco críticos de cine; tan sólo en Nueva York había doce.

Adolph Green y Betty Comden, guionistas del clásico Cantando en la lluvia³⁴ de Gene Kelly y Stanley Donen, sitúan esta película en 1927. En los primeros tres minutos y en primer plano se observa la ficticia revista *Screen Digest*, en su portada trae a las dos estrellas del momento y se vende en 25 centavos. En esta película uno de los personajes intrínsecos es, precisamente, la prensa especializada en cine.

Cantando en la lluvia, inspirada en la canción 'Singin' in The Rain', es una ficción insertada en la historia del cine, habla de cómo cambiaron los métodos de producción durante la transición del silente al sonoro, y refleja en su trama el importante papel que las revistas y los periódicos de la época (vemos a lo largo de este filme y siempre en primeros planos, portadas y artículos del semanario *Variety*, por ejemplo) tuvieron en el fortalecimiento de la industria y de sus estrellas.

En la década de los años treinta, Louella O. Parsons, columnista al servicio de las páginas de los diarios propiedad del magnate William Randolph Hearst³⁵, presentaba a sus lectores chismes sobre el mundo cinematográfico, mismos que la convirtieron en la pluma más temida para las estrellas de cine y la alejaron del ejercicio profesional de la crítica.

³⁴ CANTANDO EN LA LLUVIA (Singin' in The Rain) película estadounidense dirigida por Gene Kelly y Stanley Donen en 1952 y protagonizada por Debbie Reynolds y Gene Kelly.

³⁵ Se dice que la vida de William Randolph Hearst sirvió como base de la historia narrada en la película EL CIUDADANO KANE (Citizen Kane) dirigida por Orson Welles en 1941.

El precursor de la crítica cinematográfica moderna en Estados Unidos, fue Dwight MacDonald, quien fundó la revista *The Micellany* y ejerció el oficio de crítico de cine de 1929 a 1931, para luego convertirse en editor de publicaciones como *Fortune* y *Partisan Review*. A pesar de que en los treinta, cuarenta y cincuenta, MacDonald sólo publicó escasas críticas, principalmente en *Esquire*, su labor como editor de revistas y amante del cine contribuyó al desarrollo de la crítica en Estados Unidos porque fue maestro de James Agee, el primer crítico de cine con reputación en ese país.

Decir que James Agee fue el primer crítico con reputación en Estados Unidos significa que fue el primero en constituirse en líder de opinión y en hacer que sus juicios se reflejaran en el éxito comercial de una película.

James Agee, quien escribió en *Time* de 1941 a 1948 y en *The Nation* de 1942 a 1948, es considerado por la mayoría de estudiosos de la crítica como un aficionado, como un cinéfilo virtuoso que escribía sobre cine. Las siguientes palabras del propio Agee ilustran esta consideración:

"... Sospecho que estoy, más cerca o más lejos, en la misma situación que tú: profundamente interesado en el cine, considerablemente entrenado desde niño para ver películas y pensar en ellas y en hablar de ellas, y totalmente, o casi totalmente, sin experiencia ni siquiera un conocimiento de segunda mano, de cómo se hacen las películas. Si estoy más o menos acertado en tal presunción, empezamos al mismo nivel y con los mismos inconvenientes, y califico para estar aquí, si es por algo, solamente por dos cosas. Es asunto mío llevar un extremo de la conversación, como crítico amateur entre críticos amateurs. Y seré de alguna

utilidad en que mi juicio amateur sea sensato, estimulante o iluminador".³⁶

James Agee era un excelente crítico de adaptaciones literarias, según Edward Murray, para comprobarlo no hay más que "... tomar como ejemplo sus dos críticas sobre Enrique V³⁷ de Laurence Olivier ".³⁸

Agee falleció en 1955, justo antes de que en el arte cinematográfico fueran conocidos los nombres de Federico Fellini, Ingmar Bergman, Miguel Angelo Antonioni, Akira Kurosawa, Jean-Luc Godard y François Truffaut, sólo por citar algunos. De hecho su conocimiento sobre las obras del neorrealismo italiano no pudo haber sido muy amplio ya que éste se originó a finales de los años cuarenta.

En los años cincuenta la figura central de la crítica cinematográfica es Andrew Sarris, considerado por numerosos especialistas como el crítico de cine más importante en la historia del oficio en Estados Unidos.

Quince años después del estreno de El ciudadano Kane de Orson Welles, "... que tuvo una fría acogida en su estreno y no comenzó a ser revalorada sino hasta su presentación en Europa después de la guerra"³⁹, Sarris escribe sobre esta película un ensayo que será tomado como texto-modelo por los otros críticos norteamericanos. Este texto es importante porque precede a la absoluta adopción por parte de Sarris de la teoría del autor difundida por los integrantes de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*.⁴⁰

³⁶ James Agee citado por Guillermo Cabrera Infante en *Un oficio del siglo XX*, pág. 9

³⁷ ENRIQUE V (Henry V) película inglesa dirigida por Laurence Olivier en 1945.

³⁸ Edward Murray. *Op. Cit.*, pág. 13.

³⁹ Gubem, Roman. *Historia del cine*, pág. 26.

⁴⁰ Se harán algunas referencias a esta teoría en el siguiente apartado.

A partir de entonces, Andrew Sarris "... adoptó el papel de provocador, espíritu - guía y árbitro del buen gusto. Sus réplicas a polémicos ataques sobre la teoría de los autores revelaron una tranquila sensatez que convertía las escandalosas opiniones de sus oponentes en excesos desquiciados"⁴¹.

El método Sarris para criticar una película consistía en comenzar por la revisión de la carrera de un director, tomar la obra de determinado autor como un todo, al igual que cada película del mismo porque según él "... las partes deben tener coherencia significativa"⁴².

Andrew Sarris publicó sus ensayos sobre cine principalmente en la revista *Film Culture* y en el *New York Film Bulletin*.

Estos breves antecedentes históricos de la crítica cinematográfica en los Estados Unidos no pretenden ser exhaustivos. Por lo tanto sólo mencionaré unos nombres más de la crítica contemporánea. Entre ellos Pauline Kael, quien se mostró en contra de los puntos de vista críticos de Andrew Sarris y antes de retirarse del oficio hace algunos años, era considerada como la mejor pluma sobre cine en Norteamérica. Se dice que Kael tenía un vasto conocimiento del cine, un punto de vista cáustico, gusto por la polémica y un estilo brillante. Escribía en revistas como *Film Quarterly*, *Vogue*, *Life*, *The New Yorker* y en periódicos como *The New York Times*. Algunos de sus textos se reúnen en libros como el famoso *Kiss Kiss Bang Bang* publicado en 1968. La manera de escribir de Paulin Kael y su concepto de la crítica de cine se definen en las siguientes líneas de ella misma:

⁴¹ David Bordwell. *El significado del filme*, pág. 68.

⁴² Andrew Sarris. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*", citado por Bordwell, David, *Op. Cit.* pág. 88.

"... El papel del crítico es ayudar a la gente a ver qué es lo que hay detrás del trabajo; qué es lo que se quiso hacer, qué es lo que se pudo hacer. Es un buen crítico si ayuda al público a entender más de lo que éste pudiera descubrir por sí mismo; es un buen crítico si bajo su entendimiento y comprensión del trabajo, con su pasión, puede excitar a la gente... No necesariamente es un mal crítico si se equivoca al hacer juicios de valor... Es un mal crítico si no despierta curiosidad y si no fomenta el interés de su audiencia. El arte del crítico es transmitir sus conocimientos y su entusiasmo al público hacia el arte de otros".⁴³

En 1966 se fundó la National Society of Film Critics (Sociedad Nacional de Críticos de Cine) que estaba integrada por 12 críticos, sólo había una mujer, Pauline Kael. En 1977 esta asociación contaba con 48 miembros entre los que se encontraban 10 mujeres.⁴⁴

Algunos críticos norteamericanos contemporáneos son, por ejemplo Leonard Maltin, considerado uno de los historiadores de cine más respetados en los Estados Unidos, quien publica años tras año desde 1969, su imprescindible libro de consulta *Movie and Video Guide*, y Mick Martin. Este último es crítico de cine en el diario *Sacramento Union* y también se ha dedicado a compilar comentarios, que enriquece año con año en los volúmenes *Video Movie Guide* ⁴⁵, sobre películas exhibidas en televisión.

⁴³ Paulin Kael, citada por Edward Murray en *Nine American Critics* de, pág. 110.

⁴⁴ Como dato complementario sobre la conformación de organizaciones de críticos de cine, se señala que la FIPRESCI (Federación Internacional de Prensa Cinematográfica) se fundó en 1930 bajo el impulso de críticos de Francia y Bélgica. México no forma parte de Federación en virtud de que no existe en el país una agrupación nacional de críticos de cine. Sin embargo, algunos críticos mexicanos como Tomás Pérez Turrent, Susana López Aranda y Leonardo García Tsao son miembros en forma individual.

⁴⁵ Mick Martin publica las guías en video en colaboración con Marsha Porter, quien antes de estas compilaciones nada tenía que ver con la crítica de cine.

Existen otros especialistas de la crítica cinematográfica contemporánea en Estados Unidos, como la articulista de la revista *Premiere*, Libby Helman, cuyos textos se caracterizan por su lenguaje coloquial y porque la autora relaciona lo que pasa en las películas con la vida de su familia y sus amigos.

Gene Siskel y Rogert Ebert, son dos famosos críticos que valoran las películas con un esquema al estilo "positivo/negativo" ayudándose con sus pulgares. Ebert es el único crítico de cine que ha sido distinguido con un Premio Pulitzer. Ambos, además de escribir crítica en sus respectivos periódicos, tienen un programa semanal en televisión.

2.2 La crítica de cine en Francia

La primera función pública de cine se llevó a cabo el 28 de diciembre de 1895, en el Grand Café de París. Por lo consiguiente, los periodistas franceses fueron los primeros en escribir y reseñar el espectáculo cinematográfico, que por ese entonces era sólo una curiosidad científica. Incluso, el cinematógrafo era visto por Auguste y Louis Lumière como un invento cuyo negocio tendría que explotarse rápidamente, mientras estuviese de moda.

Los textos sobre cine publicados en revistas o en periódicos franceses durante los primeros años del cine, eran reseñas como en los Estados Unidos. Sin embargo, el punto de partida de las apreciaciones de los periodistas franceses era distinto al de los norteamericanos.

Como se señaló en el apartado anterior, desde los inicios de la crítica cinematográfica en Estados Unidos el cine se consideró ante todo una industria. En Francia, a principios de este siglo, el cine también se producía industrialmente⁴⁶. Sólo que sus productos se comparaban con el teatro y eran minimizados frente a éste por los intelectuales, quienes veían en el cinematógrafo una diversión únicamente para la plebe.

Las películas de las primeras décadas, las de Pathé y las de Gaumont que eran las principales compañías productoras de cine francés, habían caído en una especie de exceso literario y teatral, sobre todo después de 1908 con la fundación de la compañía Film D'art que reunió a los nombres más reconocidos de la "Comédie Française" y a empresarios de teatro, con el objetivo de producir cine con argumentos de calidad para mejorarlo y hacer que los intelectuales lo aceptaran.

A pesar de que en la primera década del siglo ya existían publicaciones especializadas en cine como *Cinémonde*, ningún autor de textos fue, digamos, identificable como crítico de cine. Luego, durante la Primera Guerra Mundial los periódicos y las revistas continuaron ofreciendo a su público comentarios de gacettilleros que escribían sobre cine, incluso en algunas ocasiones se contaba con la colaboración de personalidades como el crítico de arte Elie Faure, quien concedió siempre un lugar privilegiado entre sus apreciaciones a la cinematografía.

En su libro *El cine francés*, Manuel Michel confiere al italiano Ricciotto Canudo el *status* de profeta de la crítica y de la teoría estética cinematográficas y para apoyar su afirmación cita, sin precisar la fuente, a Jean Epstein "... cuando las películas - en

⁴⁶ La compañía Pathé, conocida como "El primer imperio del cine", producía con regularidad sus noticiarios "Pathé Journal" en 1908.

1911- no eran sino una distracción para escolares, en la práctica y en la teoría, Canudo había comprendido que el cine podía y debía ser un maravilloso instrumento del nuevo lirismo no existente entonces sino en potencia ... Canudo fue el primero en considerar al cine como un arte, en el que se resumen la plástica y el ritmo, el espacio y el tiempo. Advierte por primera vez que el cine debe liberarse del teatro y de la literatura...⁴⁷ Pero sin duda el nombre más celebre en los orígenes de la crítica francesa es el de Louis Delluc.

Louis Delluc era un joven novelista y dramaturgo quien luego de detestar las películas al grado de llamarlas "abominaciones folletinescas"⁴⁸, un poco como todos los literatos de su época, se convirtió en el primer crítico y ensayista francés sobre cine y, posteriormente, en guionista y director. En 1917 fue redactor en jefe de la revista *Le Film* y de 1918 a 1922 colaboró en el diario *Paris-Midi* en cuyas páginas plantea la necesidad de instituir una escuela de cine. Además, fue el primero en usar la palabra cine-club y en fundar el primero en 1920 con el objetivo de fomentar el diálogo entre los intelectuales de la época que acudían a las funciones. Fundó igualmente la revista *Cinéa* cuyo lema era: "¡Qué el cine francés sea cine! ¡Qué el cine francés sea francés!"⁴⁹

Delluc dio a la palabra fotogenia su actual contenido estético en el cine y también estableció guías para analizar una película pues "...consideró que los elementos creadores del arte cinematográfico eran el *decorado* (en donde se incluía la noción de encuadre), la *iluminación*, la *cadencia* (es decir el ritmo, noción sugerida por las obras de Griffith) y la *máscara* (en donde englobaba al autor)"⁵⁰.

⁴⁷ Manuel Michel. *El cine francés*, pág. 20. El subrayado es de Michel y corresponde a las palabras de J. Epstein.

⁴⁸ Roman Gubern. *Historia del cine*, pág. 67.

⁴⁹ Georges Sadoul. *Historia del cine mundial*, pág. 149.

⁵⁰ Roman Gubern. *Op. Cit.*, pág. 130.

En torno a Louis Delluc se agrupó la vanguardia cinematográfica de la época encabezada por Marcel L'Herbier, Germaine Dullac, Abel Gance y Jean Epstein. Gance antes de ser realizador fue también crítico de cine, lo mismo que Germaine Dullac, quien "... como crítica levanta su voz contra quienes conciben al cine sólo como un medio fácil de multiplicar los episodios y las escenas, de variar las situaciones dramáticas y novelísticas. Germaine Dullac es de los primeros críticos que hablan de cine puro"⁵¹.

Otros críticos de cine destacados a principios de los años veinte fueron Leon Moussinac, quien en sus notas publicadas en los diarios *Crapouillot* y *Le Mercure de France* se mostraba apasionado de la Revolución Rusa y del cine soviético, y René Clair, jefe de la sección de cine de la revista *Le Théâtre et Comoedia Illustré*, quien también pertenecía a la vanguardia intelectual francesa.

De 1928 a 1931, la revista sobre cine más leída en Francia era la *Revue du Cinéma*. La época de transición del cine silente al sonoro fue, por consiguiente, un momento de cambio para la crítica de cine, ya que "... los años treinta fueron una época de balbuceos, de búsqueda y en cierta forma de un nuevo arranque con base en las teorías acumuladas durante la época muda y puestas brutalmente en tela de juicio por las nuevas formas cinematográficas"⁵².

En 1938, a partir de la organización de conferencias de iniciación a la cultura cinematográfica, la Cinemateca Francesa se convierte en semillero de una nueva crítica que habría de continuar al término de la Segunda Guerra Mundial.

⁵¹ Manuel Michel. *Op. Cit.*, pág. 22.

⁵² Manuel Michel. *Op. Cit.*, pág. 27.

Después de la Segunda Guerra se volvieron a editar revistas como *Le film Français* o *Revue du Cinéma* y publicaciones intelectualmente serias, por ejemplo *Esprit*, dedicaron grandes espacios al cine. Pero la primera publicación de gran importancia en este periodo fue *L'Ecran Français*, primer semanario sobre cine en editarse después de la guerra y que durante la resistencia había formado parte del diario *Les Lettres Françaises*.

L'Ecran Français, que se editó de 1945 a 1949, estaba respaldada por el prestigio de Pablo Picasso, Albert Camus, Marcel Carné, André Malraux, Georges Sadoul y Jean Paul Sartre. Esta revista, que publicó 348 números y dejó de editarse en marzo de 1952 "... tuvo el mérito de consagrarse a una crítica seria e inteligente que desarrollaba nociones nuevas y que tendía a evadirse del entorno intelectual y literario de antes de la guerra"⁵³. A ello contribuyó en gran medida André Bazin.

La *Revue du Cinéma*, fundada por el crítico Jean-Georges Auriol, que según Jacques Siclier "... había jugado un papel importante de 1928 a 1931"⁵⁴, se reeditó a partir de 1946 con nueva presentación y periodicidad mensual. Estaba dirigida a un público selecto y aunque sólo estuvo dos años en el mercado, publicaba esporádicamente textos que pretendían explicar las películas. Sin embargo, el único crítico y estudioso del cine que logró aproximarse a la pretensión de estos escritos fue André Bazin, cuyo trabajo "... constituyó un modelo de método crítico"⁵⁵ se basa en investigar y explicar los significados de las películas y relacionarlos con temas y estilos.

⁵³ Jacques Siclier. *La nueva ola*, pág. 48.

⁵⁴ Jacques Siclier. *Op. Cit*, pág. 51.

⁵⁵ David Bordwell. *El significado del filme*, pág. 64.

Jacques Siclier en su libro *La nueva ola* sostiene que la vieja crítica en Francia estaba representada por Jean Georges Auriol y la nueva por André Bazin.⁵⁶ Igualmente, afirma que los acontecimientos que contribuyeron a la conformación de una nueva crítica en Francia, son en primer lugar, la aparición de Orson Welles y el estreno de *El ciudadano Kane* en Francia (1946), ya que Bazin considera esta película fundamental en el desarrollo del lenguaje filmico y porque la noción de autor se construyó partiendo del director estadounidense. En segundo lugar la gestación de la corriente cinematográfica Neorrealismo Italiano.

Para especialistas en la crítica de cine como David Bordwell, Bazin "...no se limitó a escribir reseñas de películas: entre 1945 y 1950 cambió la faz de la crítica cinematográfica (porque sus escritos) anticiparon argumentos que preocuparían a los críticos en décadas venideras. Ya en 1943 había defendido el cine de autor"⁵⁷ toda vez que afirmaba que el valor de una película no está en la estrella sino en el autor que, utilizando la técnica, puede desarrollar una escritura cinematográfica única y particular.

La nueva crítica francesa tuvo su origen en un cine-club que fundó André Bazin y que propició la edición de la revista *Objectif 49*, espacio donde confluían las nuevas tendencias de cine y de crítica. Los miembros de esta revista, entre ellos Jean Cocteau, Robert Bresson y René Clément, organizaron dos emisiones del "Festival de Filmes Malditos" en Biarritz (1949 y 1950) y dejaron de publicar la revista.

La Revue du Cinéma se había dejado de editar en 1949 como consecuencia de la muerte del crítico Jean Jacques Auriol. Se dice que entonces había que llenar el

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Bordwell, David. *Op. Cit.*, pág. 63.

espacio que habían dejado estas revistas y que entusiastas como André Bazin fundaron Les Editions de L' Etoile que publicó en abril de 1951 *Cahiers du Cinéma*⁵⁸ y fusionó a la crítica de *La Revue du Cinéma* y *Objectif*.

Durante los años cincuenta se editaron las revistas *L'Age du Cinéma*, *Reflets du Cinéma*, *Gazette du Cinéma* y *Raccords*, entre otras.

Positif, fundada en 1952 por Bernard Chardère y editada en Lyon, se declaró franco adversario de *Cahiers du Cinéma*. A pesar de que su eje crítico era la defensa de un cine de autor, *Positif* argumentaba, al igual que especialistas como David Bordwell, que el grupo *Cahiers* sostenía un criterio a favor no de autores, sino de determinados autores (exceso con el que se dice, no comulgaba André Bazin).

Por otra parte, la orientación ideológica de los colaboradores de *Positif* era diametralmente distinta a la de *Cahiers*, ya que mezclaba temas cinematográficos con reflexiones surrealistas, anticlericales, prosoviéticas y marxistas, incluso reflejaban en sus escritos gran interés por las cinematografías del Este, especialmente por el cine polaco.

Cahiers du Cinéma fue el semillero de la teoría del autor y de la llamada Nouvelle Vague o Nueva ola francesa. Para Manuel Michel, el término Nouvelle vague designa la "... presencia de una generación que escribía crítica, realizaba medimétrajes, redactaba argumentos, trabajaba en la televisión"⁵⁹. La mayoría de integrantes de la Nouvelle Vague se formó en las salas de exhibición, en los cine-clubes y en la

⁵⁸ Para diferenciar en lo sucesivo a *Cahiers du Cinéma*, la revista, de *Cahiers du Cinéma*, el grupo, se utilizarán dos tipografías. Itálicas en Arial para la revista y New York normales para el grupo.

⁵⁹ Michel, Manuel. *El cine francés*, pág. 122.

Cinemateca Francesa. Económicamente este movimiento responde a la ofensiva de la distribución en la industria fílmica.

David Bordwell resume con las siguientes palabras las características de los trabajos del grupo Cahiers du Cinéma durante su primera época:

"... *Cahiers du Cinéma* se basó desde sus comienzos en las ideas críticas que Bazin había enunciado con gran claridad en la postguerra. Los principales temas de esta publicación eran El neorrealismo, Hollywood, el estilo, el realismo y ciertos directores franceses como Renoir y Bresson... Los críticos de *Cahiers* se dedicaron principalmente a demostrar cómo los patrones estilísticos y dramáticos característicos de un director reflejaban temas subyacentes... los ensayos de *Cahiers* no solían practicar la 'lectura atenta'; en vez de esto sus ensayos tenían predilección por amplias declaraciones enlazadas con citas literarias, filosóficas, pictóricas y musicales... *Cahiers* desempeñó la función clásica de la crítica intelectual: proponer y promulgar opiniones demasiado serias para las reseñas periodísticas pero demasiado especulativas e idiosincráticas de lo que la investigación académica toleraría... *Cahiers* se convirtió rápidamente en la revista cinematográfica más influyente del mundo, una posición que no perdería hasta la década de los setenta".⁶⁰

En esta primera época, iniciada en 1964 y conocida como la de los *Cahiers amarillos*, se "... elevó la idea de la crítica, entre otras cosas, con la política de la teoría de los autores: es decir, la voluntad de mostrar cómo detrás de películas conocidas y comerciales como las de Hitchcock había una persona. Si una película nos da ganas de conocer a su director, es que se trata de un autor. Esta política fue sostenida por André Bazin y por los jóvenes críticos como Truffaut, y se desarrolló

⁶⁰ Bordwell, David, *El significado del filme*, pág. 65 y 66.

hasta el 64, con la defensa rigurosa, jamás desmentida de autores como Renoir, Chaplin, Rossellini, Hitchcock".⁶¹

La importancia de la moderna crítica cinematográfica en Francia originada durante los años cincuenta, radica, entre otras cosas, en que ésta despertó y estimuló el interés masivo por la cultura cinematográfica y gestó la Nouvelle Vague, para algunos especialistas el último gran movimiento cinematográfico en este siglo. Directores en algún momento representativos de la Nouvelle Vague como François Truffaut, Eric Romher, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol o Jacques Rivette, ejercieron el oficio de la crítica de cine antes de dirigir películas.

La crítica francesa moderna también abrió el camino hacia la historia y el análisis formal de la cultura cinematográfica. Es el caso de los críticos Georges Sadoul, autor de una de las historias del cine más reconocidas y Jean Mitry, fundador de la Cinemateca Francesa y autor de investigaciones teóricas como *Estética y psicología del cine*, o de análisis sobre la obra de directores como Sergei M. Eisenstein.

Durante los años sesenta, se continuaron editando revistas especializadas en cine como *Cinéma*, órgano de la Federación Francesa de Cine Clubes, que contaba entre sus colaboradores a Marcel Martin, autor de numerosos estudios sobre el lenguaje cinematográfico.

Según Jean Douchet, ex-crítico, ex-director de *Cahiers du Cinéma* y ex-director del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París (IDHEC)⁶², los franceses

⁶¹ "Encuentro con Emmanuel Bordeaux: El amante conversa con *Cahiers du Cinéma*. Revista *El amante cine* No. 61, pág. 34.

⁶² El Institute D'Hautes Etudes Cinematographiques (IDHEC) de París forma cineastas y fomenta el estudio académico de la cultura cinematográfica. En el IDEHC han realizado estudios investigadores como el estadounidense Noel Burch, autor del célebre ensayo *Praxis del cine*.

constituyeron la gran escuela de la teoría y de la crítica mundial del cine en los años sesenta⁶³, década en la que en *Cahiers du Cinéma*, Eric Rohmer y Jean Douchet son reemplazados de la dirección por Jacques Rivette, quien plantea una apertura hacia la modernidad a partir de largos encuentros con Roland Barthes, Pierre Boulez, Levi Strauss y un acercamiento a los cines modernos de todo el mundo, incluyendo el de América Latina.

Paralelamente disciplinas estructuralistas como la semiología cobraron importancia significativa en el análisis cinematográfico. Algunos de los investigadores mencionados publicaron el resultado de sus investigaciones en *Cahiers du Cinéma*. Igualmente lo hicieron analistas especializados en cine, también de formación estructuralista, como Christian Metz y Gilles Deleuze, quienes se aventuraron a formular teorías sobre la posible consideración de una segunda articulación en las imágenes como en el lenguaje (Metz)⁶⁴ o a incorporar al estudio del cine las teorías sobre el tiempo, el espacio y el movimiento del filósofo francés Henri-Bergson (Deleuze)⁶⁵.

A partir de 1968, los *Cahiers du Cinéma* son conocidos como rojos o ML (marxistas-leninistas). Este periodo, y los que siguen en el desarrollo de esa revista, fueron descritos de manera sintética por el joven crítico Emmanuel Bordeaux, quien cuenta con sólo 22 años y es miembro de la redacción actual de los *Cahiers*, en una entrevista durante el festival del Mar del Plata en 1997:

⁶³ V. Nelson Carro. "Entrevista a Jean Douchet". *Dicine* no. 3, octubre-noviembre de 1983, pag. 8.

⁶⁴ V. Christian Metz. *Ensayos sobre la significación de la imagen*, Editorial Tiempo Contemporáneo. Argentina, 1975.

⁶⁵ V. Gilles Deleuze. *La imagen tiempo y La imagen movimiento*, editorial Paidós Comunicación, España, 1989 y 1990, respectivamente.

"... Fue un periodo muy rico en avances teóricos y críticos, pero sobre los que la gente no quiere hablar demasiado porque dio lugar a algunos excesos que llevaron a *Cahiers* a un impasse, ya que a partir de 1972, la revista dejó de hablar de películas para dedicarse a la acción cultural y a publicar textos teóricos. La revista perdió lectores y empezó a aparecer de vez en cuando, cuatro o cinco veces por año. Serge Daney, que se convertiría en el gran crítico de Francia, y Serge Toubiana, que todavía sigue dirigiendo la revista, decidieron reorientar la línea de la revista y alrededor de abril de 1974 los *Cahiers* se volvieron a centrar en películas y, poco a poco, se empezaron a insertar en la actualidad publicando críticas, entrevistas a cineastas, etc. Esta línea de apertura que incluyó la consideración de una nueva ola de cineastas americanos, duró hasta el 81. Daney se retiró y comenzó a escribir en el diario *Libération* y, a partir de allí, los *Cahiers* se transformaron en una revista de actualidad. Podemos decir que hoy seguimos en ese periodo..."⁶⁶

Cahiers du Cinéma, *Positif* y *Revue du Cinéma* son hoy por hoy las revistas sobre cine más leídas en Francia. Las tres incluyen entre su producción editorial la publicación de ensayos y estudios sobre diversos autores y tendencias del cine francés y del cine mundial, así como la edición de números especiales y venta de videos. *Première*, la revista estadounidense tipo apéndice de la publicidad que se edita en varios idiomas y países, incluyendo desde hace dos años a México, entró en el mercado francés especializado en cine hace algunos diez años.

⁶⁶ "Encuentro con Emmanuel Bordeaux: El amante conversa con *Cahiers du Cinéma*. Op. Cit. pág. 34.

2.3 La crítica de cine en México

La historia de la crítica en México, como la de casi todos los aspectos o hechos que pueden historiarse, está llena de muchos "primeros" que nunca sabe si lo son realmente. Por eso en este apartado pueden encontrarse gran variedad de primeros y pioneros de la crítica cinematográfica en nuestro país. Su descripción acaso pueda brindar un panorama de los inicios del oficio.

"... Y la fantasía, cansada de buscar entró al salón del Barón Bernard, y se puso a ver el cinematógrafo... Esperar, se espera un minuto, el indispensable para que la curiosidad se despierte; tiene ella el sueño muy ligero... A poco se apagan bruscamente los cocuyos eléctricos que, retorcidos, fulguraban dentro de su voluta de vidrio, y en el cuarto de alburá uniforme y limpia, como una página en blanco, se presenta de improviso una lámina, un fotograbado, una ilustración de revista en grande, del tamaño natural y cuyas figuras adquieren desde luego, un relieve y una vivacidad..."⁶⁷.

Estas palabras forman parte de lo que algunos expertos, como Ángel Miquel, consideran el primer texto publicado sobre cine en un periódico mexicano. Se trata de la sección *Crónica semanal* que Luis G. Urbina publicaba en *El Universal* y corresponde al 23 de agosto de 1896⁶⁸.

A finales del siglo XIX el género periodístico de moda en México era la crónica, por lo que cuando se comenzaron a exhibir públicamente las llamadas vistas, los cronistas,

⁶⁷ Luis G. Urbina citado por Ángel Miquel en *Los exaltados*, pág. 34.

⁶⁸ Manuel González Casanova, en su libro *Los escritores mexicanos y los inicios del cine*, atribuye también a Urbina una crónica sobre el cinematógrafo publicada el 19 de agosto de 1896.

con su estilo rimbombante, acogieron al cine en sus escritos. Luis G. Urbina y Juan José Tablada tuvieron "... el mérito de considerar de inmediato al cine como un entretenimiento y no, como otros periodistas contemporáneos suyos, como un invento destinado a facilitar los progresos de distintos campos de la ciencia"⁶⁹.

En el párrafo anterior se esbozan las dos corrientes que tomaron los escritos sobre cine desde finales del siglo pasado hasta los albores del cine sonoro: por un lado se encontraban los periodistas que consideraban al cine como instrumento de divulgación científica y por el otro, los que se inclinaban a considerarlo un espectáculo comparable con el teatro, la pantomima, la fotografía o la pintura.

"... La faceta científicista del periodismo cinematográfico en México estaba inspirada casi siempre por la prensa extranjera - las revistas nacionales copiaban o reelaboraban notas de publicaciones europeas o norteamericanas..."⁷⁰ y se centraban en sugerir la utilidad del cinematógrafo para la educación, por ejemplo. La utilidad científica del cine fue abordada en la prensa hasta 1910 y siempre en las secciones de ciencia y tecnología.

Por supuesto, los autores de textos científicistas sobre el cine, se referían al documental. Para ellos, el cine de ficción era considerado como algo de lo más vulgar, que no podía dejar enseñanza alguna a nadie, incluso escritores como Urbina, sostenían que el gusto por el cine era adecuado para el pueblo y una vergüenza para las clases ilustradas, mientras que Juan José Tablada o Amado Nerbo no expresaban en sus textos ningún juicio sobre las películas. Ellos, al igual

⁶⁹ Ángel Miquel. "Los cronistas que recibieron al cine mexicano" en *Dicine* No. 58, pág. 21.

⁷⁰ *Idem*.

que los cronistas de la época, se limitaban a describir sus experiencias en las salas cinematográficas y a reseñar las funciones como acontecimientos.

Una de las afirmaciones de Amado Nervo, quien desde Europa escribía las crónicas que publicaba en *El imparcial* con el seudónimo "XYZ", contribuye a ilustrar cómo consideraban al cine los intelectuales de la época, pues el autor llega al grado de disculparse públicamente por gustar del cinematógrafo:

"...Voy a confesaros una modesta e ingenua predilección que no es sin duda propia de un hombre refinado: yo amo al cinematógrafo, el cine, como lo llaman en Madrid, el *Cinéma*, como lo llaman en París... Quizá porque hay muchos ingenuos que se hallan en mi caso, este espectáculo adquiere en todas partes un desarrollo incalculable..."⁷¹

Ángel Miquel sitúa la primera crítica de cine el 15 de septiembre de 1908. Se refiere a un artículo anónimo referente a El grito de Dolores, publicado en el diario *El imparcial*, cuyo autor describía "... algunas secuencias de la película y criticaba, sobre todo, sus anacronismos"⁷². Pero esta práctica no volvió a darse sino hasta la década de los años veinte.

Se hace aquí un paréntesis para referirse a los intelectuales que salieron de México debido a la Revolución, por ejemplo, Luis G. Urbina, Juan José Tablada, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, quienes se habían fascinado de una u otra forma con el cinematógrafo.

⁷¹ Amado Nervo. *El imparcial*, 18 de marzo de 1907, citado por Manuel González Casanova en *Los escritores mexicanos y los inicios del cine*, pág. 112.

⁷² *Idem*. Miquel afirma igualmente que la citada película EL GRITO DE DOLORES, también conocida como EL GRITO DE DOLORES O SEA LA INDEPENDENCIA DE MEXICO y dirigida en 1907 por Felipe de Jesús Haro, es la primera película de ficción filmada en México.

Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, junto al español Federico de Onís, son considerados por la mayoría de estudiosos como los primeros en escribir crítica de cine en español. Lo hicieron precisamente en el semanario *España*, editado en el país del mismo nombre; Onís escribió con el seudónimo "El espectador" hasta que ocupó una cátedra en la Universidad de Oviedo y la estafeta fue tomada, el 28 de octubre de 1915, por Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, quienes compartían indistintamente el seudónimo "Fósforo" en la sección *Frente a la pantalla* del semanario *España*.

Cuando Martín Luis Guzmán se marchó de España, no volvió a ocuparse de escribir sobre cine. Alfonso Reyes continuó la tarea en el diario *El Imparcial* y en la *Revista General*, publicaciones en las que "Fósforo" hacía afirmaciones como las siguientes:

"... hay que decirlo de una vez, tenemos más fe en el porvenir que en el presente. El cine tiene, a nuestros ojos, todos los defectos y las excelencias de una promesa... tres principios son necesarios para producir una buena cinta. 1o. buen fotógrafo; 2o. buenos actores, y 3o. buena literatura (he aprendido a estimar en mucho el trabajo del director del film, que hace buenos actores de gente muchas veces mediocre). Es esencial el primero, indispensable el segundo y excelente el último, porque sin literatura, o con muy poca literatura, puede darse una buena cinta; pero en cambio si la literatura es mala, todo se ha perdido. El espectador lucha entonces entre el atractivo de la buena fotografía o los buenos actores y la repulsión que el asunto le inspira. Algunos todavía niegan el valor estético porque 'no les gusta el cine'; como si la pintura dejara de ser un arte porque hay malos pintores. Vemos en el cine una nueva posibilidad de emociones y eso basta. Más nos importa lo que promete que lo que

ya lleva realizado, y esperamos el día en que se disocien definitivamente el cine y el teatro".⁷³

Los intelectuales y periodistas de la época que permanecieron en México, reconocieron en el cine un medio de esparcimiento y disfrute, lo cual hizo posible, amén del propio desarrollo argumental de las películas de ficción, "...el surgimiento de una especialidad periodística centrada en el comentario de películas y en los chismes de artistas; es decir en la consideración del cine como un espectáculo"⁷⁴.

A pesar de que durante la Revolución algunos periodistas que escribían sobre cine documental ya se cuestionaban sobre la objetividad de las imágenes (las presentadas en las "vistas" sobre la Primera Guerra Mundial y las que correspondían al conflicto armado en México), Francisco Quijano del semanario *Novedades* y Rafael Bermúdez Zatarain del diario *Rotográfico*, por ejemplo, continuaron escribiendo crónicas que reflejaban el aspecto circunstancial del lugar donde se exhibían las producciones, por lo que los exhibidores tomaron cartas en el asunto: invitaban a los periodistas a funciones privadas en las que eran muy bien atendidos, lo que daba como resultado notas elogiosas de las películas y, en muchos casos, rotundo éxito económico.

Se puede decir que al término de la Revolución Mexicana, las películas eran consideradas por la mayoría de los periodistas como un espectáculo, pero faltaba reconocer en el cine un arte para que se dieran los inicios de la crítica cinematográfica⁷⁵, que finalmente surgió, en primer lugar, cuando el cine alcanzó

⁷³ Selección y montaje de textos tomados de los apartados "El porvenir del cine", "Luces de Londres" y "Fósforo en El Imparcial". Alfonso Reyes. *Obras completas* Tomo IV, páginas 201, 206 y 210.

⁷⁴ Ángel Miquel. "Los inicios de la crítica de cine-primer parte" *Dicine* No. 47, septiembre de 1992, pág. 6.

⁷⁵ Lo que ya sucedía en las notas de "Fósforo" publicadas en España.

una madurez estilística que permitía diferenciarlo de las artes con las que se le comparaba, y en segundo lugar cuando el público asistente a las salas cinematográficas comenzó a necesitar información que complementara su entretenimiento.

Después de la Revolución Mexicana cambiaron las apreciaciones sobre el cinematógrafo. Numerosas publicaciones abrieron espacios especialmente dedicados al cine, desde que el periodista Jean Humblot fue el primero en mantener una columna sobre cine en el diario vespertino *El Nacional*.

En los años veinte los críticos "... eran especialistas que comentaban con profundo conocimiento de causa las películas estrenadas semana a semana en los salones de la capital... hacia fines del periodo silente escribir sobre cine ya no era la caprichosa extravagancia de un periodista que no tenía un tema mejor, sino un oficio diferenciado con un objeto de estudio digno de ser considerado como un arte, y con formas peculiares de aprendizaje"⁷⁶.

Rafael Pérez Taylor escribió en *El Universal*, desde el 16 de marzo de 1917 hasta finales de 1919, la columna cinematográfica "Por las pantallas" que firmaba con el seudónimo "Hipólito Seijas" e incluía notas como la siguiente:

"... Cuando el salón se pone a oscuras, se saca a la ventura un cuaderno de apuntes y en amigable complicidad con las sombras, propicias al retozamiento de los amantes, toma datos, como un poseído de lo que va sucediéndose en la pantalla... A veces amontona los signos taquigráficos; se pone nervioso, y no sabe cómo dar vuelta a las cuartillas; escucha en la penumbra el rumor de un

⁷⁶ Ángel Miquel. "Los inicios de la crítica de cine/segunda parte". *Dicine* No. 48, pag. 9.

beso o un quejido, y se olvida de la película...(pero) Si el mimo está detestable, si la intérprete hace un desastre de su papel, el cronista toma la revancha y ejecutará la crítica sin temor alguno.⁷⁷

"Dufilm" y el nicaragüense Francisco Zamora, quien firmaba sus textos como "Zeta" escribieron desde el primer número de *Excelsior* (18 de marzo de 1917) en su sección *Escenarios y pantallas*.

"Zeta" consideraba al cine como un arte, afirmaba que el argumento es fundamental para las películas, exhortaba a los productores a mejorar sus productos, pedía a distribuidores que pusieran más cuidado en la calidad de las producciones que importaban y a los exhibidores que mantuvieran en óptimas condiciones las salas de proyección. "Zeta" también reflexionaba sobre la naturaleza del cinematógrafo que:

" ... se ha hecho acreedor a muchos reproches, de expiación inmediata, desde luego: las solteronas lo acusan de inmoral... los malos actores, de anti artístico... y los médicos de anti higiénico.... El cine se ríe de tales críticas, lanzando por encima de los salones plétóricos el blanco chorro de luz que brota de su proyector y firmemente sigue viviendo su vida... Sin duda alguna algo debe haber de alucinante en la película".⁷⁸

"Raphael DuFilm", personaje anónimo que firmaba algunas notas también como "D'Cine", manifestaba gran predilección por el cine frívolo y espectacular; centra sus comentarios en chismes y se deja deslumbrar por los escenarios fastuosos. Lo que más le importaba a "DuFilm" era la belleza visual de las películas, actrices incluidas:

⁷⁷ Rafael Pérez Taylor citado por Ángel Miquel en *Los exaltados*, pág. 85.

⁷⁸ Francisco Zamora "Zeta" citado por Ángel Miquel. *Op Cit*, pág. 114.

"... busqué un asiento escondido, solo y enteramente en la sombra... Y apareció Tilde Kassaj, esa suprema belleza eslava, cuyo auténtico arte deja impresiones tan imperecederas y tan hondas como pocas actrices logran hacerlo en la actualidad... La *mise-en-scène* de *Canto de agonía*, es, como ya dije, magnífica; todos los salones de estilo moderno, las amplias galerías de altas columnas y pisos de mosaico, los halls, los pasillos, en fin, todas las escenas internas son interesantísimas, muy lujosas y muy bellas".⁷⁹

Se dice que Rafael Bermúdez Zatarain y Carlos Noriega Hope fueron, durante el periodo silente, los críticos más entusiastas y constantes. Bermúdez Zatarain colaboró en los diarios *El Heraldo de México*, *El Universal Ilustrado* y *Zig Zag* a partir de 1920. Dirigió *Magazine filmico*, suplemento mensual de *Rotográfico* y primera publicación mexicana de gran extensión especializada en cine, con los seudónimos "El caballero Etzel", "El bachiller Fradique", "Fradique Méndez", "Fray Candil", y otros, que citaban las opiniones de los articulistas de *Life* y *Photoplay*, de donde seguramente aprendió términos del lenguaje cinematográfico:

"... de *El nacimiento de una nación*⁸⁰ dimanaban palabras que ahora constituyen una jerga especial de la técnica de cine; de ahí salieron vocabios como los siguientes: *buts*, *close-ups*, *long shots*, *flash* y, sobre todo, el operador aplicó propiamente los emplazamientos, invirtiendo la posición de la cámara, llevándola por vericuetos, sorprendiendo a los actores en los lugares adecuados, dándoles una modalidad que sugestionaba favorablemente."⁸¹

⁷⁹ Raphael DuFilm citado por Ángel Miquel en "Los exaltados", pág. 265.

⁸⁰ EL NACIMIENTO DE UNA NACION (The Birth of a Nation), película estadounidense dirigida por David Wark Griffith en 1915.

⁸¹ Rafael Bermúdez Zatarain, *El Universal*, 5 de octubre de 1923, citado por Ángel Miquel en *Por las pantallas de la ciudad de México*, pág. 128.

Esta especie de jerga técnica de Bermúdez Zatarain era lo que más le criticaba Noriega Hope, quien ejerció el oficio de crítico de cine durante los veinte y principios de los treinta. Hope firmaba sus artículos como "Silvestre Bonnard" en *El Universal Ilustrado* (desde 1928 *El Ilustrado*), fue argumentista de películas como *Santa*⁸², la primera película sonora producida en México y, posteriormente se convirtió en director (dirigió por ejemplo *Los chicos de la prensa* en 1921). El estilo de "Silvestre Bonnard" se ilustra en las siguientes líneas que fueron escritas en 1929, en plena transición del cine silente al sonoro⁸³:

"... Acaba de surgir en las pantallas de México la última película de Al Jolson. Es una réplica de aquella grandiosa epopeya dentro de la cursilería humana que se mostrara hace tiempo despertando la locura del cine parlante. En esta nueva obra vemos a Al Jolson, porque desgraciadamente no lo escuchamos de nuevo, representando el mismo papel que mostrara en su primera obra.... En realidad esta película *El cantante de jazz*, bien hecha y mejor actuada, nos ha llenado de dolor porque no se trata de Al Jolson hablando con su cálida voz cinematográfica sino apenas de una silueta del formidable comediante".⁸⁴

Fue precisamente Carlos Noriega Hope quien animó a Cube Bonifat, su actriz principal en *La gran noticia*⁸⁵ para escribir sobre cine. Si bien se dice que Cube no era la primera mujer que escribía sobre cine ya que antes lo había hecho, por ejemplo, la actriz Elena Sánchez Valenzuela, sí es considerada como "... una de las

⁸² SANTA, película mexicana dirigida por Antonio Moreno en 1931.

⁸³ Según Luis Reyes de la Maza, los exhibidores mexicanos decidieron hacer un experimento y presentaron, primeramente, LA ULTIMA CANCION (The Singing Fool), protagonizada por Al Jolson, sonorizada completamente y, después EL CANTANTE DE JAZZ (The Jazz Singer) en una copia silente, por lo que los comentaristas de la época se encontraban "confundidos". V. Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, pág. 15.

⁸⁴ *El Universal*, 14 de julio de 1929, citado por Luis Reyes de la Maza, *Op. Cit.*, pág. 132.

⁸⁵ LA GRAN NOTICIA, película mexicana dirigida por Carlos Noriega Hope y William J. Beckway (Javier Frías Beltrán) en 1922.

mejores cronistas cinematográficas que ha habido en México porque abordaba el tema con sentido del humor, única forma de hacer crítica de espectáculos.⁸⁶

Mejor conocida con el seudónimo "Luz Alba", Cube Bonifat escribió desde el 10 de febrero de 1926 en *El Universal Ilustrado* la columna "El cine visto por una mujer", posteriormente, en 1928, cuando la publicación pasó a llamarse *El Ilustrado* su columna tomó el nombre "Opiniones de una 'cineasta' de buena fe" y a partir de 1930 se llamó "Visto y oído en la semana".

"... Desde sus primeros escritos fue claro que Luz Alba iba a criticar sin piedad las cintas que no le gustaran"⁸⁷, pero de manera particular, se refería en forma aguda tanto a las producciones del cine norteamericano como a las estrellas mexicanas en Hollywood:

"... Por lo visto, Dolores del Río sigue empeñándose en ser actriz muda. Creemos que después de verse en la pantalla tendría, por primera vez, una idea inteligente: la de retirarse a un *music-hall* ¿no tiene tan buena voz? Pero he aquí que llega de nuevo para mostrarnos, por centésima vez, lo único que tiene: las extremidades inferiores. ¡Dios mío!, ¿para qué las enseñará tanto si se las conocemos hasta de memoria, como el señor Carewe, Raoul Walsh y demás que la han dirigido? No parece sino que la aristocrática futura del señor Carewe tiene el temperamento en los pies... lo que por lo demás, justifica su fama... En cuanto a su última cinta, es, sin duda, la peor de cuantas se han hecho en Hollywood, afirmación que no deja de ser atrevida, porque en Hollywood se han hecho cintas que son enciclopedias de estupidez".⁸⁸

⁸⁶ Luis Reyes de la Maza, *Op. Cit.*, pág. 18.

⁸⁷ Ángel Miquel, *Los exaltados*, pág. 182.

⁸⁸ *El Universal Ilustrado*, 23 de marzo de 1928. Citado por Ángel Miquel. *Op. Cit.*, pág. 206.

Sin embargo, según la investigadora Patricia Torres, la más prolífica fue Adela Sequeiro, quien publicó crítica de cine, primero en *El Demócrata* y en *El Universal taurino* durante la década de los veinte, y después en *Revista de Revistas* durante 1929 y en *El Universal Gráfico* hasta 1953.

Sequeiro, quien también fue actriz y firmaba sus notas como "Perlita", "... intentó encontrar un estilo propio de hacer reseña cinematográfica, haciendo buenas y objetivas comparaciones entre películas, tanto nacionales como internacionales, dando seguimiento a la trayectoria de los actores o directores, o bien, revelando consideraciones"⁸⁹, por ejemplo:

"... Hay muchas maneras de juzgar una obra cinematográfica: desde el punto de vista plástico, realista, fantástico, sugerente, moral y lógico. En esta cinta (se refiere a *El beso de la muerte* dirigida en 1922 por Erich Von Stroheim) el juez podría tomar en cuenta muchos puntos de vista porque, llena de realismo y de lógica, es intensamente espiritual y sugerente".⁹⁰

Otro más que se dedicó a la crítica de cine, fue Juan Bustillo Oro⁹¹ en *El Universal* y *El ilustrado* de 1928 a 1930 aproximadamente, antes de iniciar su segundo y definitivo periodo como director de cine. Luis Reyes de la Maza incluye en su libro *El cine sonoro en México*, un texto publicado en 1931 en el que Bustillo Oro lamentaba el advenimiento del cine parlante y que muestra su estilo reflexivo:

⁸⁹ Patricia Torres San Martín. "Adela Sequeiro cronista de cine". *Dicine* No. 59, pág. 24.

⁹⁰ Adela Sequeiro "Perlita" citada por Patricia Torres San Martín *Op. Cit.*, pág. 23.

⁹¹ Juan Bustillo Oro es autor del libro *Vida cinematográfica*, editado por la Cinoteca Nacional de México en 1984.

"... Antiguo problema del creador cinematográfico era el encontrar el modo, la forma de expresar sus ideas y su arte por medio de la cámara, de su lenguaje propio y de sus propios recursos. Hoy lo es hallar una canción pegajosa y unos cuantos bailes, con lo que el cinematografista se confía y abandona todo lo demás, con los deplorables resultados que estamos presenciado... En el mejor de los casos, cuando el diálogo sea ponderado y bello, fácil y sugestivo, cuando la música sea agradable y la canción entre fácilmente a nuestro gusto, las películas sonoras constituirán ejemplares de literatura, de teatro, de cualquier otra cosa pero no de arte cinematográfico. Frente a esas imágenes planas de cierta fantástica irrealidad, llenas de misteriosas sugerencias y de movimiento irreal que nos dan un mundo muy suyo y una manera muy suya también de provocar nuestra emoción, sentimos que el gran plano no puede..."⁹²

Independientemente de estos críticos y cronistas de cine, mencionaré a los integrantes de Los Contemporáneos que escribieron sobre cine⁹³: Jaime Torres Bodet, quien publicó entre agosto de 1925 y septiembre de 1926 con el seudónimo "Celuloide" en *Revista de Revistas*, y Xavier Villaurrutia, quien escribió crítica cinematográfica de 1937 a 1943.

En su libro *La cinta de Plata*, Luis Mario Schneider considera que los escritos de Torres Bodet, quien propuso la fundación de una filмотeca y polemizó sobre temas que se mantenían en interrogantes como la relación cine-teatro, son de "...suma importancia para el nacimiento de la crítica cinematográfica en México, pues primero y sin lugar a dudas, Jaime Torres Bodet le asignó, en labor periodística semanal,

⁹² Juan Bustillo Oro. *El ilustrado*, 20 de febrero de 1930, citado por Luis Reyes de la Maza. *Op. Cit.*, pág. 207.

⁹³ El interés por el cine es una constante de Los Contemporáneos. Celestino Gorostiza fue argumentista; Salvador Novo trabajó por algún tiempo con Orson Welles y además fue guionista y director; Bernardo Ortiz de Montellano organizó uno de los primeros cine-clubes del país (el auspiciado por la UNAM "16MM Cinema") y Gilberto Owen filmó en Nueva York.

calidad literaria y visión cultural a un género exclusivo, entonces para los cronistas de estrellas⁹⁴ como se muestra en las siguientes líneas dedicadas a La quimera del oro dirigida en 1925 por Charles Chaplin:

“... La crónica cinematográfica de esta semana no debe -no podría desde luego- tratar ningún tema antes de elogiar a Charles Chaplin por su nueva insigne creación: *The Golden Rush* (sic)... El mundo gusta de volver al camino andado que una generación anterior creyó agotado para siempre. Así tras del concepto de orgulloso y un poco mecánico que Henri Bergson exhibió en su tratado de *La risa*, el pensamiento actual torna sus inquietudes hacia Sthendal. Ríe el que tiene una impresión profunda de superioridad sobre el ser que origina la risa. Chaplin soporta ese sentimiento de desprecio para las ineptitudes de los personajes endebletes en que su inteligencia lo instala: pero detiene esas eficacias su más pura calidad moral. El secreto del genio está en encontrar sutiles relaciones sin caer en las vulgaridades del monólogo en verso de Garrick, que saben de memoria todas las *Singermans* de nuestras casas de vecindad”.⁹⁵

Xavier Villaurrutia, poeta, ensayista, autor teatral y cinematográfico, escribió crítica de cine de 1937 a 1941 en la revista *Hoy* y de 1941 a 1943 en la revista *Así*. Sus críticas de cine, que él mismo reconoce tienen como antecedente las de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán en las publicaciones madrileñas, parten de una reflexión acerca de la función del crítico, en el sentido de que éste debe enjuiciar y analizar la producción cinematográfica para distinguir productos buenos de malos y que “... los espíritus en quienes el cinematógrafo influye tan decisivamente reciban un alimento que los nutra y no que los infantilice o deforme”⁹⁶.

⁹⁴ Luis Mario Schneider. *La cinta de plata*, pág. 9.

⁹⁵ Jaime Torres Bodet citado por Luis Mario Schneider, *Op. Cit.*, pág. 78.

⁹⁶ Xavier Villaurrutia. Prólogo a *Crítica cinematográfica Xavier Villaurrutia*, Miguel Capistrán, pág. 9.

Estas premisas se ven reforzadas con la manera en que externa sus juicios y sitúa al cine en un contexto cultural, echando mano principalmente de la literatura. Tal vez por eso es que para Villaurrutia, conocedor profundo de las corrientes y las manifestaciones artísticas de su momento, insiste en la mayoría de sus textos en la calidad del argumento de las películas que analiza.

Otra de las constantes de sus críticas cinematográficas, vinculada también a la literatura, es la diferenciación tajante entre el cine y el teatro, éste último arte que Villaurrutia vivió desde el punto de vista de autor, director, actor, espectador, lector, teórico y profesor.

"... Por ello no es extraño que muchas de sus notas, más que referirse meramente a la película que reseña participen además de un interés literario - casi siempre didáctico - sobre todo las que tratan sobre filmes basados en novelas o en obras teatrales"⁹⁷. Xavier Villaurrutia considera la labor del guionista como fundamental en la realización cinematográfica y basándose en ello hace una clara diferenciación entre contenido y forma.

A pesar de que otros elementos destacan en la crítica de cine de Xavier Villaurrutia, como su marcada influencia de las teorías sobre el cine desarrolladas por Sergei Mijailovich Eisenstein y Vsevolod Ilarianovich Pudovkin, el principal mérito de sus escritos radica en que "... gracias a su visión universalista, es el primero que apunta con toda lucidez los vicios que han lastrado la producción cinematográfica mexicana desde sus comienzos"⁹⁸ a tal grado que en algún momento fue calificado como "enemigo de la industria nacional".

⁹⁷ Miguel Capistrán. *Op. Cit.* pág. 17.

⁹⁸ Miguel Capistrán. *Op. Cit.* pág. 25.

Desafortunadamente, el análisis de los escritos críticos sobre cine de Xavier Villaurrutia no corresponde al alcance de esta tesina. Sin embargo, no se puede seguir adelante con estos breves antecedentes históricos de la crítica en México sin dar una muestra de su trabajo. Se toman para ello algunos de sus comentarios de la película *Águila o sol*, dirigida por Arcady Boytler en 1937 sobre argumento de éste último y de Antonio Guzmán Aguilera (Guz Águila):

"... El autor del argumento de *Águila o sol* decidió salir de la rutina y suprimir la repetida aparición de charros y chinas. ¿Qué medios ha usado para ello? La verdad es que casi ha suprimido los personajes folklóricos; pero lo ha logrado casi suprimiendo el argumento. En efecto, éste es sólo un pretexto para presentar a "Cantinflas" y Medel, niños, primero, adultos después; para que "Cantinflas" se enamore súbitamente de la niña que los acompañó en la fuga del orfanatorio; para que "Cantinflas" y Medel repitan con ligeras variantes los números cómicos que les han dado... una fama merecida... Mario Moreno, el joven comediante mejor conocido por su nombre de teatro, "Cantinflas", es sin disputa el héroe del film. Tiene una indiscutible soltura para desarrollar frente a la cámara, insensiblemente y con gran naturalidad, el tipo que ha creado, representativo de una clase social cuya tragedia reside en que su deseo de expresarse no encuentra un medio, un lenguaje adecuados"⁹⁹.

Continuando con los antecedentes históricos de la crítica de cine en México, en 1938 aparecieron dos revistas especializadas en cinematografía: *Cine* fundada por José Pagés Llergo, que contaba entre sus colaboradores a Salvador Novo y a Ruben Salazar Mallén, y *Cinema Reporter* iniciada por Roberto Cantú Robert.

⁹⁹ Xavier Villaurrutia, *Hoy* No. 64, 14 de mayo de 1938, pág. 59, citado por Miguel Capistrán, *Op. Cit.*, pág. 253.

En 1942 se comenzó a editar la revista *Mexican Cinema* cuyo objetivo fue principalmente impulsar el desarrollo de la industria cinematográfica nacional. Un año más tarde, en 1943, se publicó el primer número del periódico *Cine mundial*, que se sigue editando hasta la fecha, y que desde entonces alternaba entre sus contenidos, chismes de estrellas y noticias varias de repercusión e interés nacional.

También en 1943 se fundó el Cine Club México IFAL (Instituto Francés para América Latina), que dirigieron Álvaro Custodio, Jomi García Ascot y José Luis González de León. En este cine-club se formarían los integrantes del grupo Nuevo cine¹⁰⁰, que editó a principios de los sesenta la revista *Nuevo cine*, para varios estudiosos un parteaguas no sólo de la crítica sino de la cultura cinematográfica en México.

Presento a continuación un resumen de lo acontecido entre 1948 y 1961. Las actividades de la crítica de cine en México durante este periodo son fundamentales para entender el surgimiento de la revista *Nuevo cine*.

La llegada a México de exiliados españoles como Francisco Pina y Álvaro Custodio a finales de los cuarenta, es un hecho considerado por Carlos Alberto Gutiérrez Casas en su tesis profesional *La situación actual de la crítica cinematográfica en México*¹⁰¹, como fundamental en la consolidación de la crítica de cine en México.

Custodio, quien ya había ejercido el oficio en Francia, Bélgica y Cuba, publicaba en el periódico *Excelsior*, además de ser adaptador y guionista "de cabecera" de Alberto Gout, por ejemplo en *Aventurera* (1949), *Sensualidad* (1950) y *No niego mi pasado*

¹⁰⁰ Para Nuevo cine se utiliza el mismo criterio tipográfico que para Cahiers du Cinéma con el fin de diferenciar al grupo y a la revista.

¹⁰¹ Carlos Alberto Gutiérrez Casas, Tesis profesional *La situación actual de la crítica cinematográfica*, págs. 26 y 27.

(1951), mientras que Francisco Pina colaboró en *Novela semanal cinematográfica*, en el suplemento *México en la cultura* del periódico *Novedades* y en las revistas *Siempre!* y *Revista de la Universidad de México*.

En 1952, integrantes del Cine-club IFAL, fundaron el Cine-club México que además de cumplir con funciones de divulgación de la cultura cinematográfica, tenía una fuerte posición ideológica de izquierda. Este grupo publicó 11 números de la revista *Cine club* que estaba orientada a la defensa del movimiento "cineclubístico".

Por otra parte, en 1953 Carlos Fuentes comenzó a escribir crítica de cine. Publicó en la *Revista de la Universidad de México* hasta 1969, aunque de manera intermitente, y en la revista *Hoy*. Generalmente para la primera escribió en México, mientras que para la segunda lo hizo desde París porque era una especie de corresponsal. Además colaboró en otras publicaciones como el citado suplemento *México en la cultura de Novedades* de 1961 a 1963, en la revista *Siempre!* de 1966 hasta 1971, y después en el suplemento *Sábado de Unomásuno* y en la revista *Vuelta* en 1980.

Fuentes, quien adopta el seudónimo "Fósforo 2", haciendo clara referencia al utilizado por Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes, no sólo escribe crítica de cine sino que hay cuentos de él que se adaptan para películas como *Muñeca reina*, dirigida por Sergio Olhovich en 1971, *Gringo viejo* (Old Gringo) que dirigió el argentino Luis Puenzo en 1989, e incluso es autor de un guión escrito especialmente para ser filmado, el de *Los caifanes*, dirigida en 1966 por Juan Ibañez. Asimismo, Fuentes y Gabriel García Márquez son autores de la adaptación cinematográfica y de los diálogos de la película *Tiempo de morir* dirigida en 1965 por Arturo Ripstein.

Para tener un panorama de la importancia de la crítica de cine que hizo Carlos Fuentes, se entrevistó al escritor y ensayista Héctor Perea¹⁰², estudioso de la obra de Fuentes y prologista de una investigación inédita¹⁰³ que recopila y analiza la crítica de cine escrita por este último. Las líneas siguientes son un resumen de la opinión externada por el especialista durante la conversación:

"... Antes de que surja *Nuevo Cine*, la publicación donde empiezan a escribir Emilio García Riera, José de la Colina y Salvador Elizondo, entre otros, 10 años antes que ellos comiencen su movimiento inspirados en los *Cahiers du Cinéma*, ya Fuentes está escribiendo una crítica en la que promueve cine de calidad y critica al cine mexicano. Esto es determinante ya que Fuentes tiene una postura crítica frente al cine nacional y pone en duda su calidad universal. A pesar de que Fuentes no quiere que esto se recuerde ahora -porque puede tomarse como una postura antinacionalista cuando ahora se le ha exigido tanto que lo sea y él mismo trata de dar esa imagen, sobre todo frente a la posibilidad de un Premio Nobel-, a mí me parece que su trabajo es fundamental para entender el surgimiento de *Nuevo cine* y para entender desde luego cosas tan importantes como el Concurso de cine experimental en 1964. Sin el antecedente de los artículos de Fuentes no existiría ese espíritu que se dio para que existiera también dentro de la industria una postura contestataria. Vamos más atrás, sin el caso de Reyes, Fuentes no hubiera tenido la misma inclinación hacia la crítica. Creo que es una liga y que no importa tanto si hicieron o no crítica sino que abrieron brecha. Luego ya vienen los críticos especializados como García Riera... que hace una forma de crítica. Yo creo que todo es como un mecano, como un rompecabezas cultural".¹⁰⁴

¹⁰² Héctor Perea ha publicado entre otros libros *Imágenes rotas* (1980) y *La carnicía de las formas. Alfonso Reyes y el cine* (1988).

¹⁰³ La investigación a que se hace referencia tiene como título tentativo *Carlos Fuentes y el cine*. Se realizó bajo auspicios de la Cineteca Nacional y los autores son: Ernesto Román, Gabriela Canudas, María Eugenia Cervantes Balmori, Alicia Márquez Murrieta y Claudia Vivas O'Farrill.

¹⁰⁴ Héctor Perea. Entrevista, México, D.F., 29 de octubre de 1996.

Independientemente de su "actitud contestataria", como la califica Héctor Perea, hay otras constantes en la crítica de cine escrita por Carlos Fuentes. Entre ellas se menciona su tendencia a ubicar la obra cinematográfica mediante elementos culturales y artísticos. Fuentes no pierde oportunidad para hablar de literatura, de música, de teatro; para señalar problemas en la adaptación literaria, el valor de las imágenes visuales puras, el erotismo, la novela policiaca. Igualmente "... en sus notas se percibe, por un lado, el gusto del espectador que ha superado al mero aficionado, pero también al crítico insatisfecho con lo que se ve - o por lo que no se ve - en su país y con lo que el espacio de la crítica ofrece, de manera formal, a quien escribe sobre cine".¹⁰⁵

Sin embargo, la principal constante en la crítica de cine de Fuentes es su fascinación por la obra de Luis Buñuel. Es por lo anterior que a continuación se transcribe un breve fragmento de su primer comentario sobre el cineasta aragonés, publicado en la *Revista Universidad de México* en junio de 1954, sobre Abismos de pasión¹⁰⁶, basada en la novela *Wuthering Heights* de Emily Brontë. En estas líneas se perciben las particularidades de su estilo crítico:

"... Lo apuntado permite percibir el terror que una 'adaptación' de la gran novela al cine debe inspirar en todo mortal dotado, así sea en forma mínima, de la noble *verecundia* ciceroniana. En 1939 Hollywood lo intentó, logrando el director William Wyler un excelente melodrama y nada más... En la nueva *versión* mexicana, *basada* en la novela ha sucedido lo contrario: el director Buñuel supo recrear la atmósfera de la obra, pero se vio irremediamente traicionado por un conjunto pésimo de actores, ajenos completamente a aquellas pasiones que envuelven a los personajes, en vez de habitarlos, como

¹⁰⁵ Héctor Perea. *Carlos Fuentes: Visiones paralelas ante el cine*, pág. 4 (prólogo a la investigación inédita *Carlos Fuentes y el cine*).

¹⁰⁶ ABISMOS DE PASION, película mexicana dirigida por Luis Buñuel en 1953.

nubes generadoras de estallido y de furia... Buñuel es un director que no admite *vedettes*. Allí donde hay una personalidad prefabricada por las usinas de la industria que pese a todo también es un arte, las peculiares dotes del director encuentran una barrera de cemento. Buñuel - como otro gran artista del cine, Pabst - necesita alternar la fluidez y la concentración de sus obras sin el tabú de las marquesinas: recoger, fabricar y torcer objetos, naturales y humanos que su cámara observe, sin más dictado que el de las extrañas iluminaciones que siguen siendo su aportación poética al cine".¹⁰⁷

El siguiente balance histórico planteado por el fallecido director de cine José "Perro" Estrada, acaso contribuya a la comprensión de la crítica hasta donde se ha abordando:

"... en los años treinta escribía una periodista, Luz Alba, que tenía muy buen criterio, sabía bastante de cine y sostenía una ideología congruente. Al desaparecer ella y meterse Álvaro Custodio al teatro, abandonando el ejercicio de la crítica, ésta quedó en manos de gacettilleros y empezó a hablar de chismes de lavandería y de noticias sociales sin la menor importancia. Fue cuando aparecieron Lumière, Barbien, El pajarillo indiscreto, Carl Hillos y otros tantos.... No son propiamente críticos porque hacen notas breves y superficiales. Cualquier cineasta que se respete necesita, del otro lado de la mesa, gente con mayor profundidad. Gracias a la crítica es posible establecer un verdadero diálogo por un medio del cual el creador está en condiciones de subsanar sus defectos y perfeccionar sus virtudes. Si la crítica enmudece y se dedica a la frivolidad y al mercantilismo entonces el diálogo se extingue. Por fortuna este vacío no ha durado mucho tiempo. Hubo un momento clave, que fue el de la aparición de

¹⁰⁷ "Fósforo II" (Carlos Fuentes), *Revista Universidad de México*, volumen VII No. 10, junio de 1954. El subrayado es de Fuentes.

la revista Nuevo Cine. La hizo un grupo de gente muy valiosa y muy honesta...".¹⁰⁸

En 1957 surgen publicaciones como *Rumorillos*, que dirigían Carlos Bravo y Fernández "Carl-Hillos", periodista que se dedicaba a los chismes y rumores sobre la vida de las estrellas al igual que Guillermo Vázquez Villalobos fundador de PECIME (Periodistas Cinematográficos de México) y Fernando Morales Ortiz, fundador de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.

Sin embargo, a partir de 1956 algunos integrantes de cine clubes comenzaron a ocupar espacios en periódicos y revistas, además de Pina, Custodio y Fuentes, para escribir crítica de cine, entendida ésta como ejercicio intelectual de información y análisis. Por ejemplo, José Miguel (Jomi) García Ascot en *Revista de la Universidad Nacional*; Manuel Michel en *Lettres Françaises*; y Eduardo Lizalde, José de la Colina y Emilio García Riera en *México en la cultura* del periódico *Novedades* que dirigía Fernando Benítez y en el que para ese entonces Francisco Pina también publicaba sobre cine, como se señaló líneas más arriba.

"... Para todos ellos, la crítica cinematográfica era o aspiraba a ser lo mismo que un ensayo literario, o más precisamente, lo mismo que la crítica literaria: un ejercicio riguroso en el que toda opinión debía sustentarse en el razonamiento, la información precisa y el buen gusto moldeado en las horas de cine-club."¹⁰⁹

Este nuevo enfoque de la crítica de cine en México, así como la tradición del cine-club, provenían de Francia. Primeramente de la influencia del crítico e historiador

¹⁰⁸ José Estrada citado por Beatriz Reyes Nevarez en *Trece directores del cine mexicano*, págs. 154-157.

¹⁰⁹ Moisés Viñas. "30 años de Nuevo cine" en *Dicine* No. 42, noviembre de 1991, pág. 15.

Georges Sadoul y, después y con mayor fuerza, del *Cahiers du Cinéma* y su teoría del autor, lectura que Emilio García Riera afirma en su libro *El cine es mejor que la vida*, él "descubrió" y popularizó entre los integrantes del grupo Nuevo cine, que estaba constituido por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Heriberto Lafranchi, José Luis González de León, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens¹¹⁰.

El objetivo del grupo Nuevo cine era promover el surgimiento y el fortalecimiento de una cultura cinematográfica en México. Proponían fundar una cinemateca, instituir una escuela para cineastas, estimular el trabajo de los cine-clubes, estudiar e investigar sobre cine, editar publicaciones especializadas, apoyar a grupos de cine experimental, abrir la producción del cine nacional a nuevas generaciones de cineastas, abolir la censura, así como fomentar la producción y exhibición del cine independiente.

Estas propuestas conformaban el manifiesto del grupo. El texto se publicó como editorial en el primer número de la revista *Nuevo cine*, cuyo logotipo diseñó Vicente Rojo, que sólo editó siete ejemplares. Se dice que uno de ellos, el doble 4-5 dedicado a la obra de Buñuel, fue el primero, por lo menos en español, que se dedicaba íntegro a la revisión de la obra de un solo autor.

El estudio de la revista *Nuevo cine* y de su grupo fundador, que realizó también la película *En el balcón vacío*¹¹¹, no es asunto de esta tesina, aunque si lo sea decir que de esa generación surgieron los más importantes críticos de cine de la

¹¹⁰ Estos nombres son los firmantes del "Manifiesto del grupo Nuevo cine" publicado en el no. 1 de la revista *Nuevo cine*, abril de 1961, pág. 3. A las primeras reuniones de este grupo asistieron Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Carlos Fuentes y José Luis Cuevas, pero ninguno de ellos permaneció en la agrupación.

¹¹¹ EN EL BALCON VACIO, película mexicana dirigida por José Miguel García Ascot en 1961.

actualidad. Entre ellos Emilio García Riera y José de la Colina, de este último se transcribe los siguientes párrafos sobre Anatomía de un asesinato (Anatomy of a Murder) dirigida por Otto Preminger en 1959, que son una muestra tanto del estilo de De la Colina como de los textos que se publicaban en *Nuevo cine*:

"... Desconozco la voluminosa novela de la cual Preminger y Mayes obtuvieron el argumento, pero todo me hace suponer que se trata de un producto mixto de reportaje y novela policiaca, y que su importancia literaria es mínima. Por lo demás es evidente que las novelas en las que se basan los filmes de Preminger no son nunca otra cosa que material en bruto, bloques de realidad supuesta a los que se debe dar una nueva forma. No se trata de trasladar al cine una novela, sino de convertirla en cine. Tanto en el caso de *Laura*, como en *El hombre del brazo de oro* o *Buenos días, tristeza*, Preminger se niega a ser un mero ilustrador de la obra preexistente y se preocupa por rehacerla, por transformarla en un hecho cinematográfico. Preminger puede leer palabras, pero piensa en imágenes, y por ello cada uno de sus filmes no es una *versión*, sino una *creación* cinematográfica".¹¹²

Nuevo cine es también el semillero de muchos otros críticos como Arturo Gamendia, quien en 1967 fundó la revista *35mm*, Jorge Ayala Blanco y Tomás Pérez Turrent, co-autor con José de la Colina del libro *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*. En el capítulo siguiente de esta tesina se presenta una descripción de la obra crítica de estos dos últimos.

Tanto ellos como muchos otros, con o sin la revista *Nuevo cine* siguieron su camino abriendo brecha en el oficio de la crítica y el estudio del cine, y de alguna manera, influyendo en el trabajo de la crítica posterior a la época en que fundaron la revista.

¹¹² José de la Colina. "Anatomía de un asesinato" en revista *Nuevo cine* no. 2, junio de 1961, pág. 22.

Por ejemplo, José de La Colina, describe de la siguiente manera el camino que siguió antes y después de *Nuevo cine* y hasta retirarse de la crítica de cine en 1986 aproximadamente:

"... Cuando Carlos Fuentes dejó la *Revista Universidad* luego el espacio lo tuvo un momento Jami García Ascot, luego entré yo en 1956 y finalmente se lo dejé a Emilio García Riera, después me pasé a *Política* y también a *Excélsior*, pero me corrieron de *Excélsior*, no era entonces el de Julio Scherer, por estar en *Política*, y poco después me fui a Cuba, donde estuve dos años y hacía revoluciones como defender películas gringas, me lo reconoció Guillermo Cabrera Infante hace poco. Luego regresé y nadie me daba trabajo por haber estado en Cuba y curiosamente me lo dieron nada menos que en *El Heraldo de México*, un periódico de un gángster. Era cuando estaba Luis Spota, que me dio libertad total. Estuve en *El Heraldo de México* mucho tiempo, donde hice quizá mi temporada más prolífica de crítico de cine. Pero un día, después de estar años haciendo crítica atacé *Doctor Zhivago*¹¹³, lo llamé "el doctor zivagogo", le reclamaron al periódico los de la compañía (distribuidora), me pidieron que publicara una rectificación y yo dije adiós. Entonces, fui, hablé con Scherer, me pasé a *Últimas Noticias* y luego al suplemento en el que estoy ahora (en *Novedades*) y en donde no escribo crítica de cine".¹¹⁴

Otro destacado crítico y estudioso del cine en los sesenta fue el fallecido Manuel Michel, que como se señaló líneas arriba, publicaba en la revista *Lettres Françaises*, pero también en el suplemento dominical *El gallo ilustrado* del periódico *El Día*, en la revista *Siempre!* y en el citado suplemento del periódico *Novedades, México en la cultura*. Michel también escribió los libros *Al pie de la imagen*, *El cine y el hombre*

¹¹³ DOCTOR ZHIVAGO, película estadounidense dirigida por David Lean en 1965.

¹¹⁴ José de la Colina, entrevistado el día 9 de noviembre de 1996.

contemporáneo, *El cine francés* y otros. Igualmente incursionó en la dirección con la película *Patsy mi amor*.¹¹⁵

Después de la desintegración del grupo Nuevo cine en 1962, asunto que tampoco es pertinente tratar en este trabajo, se fundaron varias publicaciones efímeras, entre ellas *Cine Club* que publicó dos números en 1970 y *Otro cine* que editó seis en 1979. Las siguientes líneas de Emilio García Riera tal vez sirvan para entender la corta vida de éstas y otras revistas a las que hace referencia:

"... *Cine* (1978-1980) llegó a 29 números, casi a la adolescencia, y que tenía bastantes lectores cuando sucumbió víctima de complicadas circunstancias similares a las que precipitaron el fin por la misma época de *Imágenes* (nueve números en 1979 y 1980). Es verdad que *La semana en el cine* llegó a 209 entregas (1962-1966) pero se trataba de un boletín con ocho pequeñas páginas... Sin embargo, *La semana en el cine* murió por causas parecidas a las de *Cine* e *Imágenes*: acabó con esas publicaciones el desinterés de promotores no tan cinéfilos, ni de lejos, como quienes las hacían".¹¹⁶

En *Cine en la semana*, que era editada por Emilio García Riera y Vicente Rojo, colaboraban Gabriel Ramírez y el joven Jorge Ayala Blanco, se publicaban principalmente textos sobre los estrenos semanales, biografías y filmografías de directores y actores.

A la revista *Cine* (que dirigía la entonces programadora de la Cineteca Nacional, Nicole Dougal, y en la que colaboraban Leonardo García Tsao, María Luisa López Vallejo y Alejandro Pelayo) siguieron *Imágenes*, que se publicaba gracias a la

¹¹⁵ PATSY. MI AMOR, película mexicana dirigida por Manuel Michel en 1968.

¹¹⁶ Emilio García Riera. "Editorial". *Dicine* No. 1, agosto de 1993, pág. 3. Las negrillas son de García Riera.

colaboración del diario *Unomásuno* y que es "... la revista más fea sobre cine que se ha hecho en México", según el crítico Nelson Carro; *Primer plano* que auspiciaba la Cineteca y que sólo publicó un número (el correspondiente a noviembre - diciembre de 1981) debido al incendio de las instalaciones del archivo fílmico en 1982 y varias publicaciones efímeras. Se hará referencia a las más representativas.

Luego del incendio de la Cineteca Nacional, Emilio García Riera, Mario Aguiñaga, Vicente Silva y Nelson Carro, entre otros, plantearon un proyecto que incluía fundar video salas, hacer una revista y organizar un centro de documentación, pero después de una de las tantas devaluaciones del peso frente al dólar, el proyecto quedó reducido a la edición de la revista *Dicine*, que se publica ininterrumpidamente desde hace 13 años con un tiraje de 4,500 ejemplares. Uno los directivos, Nelson Carro, comentó en entrevista:

"... la idea desde un principio fue mantenerse al margen de cualquier grupo de directores o rectores para que la revista no se acabara por eso. Actualmente *Dicine* vive de la publicidad y de un subsidio cada vez menor de la Universidad de Guadalajara. Es una revista fundamentalmente para un público cinéfilo. Mezcla la crítica de películas de actualidad, de reciente estreno: entrevistas, artículos de cine reciente con otras cosas de menos actualidad (como) ficheros o artículos sobre historia del cine mexicano y del extranjero. No demasiado sobre el cine Hollywood, pero tampoco ignorarlo porque eso es lo que ve la gente. Si se hace una revista sobre cine mexicano o latinoamericano únicamente, la posibilidad de lectores disminuye notablemente y bueno, tratar de mezclar todo eso en un esquema muy similar al de la mayor parte de las revistas de ese tipo en el mundo, lo que no fue ningún descubrimiento."¹¹⁷

¹¹⁷ Entrevista a Nelson Carro. 1º de noviembre de 1996.

En 1986 se comenzó a publicar *Intolerancia*, dirigida por Gustavo García (quien ejerció la crítica principalmente en el *Unomásuno* en los ochenta) en la que colaboraban Jorge Ayala Blanco, Carlos Monsiváis, Juan Villoro, Margarita de Orellana, Carlos Bonfil, Andrés de Luna y José María Espinasa entre otros. *Intolerancia*, editó siete números de enero de 1986 a diciembre de 1990.

Actualmente, existen otras revistas especializadas que incluyen críticas, estudios y análisis. Además de la ya mencionada *Dicine*, están *Nitrato de Plata* y *Estudios cinematográficos*.

Nitrato de Plata que dirige José María Espinasa se editó algún tiempo con el apoyo del Fondo Nacional de Creadores (FONCA) y aunque contiene escritos críticos centra su contenido en estudios formales sobre lenguaje filmico, traducciones de textos escritos por especialistas en otros idiomas, filmografías y música.

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) edita *Estudios cinematográficos* en la que colaboran catedráticos de la escuela como Alfredo Joskowicz, Armando Lazo, Juan Mora Catlett, José Rovirosa, Miti Valdés, el editor Rodolfo Peláez y el crítico Jorge Ayala Blanco.

Cine Premiere, cuya edición se inició hace 2 años, y *Cinemanía*, que editó cuatro números en 1996, son publicaciones especializadas en trivía y frivolidad de la vida de las estrellas y cumplen el objetivo de difundir los productos cinematográficos industriales. La primera, que toma el esquema de *Premiere* en inglés (ya sea de Estados Unidos o de Inglaterra) y de *Première* en francés, se edita bajo los auspicios de Televisa, S.A. de C.V. y de las compañías distribuidoras conocidas como *Majors*.

Actualmente la mayoría de revistas que no están especializadas en cine cuentan con una sección sobre este arte. Por ejemplo, la revista de entretenimiento *Tiempo libre*, en la que escribe Nelson Carro, el semanario político *Proceso*, cuya sección "Cine" está a cargo de Susana Cato o *Viceversa*, donde publica Naief Yehya.

Con referencia a la crítica publicada en periódicos, Tomás Pérez Turrent comenta que:

"... en México se ha ganado mucho en los últimos años, desde que la crítica empezó a ser aceptada en los diarios, porque anteriormente solamente se hacía crítica de cine en suplementos culturales y al principio, unos años antes, solamente en un suplemento cultural que era *México en la Cultura* que dirigía Fernando Benítez, pero el que se hayan abierto las páginas de los diarios, fue de verdad un gran adelanto, porque ¿quién escribía, por ejemplo en *El Universal?*, escribía un señor al que querían mucho, que era un viejito y tenía ahí toda la vida".¹¹⁸

Mencionar a cada una de las personas que han escrito y publicado crítica de cine en los diarios los últimos veinte años, sobrepasa cualquier intento de ser exhaustivo. Sólo se mencionarán algunos de aquéllos que han tratado de que sus espacios en periódicos tomen distancia de comentarios frívolos sobre las estrellas cinematográficas y se acerquen al análisis, al comentario, a la interpretación y a la reflexión sobre el cine.

Alberto Isaac, director de cine conocido en el medio cinematográfico como "la flecha de Colima", editó la sección de espectáculos del diario deportivo *Esto* hasta principios de la década de los setenta. En este espacio practicaba dos géneros, la

¹¹⁸ Entrevista con Tomás Pérez Turrent y José de la Colina. 13 de noviembre de 1996.

crítica de cine y la caricatura política. Isaac cedió la labor de crítico a Francisco Sánchez, autor de *Todo Buñuel*, entre otros libros que abordan la cultura cinematográfica y quien ya había ejercido el oficio en el periódico *El Día*.

Tomás Pérez Turrent comenzó a colaborar en 1965, desde París, en *El Nacional*. A su regreso a México en *El Día* y desde 1973 escribe crítica de cine en *El Universal* y en *El Heraldo de México*, con el seudónimo "Fernando Celín".

José de la Colina, crítico retirado del oficio desde hace aproximadamente 10 años, escribió en *Excélsior* y *El Heraldo de México*, entre otros, mientras que Emilio García Riera, volvió a escribir crítica de cine en *Excélsior*, una nota por día, de 1971 a 1975. Posteriormente tomó su lugar Miguel Barbachano Ponce, quien actualmente escribe en *La Jornada*.

A principios de los años ochenta, Paco Ignacio Taibo I también ejerció la crítica de cine en *El Universal*, además de ser autor de los libros *Siempre Dolores*, *María Félix 47 pasos por el cine* y *El Indio Fernández, el cine por mis pistolas* sobre Dolores del Río, María Félix y Emilio Fernández, respectivamente, además de los tres tomos de *La risa loca*, enciclopedia del cine cómico; *Harry Longdon, el mejor de todos*; *La música de Agustín Lara en el cine* y *Los asombrosos itinerarios del cine*.

Algunos autores que actualmente escriben sobre cine en periódicos son: Leonardo García Tsao en *El Nacional*; Rafael Aviña en *Reforma* y *Unomásuno*; Gustavo García en *El Financiero* y anteriormente en *Unomásuno*; Naief Yehya en *Unomásuno*; Carlos Bonfil en *La Jornada*; Ezequiel Barriga Chávez en *Excélsior*, Ysabel Gracida en *El Universal* y Jorge Ayala Blanco en *El Financiero*.

Algo que es importante señalar al hablar del desarrollo histórico de la crítica de cine en México, es la Muestra Internacional de Cine, que se lleva a cabo desde 1971. Este evento se realiza desde 1983 cada año en noviembre (de 1971 a 1983, se realizaban dos muestras al año, una en primavera y otra en verano). La presentación de una película cada día, estimula a los periódicos a incluir reseñas y críticas sobre la programación del evento. La Muestra es por un lado, la prueba de fuego para el joven crítico de cine o bien un ejercicio de estilo para el crítico experimentado. Pero por otro lado también es, como lo señala Susana López Aranda, la oportunidad para que "... la persona que escribe sobre espectáculos automáticamente se convierta en crítico de cine".¹¹⁹

Actualmente, y desde hace algunos años, la crítica de cine en México, se ha caracterizado por una especie de conflicto entre críticos, que surge con el rompimiento de relaciones entre Jorge Ayala Blanco y Emilio García Riera, y que da pie a la conformación de grupos. Lo anterior no es asunto de esta tesina, salvo en el sentido de que estos grupos mezclan sus antipatías personales en los textos que publican.

En el siguiente capítulo se analiza el trabajo de los críticos Jorge Ayala Blanco, Ezequiel Barriga Chávez, Tomás Pérez Turrent, Susana Cato y Nelson Carro, utilizando para ello sus notas publicadas durante junio y julio de 1996.

¹¹⁹ Susana López Aranda, citada por Carlos Alberto Gutiérrez Casas en su tesis profesional *La situación actual de la crítica cinematográfica en México*, pág. 40.

**CAPITULO 3. CRÍTICOS EN PERIÓDICOS Y REVISTAS
DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

"Una vez me preguntaron:
-¿qué le pareció la película?
- muy buena
-un poco lenta,
y contesté:
- bueno, es que yo no venía con prisa"

FRANCISCO PINA, CRÍTICO DE CINE

Este tercer capítulo contiene testimonios de Jorge Ayala Blanco, que publica la columna "Cinelunes Exquisito" en *El Financiero*; Ezequiel Barriga Chávez, quien titula su sección en *Excélsior* "Desde la Butaca"; Tomás Pérez Turrent cuyo espacio "Cinecrítica" se publica en *El Universal*; Nelson Carro del semanario *Tiempo libre*, y de Susana Cato, articulista de la revista *Proceso*. Estos autores fueron entrevistados con el fin de conocer las características de su método al escribir crítica de cine y los elementos que influyen en su manera de aproximarse a la creación cinematográfica por medio de sus artículos.

Los textos que se citan a lo largo de este capítulo fueron publicados por estos autores durante el periodo comprendido entre junio y julio de 1996. Las declaraciones de ellos en entrevista aparecen a lo largo de este capítulo en versales.

3.1 La crítica de cine en periódicos de la ciudad de México

3.1.1 Jorge Ayala Blanco: crítico de cine de *El Financiero*

Jorge Ayala Blanco fue entrevistado el día 28 de octubre de 1996, en uno de los pasillos de la "Escuela de Periodismo Carlos Septien García", durante los diez minutos que hay entre el final de una de las horas de clase que imparte y el inicio de

la otra. En esta institución enseña a los alumnos de periodismo su método para analizar películas, mismo que él afirma enseñar DONDE LE ECHEN UN VEINTE.

Ayala Blanco, quien estudió Ingeniería Química en el Instituto Politécnico Nacional y Letras Francesas en la Universidad de París, asegura que en términos cinematográficos toda su formación es autodidacta:

EN 1964 FUI A PREGUNTAR AL CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS COMO ERAN LAS CLASES Y ME LA DIERON DE MAESTRO. FUI PROFESOR ANTES DE CUMPLIR LOS 22 AÑOS... CUANDO ESTABA EN EL SERVICIO MILITAR OBLIGATORIO, O SEA A LOS 18 AÑOS (1960), COMENCÉ A REDACTAR PRESENTACIONES DE PELICULAS PARA LA SEGUNDA FUNCIÓN DE UN CINE CLUB EN EL INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL. DESPUÉS, EN 1963, PUBLIQUÉ EN EL SUPLEMENTO 'MÉXICO EN LA COSTURA' DE *NOVEDADES*, ERA *MÉXICO EN LA CULTURA* PERO YO LE DECÍA ASÍ PORQUE ERA MUY MALO. HICE CRÍTICA DE CINÉ ANTES DE CUMPLIR LOS 21 AÑOS EN EL SUPLEMENTO COSTURAL (SIC). SI TÚ TE UBICAS, EN ESA ÉPOCA NO EXISTÍA NINGUNA POSIBILIDAD DE EXISTENCIA CULTURAL FUERA DE LA MAFIA DE LOS BATURROS. EVIDENTEMENTE YO NO TENÍA NADA QUE VER CON ESO, PORQUE YO ERA DEL 'POLI'... DESPUÉS ESTUVE EN "MÉXICO EN LA COSTURA" (SIC) SEIS AÑOS Y LUEGO PASÉ AL *SIEMPRE!* EN 1969, UN AÑO DESPUÉS DEL MOVIMIENTO DEL 68. PERO EL LIBRO *LA AVENTURA DEL CINE MEXICANO* LO ESCRIBÍ A LOS 23 AÑOS GRACIAS A UNA BECA DEL INSTITUTO MEXICANO DE ESCRITORES. PERO COMO TODO ESTABA CONTROLADO, LA PUBLIQUÉ HASTA EL 68 CUANDO TENÍA 26 AÑOS.

POR OTRA PARTE NUNCA ME HE AFILIADO A NINGÚN GRUPO. NO TENGO PROBLEMAS ECONÓMICOS, NO TENGO TRAUMAS SOCIALES, NI DE CLASE NI DE ARRIBISMO; SÍ TENGO UNA POSTURA POLÍTICA, PERO NO TUVE QUE VENDER MIS CRÍTICAS AL ECHEVERRISMO.

Jorge Ayala Blanco se ha dedicado a documentar el desarrollo de la filmografía nacional. Hasta el momento lleva cinco tomos, que constituyen un a,b,c,d,e por sus títulos que hacen referencia a la aventura, la búsqueda, la condición, la disolvencia y la eficacia de cine mexicano.¹²⁰ Además Ayala Blanco es coautor, con María Luisa López Vallejo, de *Cartelera cinematográfica*, cuatro tomos que registran por décadas, los estrenos de películas en la ciudad de México de 1940 a 1979. Igualmente, publicó el libro *Cine norteamericano hoy* (1996) , entre otros.

Al hablar de sus influencias en el desarrollo de su labor como crítico de cine, Jorge Ayala Blanco señaló que en sus inicios, si bien ALGUIEN DECÍA QUE ESCRIBIR CRÍTICA DE CINE ERA TRADUCIR DEL FRANCÉS, ERA FUNDAMENTAL LA INFLUENCIA DE *CAHIERS DÚ CINÉMA*¹²¹. Independientemente de ello, considera que su formación como ingeniero le sirve para manejar estructuras formales y hacer montajes de escritura.

TAMBIÉN ESTABAN OTRAS INFLUENCIAS CRUCIALES COMO LA DE ROLAND BARTHES -DE OTRA MANERA ESTARÍA HACIENDO CHISTES A LO CARLOS MONSIVÁIS, OCURRENCIAS BABOSAS, O DIVAGACIONES FILOLÓGICAS COMO ALFONSO REYES, ESTE ÚLTIMO ES EL TIPO DE ENSAYISTAS QUE INFLUYERON SOBRE MI GENERACIÓN-. INCLUSO EL EPÍGRAFE DE MI LIBRO *LA AVENTURA DEL CINE MEXICANO*¹²² ES TOTALMENTE BARTHESIANO, PROPONE NO JUZGAR SINO DESMONTAR LOS MECANISMOS.

¹²⁰ Me refiero a los libros *La aventura del cine mexicano*, *La búsqueda del cine mexicano*, *La condición del cine mexicano*, *La disolvencia del cine mexicano* y *La eficacia del cine mexicano*.

¹²¹ Desde mi punto de vista, existe una cierta reminiscencia a la teoría del autor planteada por los integrantes del grupo "Cahiers du Cinéma", en las notas de Jorge Ayala Blanco, aun cuando él no considere ésta como una de sus principales herramientas. Por ejemplo, las notas que publicó en el periodo analizado, hacen referencia en su título al director, cuyo examen se privilegia en el contenido de las mismas.

¹²² "Mientras la crítica tuvo por función tradicional o juzgar, sólo podría ser conformista, o sea juzgar conforme al interés de los jueces. Sin embargo, la verdadera 'crítica' de las instituciones y de los lenguajes no consiste en 'juzgarlos', sino en *distinguirlos*, en *separarlos*, en *desdoblarlos*. Roland Barthes citado por Jorge Ayala Blanco en el epígrafe de su libro *La aventura del cine mexicano*, pág. 7.

Ayala Blanco dijo estar influido también por la crítica de cine que se practica en Estados Unidos y negó la existencia de una tradición ensayística en México, UN PAIS DONDE TODO ESTÁ EN MANOS DE CACIQUES CULTURALES QUE SE DEDICAN A ANULAR LA POSIBILIDAD DE CUALQUIER REVISION CRITICA. Esta consideración lo llevó a afirmar que desde sus inicios como crítico su postura no fue cómoda porque entre otras cosas, lo primero que hizo fue expulsar a Buñuel de su libro *La aventura del cine mexicano* QUE HABLA DEL CINE MEXICANO NO DE LA OBRA DE BUÑUEL, ALGO QUE ERA MUY ALDAZ PARA LA ÉPOCA. TODAVÍA HOY, SI SE REVISAN LOS 17 TOMOS DE EMILIO GARCÍA RIERA¹²³ UNO ENCUENTRA QUE LA MITAD SON 200 PÁGINAS PARA BUÑUEL Y MEDIA CUARTILLA PARA LAS PELÍCULAS MEXICANAS. BUÑUEL NO PERTENECE AL CINE NACIONAL, ÉL SEGUÍA VIVIENDO EN PARIS, EN EL SURREALISMO, EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES DE BARCELONA¹²⁴; ERA OTRA COSA.

Jorge Ayala Blanco se contradice cuando afirma que la crítica de cine es un género periodístico, POR ESO ME ATREVO A ENSEÑARLA A FUTUROS PERIODISTAS y un arte porque LA MEJOR MANERA DE REFLEJAR UNA OBRA DE ARTE ENFRENTÁNDOLA A OTRA OBRA DE ARTE; YO PRACTICO LA CRITICA DE CINE COMO ARTE SI NO ES UN ARTE NO ME IMPORTA, REGRESO A LA INGENIERÍA QUÍMICA. LO QUE YO TRATO ES HACER UN ENSAYO ENTRE LITERARIO, SOCIOLÓGICO, PSICOLÓGICO, HISTÓRICO. LA RESEÑA SOLAMENTE EXPONE, EN MÉXICO SE PRACTICA COMO CUENTA PELÍCULAS, LO CUAL ES PAVOROSO.

Jorge Ayala Blanco afirma que el tipo de ensayos que él escribe sobre cine, está relacionado con la teoría del discurso, misma que aplica haciendo para cada película cinco lecturas diferentes como si fueran cinco críticos leyendo el mismo filme.

¹²³ Se refiere a la *Historia Documental del Cine Mexicano* de Emilio García Riera.

¹²⁴ Buñuel no vivió en la residencia para estudiantes de Barcelona sino en la de Madrid.

ES TAN EXTREMADAMENTE POBRE EL PENSAMIENTO CRÍTICO EN MÉXICO QUE (TE) TIENES QUE DESDOBLAR COMO SI ESTUVIERAS POLEMIZANDO CONTIGO MISMO EN EL PAPEL DE CRÍTICO PORQUE NO HAY POSIBILIDAD DE DIÁLOGO. LO QUE YO TRATO DE HACER ES PLANTEAR MIS PROPIAS VISIONES CONTRADICTORIAS DENTRO DE UN NÚCLEO, DE AHÍ QUE SEAN CINCO LECTURAS EN EL UNIVERSO DE UNA PELÍCULA. CREO QUE CON ESO SE DESMONTA MEJOR EL MECANISMO.

Las cinco lecturas a las que hace referencia, se observan en sus notas como una especie de subtítulos que establecen una comparación entre el título de la película y el punto de vista desde el que la abordará. Por ejemplo, en su crítica publicada el 10 de julio de 1996 titulada "Dridri y la leyenda urbana", sobre la película París prohibido, dirigida en 1994 por Karim Dridri, Ayala Blanco enuncia sus cinco lecturas de la siguiente manera:

París prohibido o el artificio desnudo

París prohibido el mito revisitado

París prohibido o el cuento trágico

París prohibido o el desfile grotesco

París prohibido o pese a todo

En este método personal, Jorge Ayala Blanco distingue cuatro pasos fundamentales, además de una mayor participación de la subjetividad:

1. Descripción, entendida como un ACERCAMIENTO LITERARIO DE LA PELÍCULA, UNA COSA MUY PLÁSTICA PARA QUE NO DÉ (una descripción detallada de) LA PELÍCULA EN GENERAL, SINO SÓLO LAS ESCENAS, LOS HECHOS Y LAS RELACIONES CLAVE. LA

DESCRIPCIÓN DEBE SER SINTÉTICA, ENTRESACANDO LOS ELEMENTOS QUE LLEGAN A SER SIGNIFICATIVOS.

Las descripciones de las películas que escribe Ayala Blanco se caracterizan además por su mordaz humor, por ejemplo, la siguiente que forma parte del punto de vista titulado *El anzuelo* o una familia de tontas, de la nota "Rimoch y la boda inolvidable" sobre *El anzuelo*¹²⁵, publicada el 10 de junio de 1996:

"... la plastona novia sonrisitas Alejandra (Mariana Lecuona) se casa de blanco y cola con el mamonazo novio de frac Alfonso (Álvaro Guerrero), y es como si toda la clase media acomplejada estuviese desposando a la clase media arribista, todos mexicanamente viviendo de la apariencia y para la apariencia. Así pues, la suegra apretada pero tequilera (Martha Navarro) apenas tolera las atenciones con que tratan de colmarla el chocho papá mecánico aún buen bailarín Don Carlos (Jorge Galván) y la viejorrna mamá realizadora de sus sueños a través de la hija Doña Rosa (Ana Ofelia Murguía), mientras el cuñado miope pero resbaloso Jorge (Rodolfo Arias) entretiene con tartamudos cuentos de aztecas a la bajamaridos primota treintona Dolores (Joana Brito), para desatar el furor de la hermana estéril por posesiva Bertha (Martha Papadimitru) y el pilín hermano videoasta Carlitos (Bruno Bichir) reitera su compromiso con el sabiolocho enamorado eterno de la recién casada Humberto (Damián Alcazar), en medio de fotos y videos para la posteridad inmediata, marcha nupcial, sermón exaltador de la sumisión femenina, puños de arroz al salir de la iglesia adornadísima, beso-beso, bailongo casero con bailes y cumbias, trío desafinado, meseros con uniforme, lanzamiento de ramo, mordisco de liga, queremos pastel-pastel y vestido de novia colectando billetes alfileteados al estilo pueblerino..."¹²⁶

¹²⁵ EL ANZUELO, película mexicana dirigida por Ernesto Rimoch en 1995.

¹²⁶ Jorge Ayala Blanco. "Rimoch o la boda inolvidable" *El Financiero*, 10 de junio de 1996.

2. Análisis, QUE PUEDE SER DE TODO TIPO, POR EJEMPLO NARRATOLÓGICO. YO TENGO MI PROPIO MÉTODO DE ANÁLISIS, QUE ES FORMAL, INCLUYENDO EL MICROANÁLISIS QUE DESMENUZA EL FILME DESDE TODOS LOS ELEMENTOS QUE LA COMPONEN. LO APLICO EN PEQUEÑOS FRAGMENTOS DE DETERMINADA PELÍCULA. PARA ENCONTRAR LA INTENCIÓN FORMAL DEL REALIZADOR, PODRÍA APLICARSE ESCENA POR ESCENA, SECUENCIA POR SECUENCIA, PERO NO PUEDE HACERSE EN ARTÍCULOS BREVES. EN TÉRMINOS DE CINE MEXICANO, POR EJEMPLO FRANCISCO ATHIÉ, MITL VALDÉZ, JUAN MORA, PARA MI TIENEN SUS PROPIAS AUDACIAS. LAS POSTURAS ESTÉTICAS RADICALES SE DESTACAN GRACIAS A ESTE MÉTODO. AL LECTOR SÓLO LE DOY RESULTADOS NUNCA EL PROCESO.

3. Interpretación, que ES TODO UN PROBLEMA, ES DECIR QUÉ ES LO QUE SE INTERPRETA, QUÉ ES LO QUE SE ABSOLUTIZA: AL CINEASTA, A LOS ACTORES, A LOS PERSONAJES, A LA ESTRUCTURA... EL ESTABLECIMIENTO DE LÍMITES Y CONTRADICCIONES VENDRÍA A SER UNA ESPECIE DE CONTRAPESO DE LO QUE SERÍA LA INTERPRETACIÓN, LA EVALUACIÓN DE LA PELÍCULA.

La interpretación que hace Ayala Blanco en sus notas, bien puede ser caracterizada con la siguiente conclusión que apunta sobre la película Los miserables (Les misérables) dirigida por el francés Claude Lelouch en 1995 y basada en la novela de Víctor Hugo:

"... tanto Hugo como Lelouch distinguen tres tipos de exilio: el geográfico, el vital y el interior. El exilio geográfico se desplaza en camioneta pero goza más cuando vegeta. El exilio vital es fundamentalmente la demagogia de un humanismo-humanitario-desbordante-de-humanidad. El exilio interior es mucho más que una automarginación o un exilio interior, ya que Valjean-Henri se postula eliminando todo sentimiento (amistad, erotismo) en provecho de la autocontemplación y la iluminación caritativa, cuya única interioridad

(gracias sobre todo al cine) será la identidad monotemática/monolibresca. En suma, una condición de multiexilio fatal e irresistible cual pecado original sin ninguna originalidad, una sucesión desesperada de episodios patéticos para mover a la compasión/perdón/clemencia, en homenaje a todos los espectadores no miserables".¹²⁷

4. Delimitación de contradicciones y limitaciones que ES EL HASTA DONDE LLEGA EL PROCEDIMIENTO DE LA PELÍCULA Y QUE MUCHAS VECES NO TIENE QUE SER LA IDEA TAN AVANZADA QUE SE ESTÁ PLANTEANDO. VAMOS UN POCO LA IDEA DE (JEAN PAUL) SARTRE: 'YO NO TE PIDO QUE TÚ ME CONVENZAS DE LO QUE ESTÁS DICRIENDO SINO DE TU NECESIDAD DE DECIRLO'. LO PERTINENTE VA A SER ESO QUE PARA TI ES TAN IMPORTANTE DECIRME. ESO ES LO QUE ME VA A CONVENCER. ME CONVENCES NO DE LO QUE ME DICES SINO DE TU NECESIDAD DE DECIRLO. AHÍ ES DONDE SURGEN LAS CONTRADICCIONES.

Aun cuando Ayala afirma que la crítica en México no puede existir porque se concreta a la promoción y a las relaciones públicas, distingue dos tipos de críticos: los que empobrecen la visión de espectador y los que la enriquecen. El se considera entre los segundos, porque intenta en primer lugar conmover al espectador, QUE CUANDO SE META A LA ESPESURA DE MI PROSA, QUE ACTUALMENTE ES PARADIGMÁTICA POR LAS POSIBILIDADES DE LECTURA DE UNA MISMA FRASE, PUEDA ENRIQUECER SU VISIÓN, ESTÉ O NO DE ACUERDO CONMIGO (MUCHAS VECES YO NO ESTOY DE ACUERDO CONMIGO). TRATO DE DARLE LOS ELEMENTOS PARA QUE EL ESPECTADOR PUEDA ELABORAR SU PROPIA CRÍTICA... LOS MEJORES CRÍTICOS SON COMO LO MEJORES POETAS. LOS MEJORES POETAS SON LOS QUE VUELVEN A SUS LECTORES POETAS. YO QUIERO CONVERTIR A MIS LECTORES EN CRÍTICOS, POR LO MENOS EN EL MOMENTO DE LEER LA CRÍTICA.

¹²⁷Jorge Ayala Blanco. "Lelouch y los eternos retornos" *El Financiero*, 15 de julio de 1996.

En cuanto a las referencias personales que hace en sus notas, Ayala asegura que trata de poner las menos posibles pero que sean las claves, PORQUE SI NO, ATIBORRAS DE REFERENCIAS CULTAS. EVIDENTEMENTE YO NO SÓLO TENGO INTERESES DE CRÍTICA DE CINE, LA VIDA ES MUCHO MÁS RICA. MIS REFERENCIAS SON TODA UNA SERIE DE VIVENCIAS CULTURALES QUE AL ESTAR SUPERPUESTAS, SIMPLEMENTE SI LEVANTAS UNA SE LEVANTAN MUCHAS MÁS. LA CRÍTICA ANTE TODO ES COMPARACIÓN, INCLUSO PUEDES HACER REFERENCIAS MUSICALES como las hace él mismo en su nota sobre Días extraños¹²⁸ al referirse a la fotografía, a la edición y a la banda sonora del filme:

“... La cámara del especialista en cintas de acción chafa Matthew F. Leonetti jamás está quieta, pues Bigelow nunca puede permanecer tranquila y contemplativa ante esos personajes continuamente a la carrera que deben ser materialmente cazados por el ojo hiperkinético, ritmando el audazmente reprimido montaje videocipero de Howard Smith y la música de Graeme Revell con baladas rap/rock grueso que van de HJ Harvey a Peter Gabriel y Deep Forrest, para conseguir el establecimiento de una realidad intolerable/todovictimadora/omnievadible donde el problema no es ser paranoico sino suficientemente paranoico”.¹²⁹

En esta cita pueden observarse algunas de las características de su estilo, como el gusto por juntar palabras y dividir las con diagonales. Ayala afirma que la principal influencia en su estilo son la poesía y los “Manifiestos” de Vladimir Mayakovski, sobre todo su gusto por el neologismo.

SI NO EXISTE UNA PALABRA, PUES LA INVENTAS O FUNDES DOS PALABRAS Y OBTIENES UNA TERCERA QUE ES MÁS RICA. UNA DE LAS VENTAJAS DE ESCRIBIR ES QUE NADIE TE LEE, ENTONCES PUEDES HACER LO QUE QUIERAS, INCLUSO INNOVAR Y NO PASA NADA. Un

¹²⁸ DÍAS EXTRAÑOS (Strange Days), película estadounidense dirigida por Kathryn Bigelow en 1995.

¹²⁹ Jorge Ayala Blanco. “Bigelow y el thriller milenarista”. *El Financiero*, 3 de junio de 1996.

ejemplo de las palabras que Ayala crea es "cuarentaitresañoro"¹³⁰, adjetivo que usa para referirse al director neozelandés Lee Tamahori, autor de Somos guerreros¹³¹.

Por lo que toca al método de escritura, Ayala Blanco afirma que trabaja en computadora, lo cual NO PERMITE NUNCA TERMINAR UN TEXTO. No escribe sus notas comenzando por la primera frase que aparece publicada, se tarda aproximadamente doce horas en desmenuzar una película, escoge el filme que más le puede dar y da preferencia a los que sostienen una postura novedosa y rica. Incluso hay notas que escribe y no publica porque las piensa para sus recopilaciones.

3.1. 2 Ezequiel Barriga Chávez: crítico de cine de *Excélsior*

Ezequiel Barriga Chávez estudió en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM Ciencias de la Comunicación y se tituló con la tesis profesional *El cine independiente en México*. Escribe sobre cine desde 1984 en la sección "Desde la Butaca" que publica *Excélsior*, pero antes ya había publicado en el semanario *Hoy* y en las revistas mensuales *Cuadernos de la Comunicación* y *Perfiles de la Comunicación* que editaba Publicidad Ferrer.

Las notas de Ezequiel Barriga Chávez se caracterizan, en primer lugar por su brevedad (por política del *Excélsior* no pueden exceder la cuartilla). Al inicio de cada una de ellas, establece rápidamente el género al que pertenece la película que comenta, por ejemplo, en sus notas de los días 6 y 20 de junio de 1996,

¹³⁰ Jorge Ayala Blanco. "Tamahori y la grandeza recobrada" *El Financiero*, 22 de julio de 1996.

¹³¹ SOMOS GUERREROS (Once Were Warriors) película neozelandesa dirigida por Lee Tamahori en 1994.

respectivamente afirma que La pasión turca¹³² "... se trata de un melodrama español de corte erótico" y que La raíz del miedo¹³³ "... se trata de una película de suspenso".

Las sinopsis que incluye Ezequiel Barriga Chávez en sus escritos son generalmente extensas, por ejemplo la siguiente que corresponde a su nota sobre la película francesa Los miserables:

"... Según el filme de Lelouch, Henri Fortin (Belmondo) es un ex-boxeador que vivió sus mejores épocas como pugilista cuando terminaba la Primera Guerra Mundial. En plena república de Vichy, durante la ocupación nazi, Fortin es dueño de un camión de mudanzas y un buen día el abogado judío Ziman le pide que lo lleve a Austria, junto con su familia. Durante el trayecto, Fortin le pide que lea para él un libro que cayó en sus manos; se trata de 'Los miserables'. Ziman y su familia en vez de leer, le narran la historia de Jean Valjean y conforme avanza el relato Fortin se identifica con el personaje, pues le asegura que ha vivido situaciones similares... Al llegar a Austria se percatan que la situación está difícil para los judíos y Ziman le pide a Fortin que los lleve a la frontera con Suiza en donde los esperan contactos. Ahí Ziman y otros judíos son emboscados por los nazis y Fortin es encarcelado por transportarlos. En la cárcel conoce a unos tipos con quienes forma una banda de asaltantes que, 'protegidos' por los nazis, se dedican a cometer toda suerte de tropelías. Cuando se inicia la liberación de Europa, con la llegada de los aliados, se integra la resistencia y luego, al llegar la paz, con el dinero de los robos, puede emprender negocios honorables. El rosario de finales felices apenas comienza, pues los integrantes de la familia judía, uno a uno, regresan sanos y salvos, Fortin exculpado por la justicia luego de la extraordinaria defensa que hace su amigo Ziman..."¹³⁴

¹³² LA PASIÓN TURCA, película española dirigida por Vicente Aranda en 1994.

¹³³ LA RAÍZ DEL MIEDO (Primal Fear), película norteamericana dirigida por Gregory Hoblit en 1995.

¹³⁴ Ezequiel Barriga Chávez. "Los miserables", *Excelsior*, 5 de julio de 1996.

Si bien Ezequiel Barriga por lo general sólo menciona el nombre del director de la película que aborda en cada nota, en algunas ocasiones le dedica un poco de mayor atención al tema, por ejemplo en su nota sobre la película Del crepúsculo al amanecer (From Dusk Till Dawn) dirigida en 1995 por Robert Rodríguez, en la que además externa claramente su opinión personal sobre el director en cuestión:

“... El cineasta norteamericano de ascendencia mexicana Robert Rodríguez, famoso por haber filmado ‘El mariachi’ con un presupuesto de 7,000 dólares, sorprendió a propios y a extraños con su película, no sólo por el hecho de haber realizado un filme con esa cantidad sino por la forma fresca y original para abordar el trillado tema del cine de acción. Los elogios y reconocimientos aparecieron por todos los rincones del mundo e indicaban que nacía un cineasta con talento, sin embargo, cuando realizó ‘Pistolero’ comenzó a disiparse y ahora con ‘Del crepúsculo...’ su altarcito se cae en pedazos, al tiempo que todo hace suponer que los hallazgos de su opera prima fueron, más bien, obra de la chiripa y la casualidad de lo que, por lo demás, Robert Rodríguez ni siquiera se percató”.¹³⁵

En esta nota puede observarse el lenguaje coloquial de Barriga Chávez, por ejemplo al usar la palabra “chiripa” o al mencionar, en el mismo texto que Salma Hayek “es la estrella del antro”, lugar en el que se desarrolla parte de la acción en Del crepúsculo al amanecer. Además usa una de sus frases recurrentes, que es “ a propios y a extraños”.

Al escribir sobre La pasión turca, Ezequiel Barriga Chávez afirma que “... Vicente Aranda se ha especializado en el tema (el erotismo) con *muy buenos* resultados, a juzgar por la *buen*a aceptación que han tenido sus películas”; la película está “... filmada en locaciones *auténticas*... el trabajo de ambientación es *cuidado*... los

¹³⁵ Ezequiel Barriga Chávez, “Del crepúsculo al amanecer”, *Excélsior*, 27 de junio de 1996.

interiores *impecablemente* fotografiados” y que Ana Belén “... en el personaje de Desideria, ha hecho su trabajo *de maravilla*”.

Sobre La raíz del miedo, apunta que Richard Gere ha logrado “un *buen* desempeño en el papel de *arrogante* abogado”; que la cinta tiene un “*buen nivel* narrativo” y que el tema le parece “*interesante y aleccionador*”.

Estos ejemplos, corresponden a las notas publicadas por Ezequiel Barriga los días 6 de junio (La pasión turca) y 20 de junio (La raíz del miedo). He subrayado los adjetivos porque ilustran la manera en que Ezequiel Barriga Chávez califica las características de las películas que aborda y que al final de sus notas valora y recomienda a determinado público, por ejemplo:

<u>La pasión turca</u>	Adolescentes. Buena
<u>La raíz del miedo</u>	Adolescentes. Buena
<u>Del crepúsculo al amanecer</u>	Adolescentes. Regular
<u>Los miserables</u>	Adolescentes. Muy buena
<u>Flipper</u> ¹³⁶	Todo público
<u>El jorobado de Nôtre-Dame</u> ¹³⁷	Todo público. Buena

Ezequiel Barriga Chávez, quien no incluye en sus notas el año de producción de las películas y rara vez menciona el nombre del fotógrafo, del editor o el del autor de la música, fue entrevistado en el Café de la Habana de la Ciudad de México el día 9 de noviembre de 1996.

¹³⁶ FLIPPER. Película estadounidense dirigida por Alan Shapiro en 1996.

¹³⁷ EL JOROBADO DE NOTRE DAME (The Hunchback of Notre Dame), película estadounidense dirigida por Gary Trousdale y Kirk Wise en 1996.

Accedió conceder la entrevista luego de la función matutina de prensa de la XXIX Muestra Internacional de Cine. En el Café de la Habana se le preguntó sobre su método para escribir sus notas sobre cine.

Ezequiel afirmó, con el tono amable que lo caracteriza, que él escribe reseña cinematográfica y que elige las películas de la cartelera, incluyendo TODOS LOS CINES QUE HAY EN EL ÁREA METROPOLITANA, QUE VAN DESDE LA CARTELERA COMERCIAL, HASTA LOS CINE CLUBES, CINETECA Y EL CIRCUITO UNIVERSITARIO. ESE ES BÁSICAMENTE EL ESPECTRO QUE ME INTERESA Y BUENO, COMO PREDOMINA EL CINE COMERCIAL PUES ES AL QUE ME AVOCO. ESPORÁDICAMENTE, A LO QUE SE EXHIBA EN LOS CINE CLUBES O EN LA MISMA CINETECA... A VECES AHÍ PASAN PELÍCULAS QUE YA PROYECTARON EN LOS CIRCUITOS COMERCIALES Y SE RESCATAN ALGUNAS COSAS.

LUEGO DE ELEGIRLA VOY A VERLA Y REALMENTE EMPIEZO A SACAR TODO LO QUE SERÍA DE INTERÉS DE ESA PELÍCULA PARA HACER LA RESEÑA EN SÍ. PARA ELLO NO SIGO UN ESQUEMA. SI TÚ TE REFIERES A UNA METODOLOGÍA RIGUROSA, PIENSO QUE HAY MUCHAS MANERAS DE ABORDAR CADA PELÍCULA ENTONCES VEO SOLAMENTE LAS SE PUEDEN RESEÑAR. SI SON MUY POBRES ESTÉTICAMENTE, ENTONCES NO OFRECEN MUCHO Y HAGO SÓLO UNA PEQUEÑA SÍNTESIS DE LA PELÍCULA Y PUNTO, EN CAMBIO HAY OTRAS PELÍCULAS QUE SON MUY RICAS EN POSIBILIDADES DE LECTURA Y ENTONCES SE PUEDEN ABORDAR DE MUCHAS FORMAS. ÉSAS SON LAS QUE CAUSAN MÁS PROBLEMA PORQUE ME PREGUNTO ¿DESDE DÓNDE QUIERO ABORDARLA? ¿DESDE QUÉ PUNTO DE VISTA? A VECES ESTO SIRVE PARA HACER UN ENLACE. NO SÉ, NO SÉ DIEZ LECTURAS DISTINTAS, VEINTE O CINCO INTERPRETACIONES DIFERENTES Y FINALMENTE ME QUEDO CON ALGUNA DE TODAS. PERO ÉSAS SON LAS POCAS

EN ESCRIBIR UNA NOTA ME TARDO MEDIA MAÑANA, UNA COSA ASÍ, DEPENDE MUCHO DE MI ACTITUD (Y DE) SI ES UNA PELÍCULA RELATIVAMENTE ACCESIBLE, RELATIVAMENTE

COMPLEJA O SI TIENE MUCHAS IMPLICACIONES. SI ES ALGO MÁS ELABORADO, PUES BUENO, TENGO QUE REPENSARLO Y PREGUNTARME POR DÓNDE LA VOY A ABORDAR... HACIA DONDE QUIERO LLEGAR, O QUÉ QUIERO DECIR A LA HORA QUE ESTOY ESCRIBIENDO. HAY PELÍCULAS QUE REALMENTE NO TIENEN VUELTA DE HOJA, Y SIMPLEMENTE ME VOY A LO PRIMERO QUE ME SALE.

Para Ezequiel Barriga, la función de la crítica es ofrecer al lector información de la película en cuestión, QUE EL LECTOR TENGA UNA REFERENCIA DE ESAS PELÍCULAS, QUE TENGA POR LO MENOS DATOS MÍNIMOS, QUE SEPA DE QUÉ SE TRATA, QUIEN ES EL DIRECTOR... PARA QUE EL POSIBLE ESPECTADOR, TOMÉ SU PROPIA DECISIÓN Y EN FUNCIÓN DE ESO ASISTA O NO A VER ESA PELÍCULA Y DESPUÉS DE QUE LA VEA, COMPARE LO QUE ÉL VIO CON LO QUE ESTÁ ESCRITO Y A LO MEJOR PUEDE COINCIDIR O NO PUEDE COINCIDIR, PERO ESO YA SERÍA OTRA CUESTIÓN .

NO TENGO OTRA COSA MÁS QUE DECIRLE AL LECTOR: A MÍ COMO ESPECTADOR ME PARECIÓ QUE ESTA PELÍCULA, QUE ESTOS ELEMENTOS, ESTAS CUALIDADES COMO OBRA DE ARTE O COMO PRODUCTO COMERCIAL... PARA QUE DESPUÉS ÉL MISMO SE DESENGAÑE Y LO CONFIRME. .

Al ser cuestionado sobre la posibilidad de una crisis en la crítica de cine en México, Barriga lo negó y dijo que ES MÁS BIEN AL CONTRARIO, CREO QUE HAY UN ESPECTRO AMPLIO DE INFORMACIÓN QUE SE ABORDA EN EL PAÍS SE DA EN TODOS LOS MEDIOS. NO CREO QUE HAYA UNA CRISIS, SINO POR EL CONTRARIO, DIGAMOS HACE UNOS DIEZ AÑOS PRÁCTICAMENTE LA CRÍTICA SE HACÍA A NIVEL DE IMPRESOS, NADIE HABLABA POR RADIO SOBRE CINE, POR EJEMPLO, NI MUCHO MENOS EN TELEVISIÓN, ENTONCES EL ESPACIO ESTABA LIMITADO. HABÍA NADA (crítica) MÁS EN LOS PERIÓDICOS Y ADEMÁS NO EN TODOS. LO QUE HE ESTADO VIENDO ES QUE HAY UNA EXPLOSIÓN DE COMENTARISTAS EN LOS MISMOS

PERIÓDICOS, EN LAS REVISTAS, EN MUCHAS ESTACIONES DE RADIO Y EN MUCHOS PROGRAMAS DE TELEVISIÓN Y CREO QUE ESO ES MUY SALUDABLE.

Barriga Chávez dijo que no lee ninguna crítica porque no tiene tiempo para ello. Acepta como única influencia su formación escolar y el interés que tenía en la Universidad por acercarse a LOS CINE-CLUBES, A LEER UN POCO LA HISTORIA DEL CINE, A CONOCER TODA LA EVOLUCIÓN QUE HUBO EN EL CINE DESDE SUS ORÍGENES, CÓMO SE FUERON GESTANDO LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS, LAS APORTACIONES QUE HUBO, QUE SE HAN DADO... LA EVOLUCIÓN DEL CINE, SUS DIRECTORES, TODO EN GENERAL, MÁS QUE PENSAR QUE ME INFLUENCIARA DETERMINADA PERSONA, ME SIENTO EN DEUDA CON EL CINE MISMO, ES DECIR, CON LAS PELÍCULAS QUE EN GENERAL ME HAN ATRAÍDO, MÁS QUE ME HAYAN INFLUIDO Y LAS QUE HACEN QUE LAS PERSIGA DEVOTAMENTE, QUE LAS BUSQUE POR TODAS PARTES.

Barriga Chávez tampoco se siente influido por la crítica de otros países. Al respecto comentó que ALGUNA VEZ CUANDO TUVE QUE HACER UN TRABAJO DE INVESTIGACIÓN LOS LEÍ PERO NO ERAN DECISIVOS PARA MI. FUE SÓLO UN PUNTO MÁS DE VISTA, MUY RESPETABLE Y TODO PERO PIENSO QUE SI UNO SE ASOMA A LO QUE PIENSAN ALGUNOS CRITICOS NORTEAMERICANOS POR EJEMPLO, SE ENCUENTRA CON OTRO PUNTO DE VISTA TOTALMENTE DISTINTO, POR LA CRISIS DE CONCEPTUALIZAR TODO ÉSTO Y ENTONCES, CREO QUE NO ES POR AHI.

LOS MÁS SOBRESALIENTES Y VANGUARDISTAS PRECISAMENTE SON LOS DE *CAHIERS DU CINÉMA* PERO POR LO QUE HE SABIDO ANDAN ASÍ COMO DE CAPA CAÍDA. EN LOS SETENTAS HABÍA GENTE QUE LOS SEGUÍA, NO SE SI AHORA LES SIGUEN HACIENDO CASO. YO PIENSO QUE ES IMPORTANTE LEERLOS CUANDO HAY OPORTUNIDAD Y TOMARLO COMO UNA REFERENCIA. PERO IGUAL COMO SE PUEDE LEER, NO SE, LO QUE DICE LA DECLARACIÓN DE

UN DIRECTOR O LA DECLARACIÓN DE UN PRODUCTOR, O DE UN ARTISTA, UN ACTOR O UN ESCRITOR O LO QUE SEA. ESPECIALMENTE LO QUE OPINE UN PERIODISTA SOBRE UNA PELÍCULA TAMBIÉN TIENE SUS MÉRITOS. PERO MÁS ALLÁ NO TIENE MAYOR RELEVANCIA; UNA REFERENCIA PUEDE SER ESTIMULANTE PERO NO PARA TRASLADARLA PERFECTAMENTE Y CREER QUE ES UNA VERDAD ABSOLUTA.

Ezequiel se mostró convencido de que la crítica de cine es un género periodístico PORQUE ESTÁ DANDO UNA OPINIÓN; ES UN GÉNERO QUE PERTENECE A LOS GÉNEROS DE OPINIÓN. EN LA PRENSA SOLAMENTE HAY DOS GÉNEROS, LOS INFORMATIVOS Y LOS GÉNEROS DE OPINIÓN Y LA CRÍTICA PERTENECE A LOS DE OPINIÓN; ESTÁS DANDO TU OPINIÓN SUBJETIVA DE ALGO QUE SE LLAMA CINE ASÍ COMO HAY ALGUIEN QUE HABLA DE POLÍTICA, DE ECONOMÍA, DE COCINA, HAY ALGUIEN QUE HABLA DE CINE.

ESTO VIENE A CUENTO PORQUE ALGUNOS CRÍTICOS DE CINE CREEN QUE SON PARTE DE LA INDUSTRIA Y ESO ES FALSO, NO SON PARTE DE LA INDUSTRIA, SON PERIODISTAS. A VECES LA GENTE DE LA MISMA INDUSTRIA CREE QUE LOS CRÍTICOS SON SUS PUBLIRRELACIONISTAS, Y NO ES CIERTO. LAS EMPRESAS TIENEN GENTE DE RELACIONES PÚBLICAS PARA QUE LES HAGA SUS PANFLETOS Y SUS ANUNCIOS. EL CRÍTICO TIENE SU FUNCIÓN QUE ES ESTRICTAMENTE PERIODÍSTICA Y ES DAR SU OPINIÓN SOBRE UNA PELÍCULA.

3.1.3 Tomás Pérez Turrent: crítico de cine de *El Universal*

Parece ser que el lugar donde Tomás Pérez Turrent da cita a sus amigos y a sus asuntos, incluyendo a la gente que por alguna razón le solicita una entrevista, es el Café de La Habana, en Avenida Cuauhtemoc, antes Bucareli en la Ciudad de México. Tomás fue entrevistado en este tradicional lugar de periodistas, entre el

constante ruido de platos, el persistente olor a café y humo de habano. Al hacerlo, se tuvo lo que se puede llamar suerte de principiante, porque a la mitad de la entrevista Pérez Turrent se levantó de la mesa para ir a ver a un amigo que lo esperaba a dos cuadras. Regresó con José de la Colina, quien, amablemente y a pesar de que se sabe que no concede entrevistas ni habla por lo regular de la época en que escribía crítica de cine, también accedió a contestar las preguntas.

La opinión de José de la Colina, se presenta en el apartado final de este capítulo. Este sólo se refiere al trabajo del crítico de cine Tomás Pérez Turrent.

Pérez Turrent , quien ha publicado entre otros libros *Buster Keaton* (Universidad de Guadalajara, 1991) y *Canoa: memorias de un hecho vergonzoso. La historia, la filmación, el guión* (Universidad Autónoma de Puebla, 1984) estudió Filosofía y Letras en la Facultad del mismo nombre de la Universidad Nacional Autónoma de México. EN LA ÉPOCA EN QUE DECIDÍ DEDICARME AL CINE, NO SABÍA CÓMO, NO HABÍA ESCUELAS DE CINE EN MÉXICO, ENTONCES LO QUE HICE FUE ESTUDIAR FILOSOFÍA. AHÍ TOMÉ UNA CLASE SENSACIONAL A LA QUE LE DEBO MUCHÍSIMO, QUE ERA TEORÍA Y COMPOSICIÓN DRAMÁTICA CON LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ, LA PERSONA QUE MÁS SABE DE TEATRO Y DE ESTRUCTURAS DRAMÁTICAS. TAMBIÉN FUI A UN ESPECIE DE CURSO QUE SE DIO EN LA FACULTAD Y QUE FUE EL PRIMER ANTECEDENTE DEL CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS.

QUE NO HUBIERA NINGUNA ESCUELA DE CINE EN MÉXICO ME AYUDÓ MUCHO, PORQUE GRACIAS A ESO Y SIN NINGÚN ANTECEDENTE CINEMATOGRAFICO MÁS QUE HABER ESTADO EN EL MOVIMIENTO DE CINE CLUB, QUE FUE MUY IMPORTANTE EN ESOS AÑOS (1959-61) ME

DIERON UNA BECA PARA ESTUDIAR EN FRANCIA Y ESTUDIÉ EN EL IDHEC¹³⁸. ME FUI EN SEPTIEMBRE DE 1961 CON UNA BECA DE DOS AÑOS Y ESTUVE SIETE. TRABAJÉ EN LA TELEVISIÓN FRANCESA, EN LA CINEMATECA Y EN MUCHAS COSAS EN TORNO AL CINE.

Desde Francia, Tomás Pérez Turrent comenzó a hacer crítica de cine para el periódico mexicano *El Nacional*, pero según sus palabras era algo meramente utilitario porque en 1963 fue por primera vez al Festival de Cannes pero sin estar acreditado:

Y DIJE, BUENO, PARA MÍ AQUÍ HAY QUE ESTAR ACREDITADO Y YO NO PUEDO ESTARLO SINO COMO PROFESIONAL DEL CINE... LUEGO CONSEGUÍ COLABORAR EN EL SUPLEMENTO DE *EL NACIONAL* QUE ENTONCES DIRIGÍA ORTIZ HERNÁNDEZ QUE ERA MUY BUENA GENTE, DE ESOS CARDENISTAS DE LA IZQUIERDA MEXICANA TRADICIONAL. DE REGRESO A MÉXICO SEGUÍ COLABORANDO EN *EL NACIONAL* LOS DOMINGOS Y FUI A *EL DIA*; ME DIJERON QUE SI Y EMPECÉ A HACER CRÍTICA DE CINE REGULARMENTE. EN *EL UNIVERSAL* ESCRIBO DESDE 1973.

Cuando se comenzó a hablar sobre el método que sigue al escribir su crítica, Tomás Pérez Turrent, quien también publica en el periódico *Novedades* con el seudónimo "Fernando Celín"¹³⁹, no particularizó sobre su método de trabajo, pero sí hizo una serie de consideraciones sobre la crítica en general. En éstas, se dejan entrever algunas de las características de su escritura.

¹³⁸ (Institute d'Hautes Etudes Cinematographiques de Paris (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París).

¹³⁹ Su seudónimo hace alusión al nombre del escritor francés Louis Ferdinand Destouches, llamado Louis Ferdinand Céline (1894-1961).

En su columna "Cinecrítica" del periódico *El Universal* se observan en primera instancia dos características que no pertenecen estrictamente al contenido: el uso de párrafos de gran longitud y el hecho de agregar, al final de cada nota, los cines en los que se exhibe la película en cuestión.

En cuanto a contenido, uno de los rasgos distintivos de la crítica de Pérez Turrent es la determinación del género al que pertenece la película sobre la que escribe, por ejemplo, en su nota sobre La raíz del miedo, advierte que:

"... La raíz del miedo pertenece pues con todo el derecho a ese subgénero que es el cine de procesos y se desarrolla de acuerdo con los códigos, figuras y rituales ya establecidos por él: interrogatorios, golpes de teatro de los contrincantes (fiscal-abogado- defensor), regaños del juez, trampotas, enfrentamientos, intentos de impresionar o arrastrar sentimentalmente a las jurados, etcétera".¹⁴⁰

También algunas veces contextualiza las películas en aspectos generales del arte y la cultura o haciendo hincapié en la historia del cine, como ejemplo cito su nota sobre Los miserables, película francesa dirigida por Claude Lelouch:

"... Del gran fresco épico y romántico de Víctor Hugo, el cine ha hecho varias adaptaciones. Naturalmente, el cine francés es quien más lo ha intentado y desde épocas tempranas: en 1913, Albert Capellani en cuatro partes (cuatro épocas) con una duración total de dos horas 22 minutos (a velocidad de 18 imágenes por segundo) siendo la primera película de gran duración en la historia del cine, en 1925 fue Henri Fescourt con una duración total de cinco horas y 20 minutos, presentada en forma de cuatro películas con una semana de intervalo. Es la más completa y fiel de las adaptaciones. En 1933, ya

¹⁴⁰ Tomás Pérez Turrent, "La raíz del miedo", *El Universal*, 21 de junio de 1996. Las negrillas son de Pérez Turrent.

en la época sonora, fue Raymond Bernard en tres episodios y una duración total de cuatro horas y 10 minutos. Es quizá la más conocida. En 1982 la hizo Robert Hossein, con duración de dos horas y media. En Italia fue Ricardo Freda (*Il miserabili*) quien la dividió en dos partes, con una duración total de 3 horas y 11 minutos. Naturalmente hay tres adaptaciones hollywoodianas muy libres y un buen número de telefilmes o miniseries de diversos orígenes... se diría que con esto ya es suficiente pero no es así. En 1995 la ha abordado nuevamente Claude Lelouch y lo ha hecho con su megalomanía, grandilocuencia y ambiciones habituales".

Tal vez la constante más cuestionada de sus críticas de cine sea incluir una sinopsis demasiado larga, algo que la mayoría de sus lectores le critica y a lo que responde: TÚ VES EL CINE DESDE UN PUNTO DE VISTA ANECDÓTICO. SI A MÍ ME DICEN AL IR A VER UNA PELÍCULA, FÍJATE QUE ELLA LO MATA AL FINAL, A MÍ NO ME INTERESA UN CACAHUATE, NO ME IMPORTA Y LA VOY A VER CON EL MISMO INTERÉS O CON EL MISMO DESINTERÉS QUE SI NO ME HUBIERAN DICHO NADA, PORQUE EL CINE NO ES ANÉCDOTA, ES OTRA COSA Y LA HISTORIA PASA A SEGUNDO O TERCER TÉRMINO. HAY PELÍCULAS CUYO ÚNICO INTERÉS ES LA HISTORIA Y BUENO, EN ESE CASO SÍ SERÍA CRIMINAL CONTARLA. CONTAR EL FINAL CASI NUNCA LO HAGO. Sin embargo, en su nota sobre Lady Bird, Lady Bird¹⁴¹ apunta:

"... La película termina con la pareja a punto de romper, un letrado nos informa que tuvieron dos hijos más y ya no se los quitaron. Pura constancia"¹⁴².

Tomás Pérez Turrent explicó de la siguiente forma por qué cuenta al detalle las películas: ME GUSTA DECIR SOBRE QUÉ SE ESTÁ HABLANDO, LA HISTORIA A FIN DE CUENTAS ES LA MATERIA DE LA PELÍCULA. ME GUSTA PLANTEAR DE QUÉ VA LA PELÍCULA, CUÁL ES SU

¹⁴¹ LADYBIRD, LADYBIRD, película inglesa dirigida por Kenneth Loach en 1993.

¹⁴² *Idem*.

MATERIA, Y LUEGO, UNO TIENE UNA FORMACIÓN, Y AHÍ ES DONDE LE AGRADEZCO MUCHÍSIMO A LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ LO QUE APRENDÍ DE ESTRUCTURA DRAMÁTICA. PLANTEO LA CRÍTICA Y TRATO DE ANALIZAR LAS PELÍCULAS DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA, PORQUE ES LO QUE MÁS ME INTERESA DE LA PELÍCULA.

Al mencionar la importancia que Tomás Pérez Turrent le concede al desarrollo argumental de las historias en el cine, hay que tener en cuenta que considera fundamental el trabajo de guión (él mismo ha sido guionista, por ejemplo de *Canca* (1975) y *Las poquianchis* (1976) de Felipe Cazals y de *El complot mongol* (1977) de Antonio Eceiza), como puede apreciarse en sus observaciones sobre la película *Tornado*¹⁴³:

"... Crichton, novelista de ciencia ficción y cineasta a sus horas, se ha limitado a aplicar las fórmulas más mecánicas de tratadistas de guión como Mr. Syd Field. Las cosas, los picos dramáticos, los plot-points ocurren según la receta. La intensidad sube mecánicamente".¹⁴⁴

Lo dramático, lo argumental, ha sido de su gran interés al grado que ESTANDO EN LAS COMISIONES DE PREMIACIÓN DE LA ACADEMIA MEXICANA DE CIENCIAS Y ARTES CINEMATOGRAFICAS, PUES (nos) TENÍAMOS QUE ECHAR TODA LA PRODUCCIÓN DEL AÑO Y A VECES VEÍAMOS, PRIMERO, SEGUNDO Y ÚLTIMO ROLLO, NADA MÁS. PERO YO ERA EL PESADO DEL GRUPO PORQUE COMO ME INTERESA MUCHO ESTO (se refiere al desarrollo dramático), YO LES DECÍA "PÁSENME EL TERCERO", Y A VECES HASTA PEDÍA EL CUARTO Y EL QUINTO, PORQUE DECÍA, BUENO, YO QUIERO VER DÓNDE EMPIEZA LA PELÍCULA REALMENTE, PORQUE NO HABÍA LO QUE SE LLAMA EL NUDO DRAMÁTICO, LA LLAMADA PERIPECIA EN EL TEATRO, QUE

¹⁴³ TORNADO (Twister), película estadounidense dirigida en 1996 por Jan Debont.

¹⁴⁴ Tomás Pérez Turrent. "Tornado", *El Universal*, 24 de junio de 1996.

ES LO QUE ARRANCA REALMENTE LA ACCIÓN DRAMÁTICA. ESO, SIEMPRE ME HA INTERESADO MUCHO.

Lo anterior puede observarse en el siguiente párrafo, que corresponde a su comentario sobre Paris prohibido publicado el día 6 de julio de 1996, y en el que expresa juicios de valor:

"... La historia es un poco enredada y está muy mal estructurada, pero es lo suficientemente clara como para comprender por donde va la anécdota. El problema es que Dridi se deja llevar por todos los lugares genéricos y por una suerte de degeneración de sus mitologías que no tienen ninguna consistencia y chocan constantemente con la impresión de veracidad -más allá del folclor y del pintoresquismo - que transmiten los rostros y todo el aspecto documental".¹⁴⁵

Otro ejemplo más sobre la manera en que un director narra sus historias y cómo esto es valorado por Pérez Turrent, se encuentra en los comentarios que hace sobre la filmografía de Robert Rodríguez en la nota sobre Del crepúsculo al amanecer:

"... **El Mariachi** era una película caótica y muy mal filmada. Pero la aureola estaba creada y pronto vino **El Mariachi 2** (la misma película pero de manera que pretendía ser profesional) llamada finalmente **Desperado** (aquí en México **Pistolero**) era una película tan torpe y mal filmada como la primera, hilada como lo haría un retrasado mental".¹⁴⁶

¹⁴⁵ Tomás Pérez Turrent. "Paris prohibido" en *El Universal* 6 de julio de 1996.

¹⁴⁶ Tomás Pérez Turrent. "Del crepúsculo al amanecer". *El Universal*, 22 de julio de 1996. Las negrillas son de Pérez Turrent.

En el contenido de estas citas, aparece otra de las constantes de la crítica de Tomás: la importancia que otorga a los directores de las películas toda vez que afirma, según sus propias palabras, suscribir a ojos cerrados la teoría del autor porque EL VERDADERO AUTOR DE LA PELÍCULA ES EL DIRECTOR; ES ÉL QUIEN PONE LA PELÍCULA EN TÉRMINOS DE TIEMPO Y ESPACIO Y AHÍ CAMBIÓ TODO. ENTONCES, NATURALMENTE QUE ESA TEORÍA DEL AUTOR, HABLANDO YA DE TEORÍA CINEMATOGRÁFICA, PARA MÍ ES FUNDAMENTAL, POR ESO SIEMPRE HABLO DE AUTORES, HABLO INCLUSO EN LOS MALOS CINEASTAS QUE NO ME INTERESAN, MÁS O MENOS QUIENES SON, QUÉ HAN HECHO, ESO SIEMPRE ESTARÁ EN LA TINTA, Y LUEGO, UNO TIENE UNA FORMACIÓN Y A UNO LE TOCÓ LA FORMACIÓN MARXISTA, QUE SIEMPRE SE TRANSPARENTA.

Como ya se mencionó, su influencia de la teoría del autor en sus notas se traduce en el gran peso que le confiere a los directores de las películas que reseña, como puede observarse también en el siguiente ejemplo tomado de su nota sobre la película inglesa Ladybird, Ladybird (1994) de Kenneth Loach:

"... Es la película para cine número once de las doce que ha realizado Ken Loach (a las que hay que añadir 18 películas para la televisión en las que hay por lo menos cinco obras maestras)...varios críticos han advertido que la película regresa a títulos anteriores de su filmografía y particularmente a Vida en familia (1972). Es cierto, hay muchos puntos comunes entre las dos películas, sobre todo en el aspecto combativo sin ambigüedades, al revés de lo que ordenan las tendencias actuales dominadas por la ideología del espectáculo, en su manera de rebelarse contra la injusticia de una sociedad injusta... Pero en realidad la película de Ken Loach que viene inmediatamente a la mente es la de su debut Pobre Vaca (Poor Cow, 1968). Es el mismo tipo de injusticia...".¹⁴⁷

¹⁴⁷ Tomás Pérez Turrent. "Ladybird, Ladybird" en *El Universal*, 25 de junio de 1996. Las negrillas son de Pérez Turrent.

Además del grupo Cahiers du Cinéma, otra de las influencias que reconoce claramente es la del grupo Nuevo Cine del que fue UNA ESPECIE DE MIEMBRO JUNIOR aunque no haya publicado en ningún número por haber estado en Francia pero, A MI REGRESO VOLVI A TOMAR CONTACTO CON TODOS ELLOS, SIGO SIENDO MUY AMIGO DE TODOS ELLOS, INCLUSO DE DE LA COLINA, SI ES QUE ALGUIEN PUEDE SER BUEN AMIGO SUYO. CUANDO REGRESÉ, REANUDÉ EL CONTACTO CON TODA LA GENTE DE Nuevo Cine, CON ALGUNOS MÁS QUE CON OTROS.

Para Pérez Turrent la crítica de cine es una reflexión, nunca una calificación. No es algo científico, aunque HUBO UN TIEMPO EN QUE SI LES CREÍA A LOS DE *CAHIERS DU CINÉMA* QUE PODÍA SER UN ANÁLISIS CIENTÍFICO, PERO NO ES CIERTO, NO PUEDE SER. LA CRÍTICA DE CINE, Y HABLANDO DE PERIÓDICOS Y HABLANDO DE PRENSA, ES POR LO GENERAL CRÍTICA DE PELÍCULAS. UNO NUNCA ASPIRA A HACER AUTORÍA DEL CINE, UNO ES EL QUE HABLA DE PELÍCULAS. LA CRÍTICA DE CINE SÍ ES UN GENERO PERIODÍSTICO.

Piensa que hay una crisis de la crítica de cine que se debe a una cuestión tanto de formación como de moral. LOS NEOCRÍTICOS DE CINE SON VERDADERAMENTE LAMENTABLES EN CUANTO A LA POBREZA DE SUS REFERENCIAS, LUEGO ESTÁ EL PROBLEMA DE LA EDUCACIÓN QUE ES GENERAL Y NO SÓLO CUESTIÓN DE LOS QUE PRETENDEN SER CRÍTICOS DE CINE. POR EJEMPLO, HAY UNO QUE NO ES TAN JOVEN PERO SÍ ES DE LOS CRÍTICOS NUEVOS, NO TENDRÁ MÁS QUE CINCO O SEIS AÑOS DE HACER CRÍTICA EN *EXCÉLSIOR*, UN TAL JAIRO CALIXTO (Albarrán, miembro del consejo editorial de "El Buhu" de *Excélsior*). ÉL SOSTIENE QUE PARA SER CRITICO IMPORTANTE HAY QUE ATACAR, Y ATACA A TODOS.

Pérez Turrent opina que la crítica no es un asunto de chismes, de ser así, MEJOR HAY QUE IRSE CON PATY CHAPOY. Cree que las características fundamentales de la

crítica es que esté bien escrita y que CUANDO LLEGA A ENTUSIASMARTÉ UNA PELÍCULA, REALMENTE A GUSTARTE, TRANSMITIR ESE ENTUSIASMO, QUE EL QUE LO LEA SIENTA LO MISMO SIN DEMASIADOS ADJETIVOS COMO EXTRAORDINARIO, MARAVILLOSO; TAMBIÉN QUE HAY QUE ESTAR ENTERADO DE LA MATERIA QUE SE ABORDA.

ÉSE ES EL PROBLEMA CON LOS NUEVOS CRÍTICOS, NO TIENEN IDEA DE NADA, SE ENOJAN PORQUE TE REFIERES AL HABLAR DE UNA PELÍCULA, A OTRA DE 1938, POR EJEMPLO, Y LO TOMAN COMO SI FUERA UNA PRESUNCIÓN. SIN EMBARGO, A MÍ NO ME INTERESA LA MÚSICA MODERNA, EL RAP Y EL GRUNGE, NI SIQUIERA EL ROCK Y LAS BANDAS SONORAS DE LAS PELÍCULAS DE WIN WENDERS NO ME PARECEN MARAVILLOSAS COMO A TODO EL MUNDO PORQUE ESE TIPO DE MÚSICA NO ME INTERESA, PERO SIN EMBARGO, HE TRATADO DE DARLE UNA MÍNIMA ESTUDIADA A QUIÉNES SON, PORQUE EN EL CINE APARECEN MUY A MENUDO, ENTONCES HAY QUE SABER DE QUÉ SE TRATA.

En cuanto al uso de lenguaje técnico opina que hay palabras y conceptos que un crítico sí debe usar, por ejemplo plano y plano secuencia, ya que este último TIENE UNA CONSECUENCIA NARRATIVA. Además, LA GENTE QUE LEE DE CINE YA SABE A QUÉ TE REFIERES CUANDO DICES PLANO SECUENCIA UNA VEZ QUE LO EXPLICAS COMO UNA TOMA EN CONTINUIDAD EN LA QUE NO HAY NINGÚN CORTE.

En el siguiente párrafo, Tomás Pérez Turrent hace referencia a conceptos como documental, ficción, *Flash Back*, mismos que le sirven para describir la manera en que está narrada la historia de *Ladybird*. *Ladybird* y para externar su punto de vista sobre la obra:

"... La película inicia con una textura documental, la iluminación, los movimientos de cámara, el grano del material. Poco a poco el

documental entra en el campo de la ficción, en el modo de establecer relaciones y porque sólo con la ficción se puede ser fiel a la realidad descrita, Loach recurre por primera vez en su carrera al Flash Back sistemático. Al principio parecen meramente ilustrativos pero surgen de repente, sin signos convencionales que los anuncien, sin rupturas, reproducen la riqueza infinita de lo real".¹⁴⁸

Tomás Pérez Turrent finalizó la conversación apuntando que ESCRIBIR TERMINA SIENDO UNA RUTINA CUANDO SE HACE POR OBLIGACIÓN. EL 'TENGO QUE IR AL CINE HOY A VER LO QUE SEA PORQUE MAÑANA TENGO QUE ENTREGAR UNA NOTA' ES TERRIBLE: AHÍ ES CUANDO SE PIERDE EL GUSTO POR IR A VER UNA PELÍCULA, LO QUE SEA; SE ELIGE UNA DE DEMI MOORE, STRIPTEASE¹⁴⁹, NADA MÁS PORQUE HAY QUE ENTREGAR UNA NOTA, PORQUE ES LA CHAMBA Y ES LA RUTINA.

A PROPÓSITO, UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS CENTRALES DE SER CRÍTICO DE CINE ES QUE TIENE QUE GUSTARTE EL CINE, SI NO TE GUSTA PARA QUÉ ERES CRÍTICO.

3. 2 La crítica de cine en revistas de la Ciudad de México

3.2.1 Nelson Carro: crítico de cine de *Tiempo libre*

Nelson Carro, autor del libro *El cine de luchadores* (UNAM, 1984), dice que no tiene ninguna formación profesional PORQUE ESTUDIÉ INGENIERÍA QUÍMICA. NUNCA ME DEDIQUÉ A NADA QUE TUVIERA QUE VER CON LA QUÍMICA. Y BUENO MI FORMACIÓN QUE TIENE QUE VER CON CINE VIENE DE VER CINE Y DE MANEJAR ALGÚN CINE-CLUB.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ STRIPTEASE, película norteamericana dirigida por Andrew Bergman en 1996.

Nelson Carro, quien fue entrevistado en su casa en Mixcoac el día 1º de noviembre de 1996, escribe crítica de cine desde hace 20 años, cuando se fundó el periódico *Unomásuno*. DIGAMOS QUE VIVO DE ESO Y DE COSAS PARECIDAS.

Para Carro la crítica de cine es un género periodístico y ES MÁS QUE NADA UNA ESPECIE DE INTERMEDIARIO ENTRE EL LECTOR O EL ESPECTADOR Y LA PELÍCULA. YO CREO QUE ESA ES LA FUNCIÓN DE LA CRÍTICA EN UN PERIÓDICO. LO OTRO ES COMO DE REGALO, PERO FINALMENTE SÍ FUNCIONA COMO UN INTERMEDIARIO. LA GENTE LEE LA CRÍTICA EN GENERAL PARA VER SI VA O NO AL CINE. MUY POCOA GENTE ES LA QUE LEE LA CRÍTICA DESPUÉS DE HABER VISTO LA PELÍCULA PARA ESTABLECER UN DIÁLOGO. ESO ES MUY DIFÍCIL EN UN PERIÓDICO AUNQUE HAY GENTE QUE SÍ LO HACE... HAY MUCHOS CRÍTICOS MÁS O MENOS BUENOS. LA MAYOR PARTE DE LOS CRÍTICOS, SALVO EXCEPCIONES, ESTÁN VERDADERAMENTE CERCANOS A LA LABOR PERIODÍSTICA.

Sobre su método para escribir crítica de cine Carro afirma que DEPENDE DE LAS ÉPOCAS. CUANDO ESCRIBÍA TRES VECES POR SEMANA DEPENDÍA DE LO QUE ESTRENABAN Y ESCRIBÍA DE TODO LO QUE PODÍA VER. AHORA COMO ESCRIBO UNA VEZ POR SEMANA, PUEDO DARME VARIOS LUJOS PARA ELEGIR. PIENSO SIEMPRE QUE SÓLO VALE LA PENA ESCRIBIR DE LO QUE A UNO LE GUSTA O DE LO QUE UNO REALMENTE TIENE ALGO QUE DECIR.

ESCRIBIR DE ALGO QUE NO ME GUSTA ME DA MUCHA PEREZA. SI HE ESCRITO DE PELÍCULAS QUE NO ME GUSTABAN , PERO AHORA TRATO DE NO HACERLO. LA SELECCIÓN ES POR UN LADO UNA REACCIÓN TOTALMENTE EMOCIONAL ANTE UNA PELÍCULA. SI ME GUSTA TRATO DE HACER UNA ESPECIE DE AUTOANÁLISIS... POR QUÉ ME GUSTA Y ESCRIBIR ESO. MÁS QUE ESCRIBIR QUE QUÉ BONITA QUE COMO ME GUSTÓ, (lo) QUE NO SIRVE PARA NADA, MÁS QUE PARA QUE LOS CUATES DIGAN 'MIRA LE GUSTÓ NO LE GUSTÓ'. LO INTERESANTE ES TRATAR DE ENCONTRAR ELEMENTOS QUE HACEN QUE LA PELÍCULA ME GUSTE Y QUE LE PUEDA GUSTAR A

OTRA PERSONA. SUCEDE QUE CON LOS MISMOS ELEMENTOS ALGUIEN MÁS DEMUESTRA LO CONTRARIO. ESO CADA VEZ ME ASOMBRA MÁS. ES DECIR, ESTA PELÍCULA ES BUENA POR TAL Y TAL COSA, ESTA PELÍCULA ES MALA POR LAS MISMAS RAZONES... SIEMPRE SUCEDE.

Nelson afirma basarse para escribir sus críticas en una especie de regla que se compone de tres elementos:

Primero, PREVIENDO QUE LA GENTE QUE LEE CRÍTICAS EN GENERAL NO HA VISTO LAS PELÍCULAS, YO SIEMPRE PONGO UNA PEQUEÑA SINOPSIS O CARACTERIZACIÓN. De hecho comienza casi siempre sus notas escribiendo sinopsis como ésta:

"... Quasimodo, el jorobado de Nôtre Dame vive encerrado en la catedral desde el día en que el juez Claudio Frollo enemigo declarado de los gitanos, mató a su madre y fue obligado por el párroco a adoptar al niño. Fascinado por la fiesta popular que tiene lugar en París, Quasimodo se mezcla con la muchedumbre, pero al ser descubierto es atacado. Lo salva la gitana Esmeralda, quien es perseguida por Frollo y su nuevo capitán Febo hasta la catedral, donde la muchacha pide asilo. Quasimodo la ayuda a escapar de Nôtre Dame y, enamorado de ella se enfrenta a su malvado padre adoptivo". También Febo se siente atraído por la gitana, lo que lo lleva a rebelarse contra su tiránico jefe. Febo y Esmeralda serán una feliz pareja y la valentía de Quasimodo será reconocida por todo París".¹⁵⁰

Segundo, DESPUÉS HABLO UN POCO DEL CONCEPTO, ES DECIR, HABLO DEL DIRECTOR; UBICO MÁS O MENOS LA PELÍCULA:

¹⁵⁰ Nelson Carro. "El jorobado de Nôtre Dame" en *Tiempo libre*, 12 de julio de 1996.

"...*El anzuelo* es la *opera prima* de largometraje de Ernesto Rimoch, cineasta nacido en la ciudad de México en 1951, con estudios filmicos en el National Film School de Londres (luego de haberse graduado como mecánico electricista en la UNAM) y varios cortos y documentales en su haber: *Muerte súbita* (México, 1976), *Bocelo* (México-1977), *Mask* (sobre El perseguidor de Julio Cortázar, Gran Bretaña, 1981), *Un hombre como Julio* (documental sobre Cortázar, 1987) *México, los tres sismos* (Francia, Gran Bretaña, 1989) y *La línea* (documental sobre la frontera norte, Francia, México, Gran Bretaña, 1992)".¹⁵¹

Tercero, DIGO DOS O TRES COSAS QUE ME PARECEN IMPORTANTES Y QUE DEPENDEN MUCHO DE LA PELÍCULA. Algunas veces se refiere a los personajes y a los actores que los interpretan:

"... La debutante Crissy Rock consigue dar una gran riqueza y complejidad al personaje protagónico, que aunque nunca llega a ser simpático, sí conmueve profundamente por su fuerza y su dignidad. En cambio, resulta menos convincente el músico chileno Vladimir Vega como el paraguayo Jorge. Aunque aquí no se trata de un problema de actuación sino de concepción del personaje, de una bondad, una paciencia y una serenidad extremas, casi de caricatura".¹⁵²

Algunas veces Nelson Carro se detiene en cómo está estructurado el desarrollo argumental de las películas y en su efectividad. Lo anterior puede observarse en su crítica sobre París prohibido, publicada el 5 de julio de 1996 en *Tiempo Libre*:

"... Sin embargo, si la visión de Pigalle es muy afortunada, no se puede decir lo mismo de la pequeña historia que en ese mundo se

¹⁵¹ Nelson Carro. "El anzuelo" en *Tiempo libre*, 20 de junio de 1996. El subrayado es de Carro.

¹⁵² Nelson Carro. "Ladybird. Ladybird" en *Tiempo libre*, 27 de junio de 1996.

desarrolla. Lo que en términos casi documentales resulta de una gran fuerza, no funciona tan bien en el terreno de lo dramático, en parte porque la anécdota se mantiene en un segundo plano, pero también por lo que parece ser una impericia del director debutante. Aunque lo que se cuenta no es complicado, resulta difícil identificar a los personajes y aún más a las diferentes pandillas envueltas en el juego. Es igualmente confuso el manejo del tiempo".

Sobre su manera de abordar una película, Carro comentó que ESTO EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS PORQUE CADA VEZ LAS NOTAS QUE ESCRIBO SE HAN VUELTO MÁS CORTAS Y CADA VEZ HAY MENOS POSIBILIDADES DE DECIR COSAS. NO QUIERE DECIR QUE YO PIENSE QUE ESE ES EL MÉTODO IDEAL.

Para Nelson Carro, lo ideal sería REALMENTE TENER TIEMPO PARA REFLEXIONAR SOBRE LA PELÍCULA, PONERSE A ESCRIBIR Y ENTONCES SÍ, TRATAR DE ANALIZARLA. UN POCO CON EL MISMO CRITERIO... DECIR ÉSTA ME GUSTA O ME ASUSTA, ME HACÉ LLORAR, VAMOS A VER PORQUÉ CONSIGUE ESO. Y ENTONCES ANALIZARLA RECURRIENDO A UNA SERIE DE HERRAMIENTAS SEGÚN LA PELÍCULA, ES DECIR (recurrir) A LA HISTORIA, LA PSICOLOGÍA, LA ESTÉTICA, LA TÉCNICA. NO A TODAS LAS PELÍCULAS SE LE VALE APLICAR TODO. ASÍ DEBÍA SER, PERO PARA SENTARSE Y REFLEXIONAR REALMENTE, SE NECESITA UN RATO Y DEDICARSE SÓLO A UN PELÍCULA Y LO QUE PAGAN EN LOS PERIÓDICOS NO DA PARA REFLEXIONAR MÁS DE UNA HORA.

LAS HERRAMIENTAS PARA REFLEXIONAR SOBRE UNA PELÍCULA SE TOMAN DE OTRAS DISCIPLINAS. PARA UBICAR ALGUNAS PELÍCULAS, PARA REFERIRSE A ELLAS ES NECESARIO REFERIRSE A LA HISTORIA, CONOCER DE HISTORIA PARA SABER DE QUÉ ESTÁ HABLANDO, EN OTROS CASOS DE PSICOANÁLISIS. PERO PIENSO QUE PARA HABLAR DE LA PELÍCULA HAY DOS HERRAMIENTAS FUNDAMENTALES: POR UN LADO LA HISTORIA DEL CINE Y POR EL OTRO LA

TEORÍA CINEMATOGRAFICA, LA EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE, DE TEORÍAS DE AUTOR Y DE LOS GÉNEROS, ASÍ COMO LO QUE CREO QUE MENOS SE UTILIZA, QUE ES LO QUE TIENE QUE VER CON NOCIONES DE ESTÉTICA, ES DECIR CONSIDERAR LA PELÍCULA COMO UNA OBRA DE ARTE. MUY POCAS PELÍCULAS SON OBRAS, DE ARTE ESO TAMBIÉN ES CIERTO.

Estos dos últimos aspectos a los que hace referencia Nelson Carro, pueden ser encontrados algunas veces en sus notas, por ejemplo en la publicada el día 18 de julio de 1996 en *Tiempo Libre* sobre Toy Story¹⁵³, en la que reflexiona sobre el papel de la computadora como mera herramienta de trabajo y el resultado artístico al que puede contribuir su uso. Además establece una serie de relaciones con otras películas del género que utilizan la computadora:

"... Es indudable que las posibilidades brindadas por la computadora ya han transformado completamente el cine de animación, como lo muestra su utilización para complicadas escenas de los largometrajes de Disney (el baile del salón de *La bella y la bestia*, la estampida de animales en *El rey león*, las multitudes alrededor de Notre Dame de *El jorobado de Notre Dame*, etcétera). Desde este punto de vista, es indiscutible la calificación de pionera para *Toy Story*. Pero no parece muy aventurado pensar que le va a ocurrir lo que a muchos otros pioneros, al cabo de un rato se verá como algo pasado de moda, primitivo, superado por los avances tecnológicos (lo que no pasa con *Bianca Nieves y los siete enanos* a pesar de haber sido realizada hace casi sesenta años)... Claro que la culpa no la tiene la tecnología, sino su aplicación. Es decir, creer que la película fue realmente realizada por computadora es lo mismo que pensar que un poema, una novela o una portada de libro fueron pensadas y resueltas por una máquina. Nada más falso. La computadora no es más que una herramienta que puede facilitar el trabajo, ampliar las posibilidades y abrir puertas insospechadas, pero nunca sustituir al

¹⁵³ TOY STORY. Película estadounidense dirigida por John Lasseter en 1995.

creador. Que los animadores de *Toy Story* hayan utilizado programas, una pantalla y un teclado, en lugar de lápiz y papel para crear a sus personajes no cambia en nada la situación... Pero hay que tener cuidado de no confundir la herramienta, el soporte o los materiales con el resultado artístico. De la misma manera que el valor de una pintura no tiene relación directa con la calidad de los óleos empleados, no es artísticamente determinante el hecho de que el equipo utilizado para realizar *Toy Story* equivalga a ocho millones de PC".¹⁵⁴

Carro dice que no compra ningún periódico para leer a un crítico. CUANDO POR ALGUNA RAZÓN COMPRO UN PERIÓDICO SIGO MÁS O MENOS AL CRÍTICO. UN TIEMPO LEÍA BASTANTE A TOMÁS PÉREZ TURRENT PORQUE COMPRABA *EL UNIVERSAL* PARA VER LAS CARTELERAS, PERO REGULARMENTE NO LEO A CASI NADIE SALVO LOS QUE PUBLICAN EN *DICINE*, PORQUE ADEMÁS ESTOY OBLIGADO A HACERLO. DE VEZ EN CUANDO ME ENCUENTRO *EL NACIONAL* O *LA JORNADA* Y LEO A LEONARDO (GARCÍA TSAO), PERO MUY DE VEZ EN CUANDO.

Carro considera que una de sus influencias es la teoría del autor, PERO ESO NO TANTO POR ALGUNA CUESTIÓN ASÍ COMO QUE *CAHIERS DU CINÉMA* HAYA INFLUIDO REALMENTE EN MÍ O QUE MI CRÍTICA ESTÉ INFLUENCIADA POR ELLOS, SINO PORQUE EFECTIVAMENTE YO ME FORMÉ LEYENDO ESE TIPO DE COSAS, *CAHIERS DU CINÉMA* O LA REVISTA PERUANA *HABLEMOS DE CINE* Y *NUEVO CINE* DE MÉXICO. ESA ES UN POCO LA LÍNEA DE CRÍTICA QUE HA FORMADO A CASI TODA NUESTRA GENERACIÓN, ES EN ESE MOMENTO, SOBRE TODO EN *CAHIERS DU CINÉMA*, CUANDO SE EMPIEZAN A VALORAR LOS PLANOS, LOS WESTERNS... A PARTIR DE ENTONCES SE VUELVE CRÍTICA DE CINE, NO UNA CRÍTICA DEL TEMA DE LAS PELÍCULAS.

¹⁵⁴ Nelson Carro. "Toy Story" en *Tiempo libre*, 18 de julio de 1996, el subrayado es de Nelson Carro.

A quien Carro respeta especialmente es Jean Douchet porque cree que el análisis cinematográfico que él hace ES EL TRABAJO QUE HABRÍA QUE HACER. EL NO HACE LABOR PERIODÍSTICA; ESTUDIA FORMALMENTE LAS PELÍCULAS. Y CREO QUE ES QUIEN MEJOR LO HACE. TIENE FORMACIÓN ESTRUCTURALISTA, SU SISTEMA, QUE ES EL QUE YO MÁS COMPARTO, PARTE DE LO QUE LA PELÍCULA LE PROVOCA ANALIZAR CON LOS ELEMENTOS DEL MISMO FILME, PERO ADEMÁS CON TODO LO DE ALREDEDOR. EL SE CONSIDERA ESTRUCTURALISTA PORQUE DICE QUE EL ESTRUCTURALISMO TIENDE A HACER LA AUTOPSIA DE LA PELÍCULA. UNA PELÍCULA HAY QUE VERLA EN MOVIMIENTO, NO ANALIZAR TODOS LOS PLANOS INDIVIDUALMENTE, DESARMARLA TODA, SÍ DESARMARLA, PERO TENER EN CUENTA TODAS LAS RELACIONES DE MOVIMIENTO DE LA PELÍCULA CUYA IMAGEN NO ESTÁ DETENIDA. NO PUEDES ANALIZARLA COMO SI FUERA UNA FOTO, UN DIBUJO UNA PINTURA... LO QUE DOUCHET HACE ES METERLE TODO LO QUE TIENE QUE VER CON LO CONTEXTUAL, SOBRE TODO LO QUE TIENE QUE VER CON EL AUTOR, LA FORMA EN QUE ÉSTE ESTÁ PRESENTE, LA MANERA EN QUE REFLEJA TODAS SUS VIVENCIAS EN SUS PELÍCULAS.

La posición de Carro frente al cine es también la de un cinéfilo ya que afirma que la crítica que más comparte es aquella que EMPIEZA POR PLANTEARSE LA IMPORTANCIA O LA EMOCIÓN ANTE UN *WESTERN*, POR EJEMPLO. AHI ME PARECE QUE LA CRÍTICA QUE ME IMPORTA ES LA QUE VALORA EL CINE COMO UNA FORMA INDEPENDIENTE. NO ES SOLAMENTE DEDICARSE A HABLAR, O DE LAS NOVELAS, O DE LAS OBRAS DE TEATRO, O DE LAS ACTUACIONES.

3.2.2 Susana Cato: crítico de cine de Proceso

Susana Cato es especialista en esconderse. Si alguien le pide una entrevista rápidamente toma maletas y se va de viaje a Cuba o a Europa. No es broma. Tal vez fue coincidencia, pero en por lo menos cuatro números telefónicos informan que se encuentra en el extranjero cambiando rápidamente de ciudad. Incluso en algún momento se puede llegar a pensar que Susana Cato es el seudónimo de cualquiera. Finalmente, se le entrevistó en una de las peores y más caras cafeterías de la ciudad, el "Café Ocho y medio" que está en las instalaciones de la Cineteca Nacional de México.

Susana Cato estudió la licenciatura Comunicación Social en la Universidad Autónoma Metropolitana. Ha tomado cursos de guión en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, es corresponsal de *Cambio 16* Colombia y, desde hace aproximadamente diez años fue invitada por Vicente Leñero para escribir crítica de cine en el semanario político *Proceso*.

CUANDO LEÑERO ME DIJO QUE ESCRIBIERA LA CRITICA DE CINE EN *PROCESO* YO ME AVENTÉ SIN SABER A DÓNDE IBA. SI ME LO VUELVE A PREGUNTAR CREO QUE DIGO QUE NO. BUENO, SIEMPRE HAY QUE INTENTAR, Y ENTONCES YO HABÍA LEÍDO ALGUNAS CRITICAS DE CINE QUE HACÍA GARCÍA MÁRQUEZ EN COLOMBIA, CUANDO ÉL ERA JOVEN, Y ME GUSTABAN MUCHO PORQUE TOMABA POR EJEMPLO A LA ACTRIZ Y AHÍ EMPEZABA A DESARROLLAR TODA SU CRITICA... ENTONCES PENSÉ "LO QUE VOY A DEJAR ES LO QUE MÁS ME IMPRESIONE DE CADA PELÍCULA COMO SI YO FUESE UNA PLACA DE FOTOGRAFÍA VIRGEN Y LA IMPRESIONARAN" Y AHÍ ME CONCENTRO. ADEMÁS SUPONGO QUE ESO ES LO QUE LE PASA AL ESPECTADOR. FINALMENTE ME COLOCO COMO UN ESPECTADOR VIRGEN Y A VER QUÉ SUCEDE.

Susana afirma que ella no es una crítica de cine y se asume como reseñista. UNA VEZ ME MANDÓ UNA CARTA OTRO PERIODISTA QUE YO ADMIRO MUCHO, FURIOSO PORQUE NO LE GUSTÓ MI CRÍTICA, ME LLAMÓ RESEÑISTA Y ESO ME ENCANTÓ PORQUE DEFINIÓ JUSTO LO QUE YO HAGO. REALMENTE NO ME SIENTO UNA CRÍTICA. AHORA, SÍ QUE LOS HAY, COMO PÉREZ TURRENT.

Susana, a quien no le gustan las entrevistas porque cambia rápidamente de opinión, dice que con sus notas pretende ampliar el disfrute del espectáculo cinematográfico, dándole al espectador más elementos para entender una película, NO SÓLO PARA ENTENDERLA, SINO PARA SENTIRLA, PARA PERCIBIRLA EN SU TOTALIDAD.

Al hablar de su método para escribir crítica, Susana Cato comentó que escoge las películas al azar, COMO *PROCESO* NO ES UNA REVISTA ESPECIALIZADA, PUES ESCOJO LO QUE ESTÁ EN LA CARTELERA DE TODO EL PAÍS. A MENOS QUE SEA ALGO QUE REALMENTE ME HAYA ENCANTADO Y MEREZCA QUE LA GENTE EN PROVINCIA POR LO MENOS ESCUCHE HABLAR DE ELLO.

Un ejemplo de lo anterior, es su nota sobre la película Cero grados Kelvin¹⁵⁵, que según palabras de la propia Susana es "... una aventura que sobrepasa en intensidad los miles de tornados que 4 millones de mexicanos se están soplando en todas las salas del país"¹⁵⁶, que se exhibió en un Foro Internacional de Cine y, posteriormente, "... en una sala de Cinemark, como concesión del llamado Circuito de Calidad y en Cinemanía".¹⁵⁷

¹⁵⁵ CERO GRADOS KELVIN (Kjaerlighetens Kjøtere), película noruega dirigida por Hans Peter Moland en 1995.

¹⁵⁶ Susana Cato. "Hombre versus bestia" en *Proceso*, 28 de julio de 1996.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

CUANDO ESCRIBO ME PONGO EN ESTADO DE TRANCE EN *PROCESO*, CON UNA TORTA AL LADO Y YA. NO TENGO UN MÉTODO. NORMALMENTE ME MANDAN DE LA (COMPAÑÍA) DISTRIBUIDORA ALGUNOS DATOS DE PRODUCCIÓN, ENTONCES LEO EL *DOSSIER* Y LO QUE SE ME QUEDA FUERTEMENTE IMPRESO LO CONSERVO, LO QUE NO LO SUELTO Y YA. AL ESCRIBIR MI CRÍTICA TRATO DE PONERME LAS ANTENAS MUY DIRIGIDAS HACIA LOS LADOS, DE PREGUNTARME QUÉ LE PUEDE LLEGAR A LA GENTE DE DETERMINADA PELÍCULA, Y ADEMÁS CÓMO HAGO PARA QUE LA VAYAN A VER, SEA MALA O BUENA. CUANDO DE PLANO ABORREZCO UNA PELÍCULA NO ME PUEDO TRAICIONAR, PERO POR EJEMPLO EN *JÓVENES BRUJAS*¹⁵⁸, QUE ES UNA PELÍCULA MALÍSIMA, MANEJAN MUY BIEN LOS MECANISMOS DE LA MAGIA Y ES ADEMÁS ES UNA PELÍCULA QUE SI YO LA HUBIERA VISTO DE ADOLESCENTE, ME HUBIERA ENCANTADO. ENTONCES PUSE EN MI NOTA QUE ES UNA PELÍCULA PARA ADOLESCENTES Y NUNCA QUE ES PÉSIMA.

SIN EMBARGO, NO ME GUSTA NI RECOMENDAR NI ANTI RECOMENDAR. BUENO, YO DIGO LO QUE SE PUEDE EXTRAER DE DETERMINADA PELÍCULA PARTIENDO DE QUE NO HAY PELÍCULA QUE SE PUEDA TIRAR A LA BASURA. PERO TE DIGO QUE A VECES NO ME PUEDO TRAICIONAR. A VECES DE PLANO DIGO "ESTO ES UNA PESADILLA, YO CREO QUE NADIE LA DEBERÍA VER", PERO TRATO DE NO HACERLO MUY SEGUIDO PORQUE A VECES PIENSO QUE HAY COSAS QUE A MÍ SE ME ESTÁN ESCAPANDO Y QUIÉN SABE CUÁNTOS MILLONES DE ESPECTADORES QUE SI TENDRÁN LA SENSIBILIDAD PARA PERCIBIR LO QUE A MÍ SE ME VA. ENTONCES CÓMO TE ATREVES A RECOMENDAR QUE NO VAYAN.

PIENSO QUE LAS CRÍTICAS DEBEN SER CORTAS. SIENTO QUE MÁS DE TRES CUARTILLAS PARA HABLAR DE UNA PELÍCULA ES DEMASIADO. TAMBIÉN DEPENDE DE LAS NECESIDADES DEL MEDIO O DE LAS NECESIDADES DE LA GENTE. POR EJEMPLO, A MÍ TAMPOCO ME LATE ESCRIBIR PARA ESPECIALISTAS, EN PRIMER LUGAR PORQUE ESTOY SEGURA DE QUE A ELLOS,

¹⁵⁸ *JOVENES BRUJAS (The Craft)*, película estadounidense dirigida en 1996 por Andrew Fleming.

POR SUPUESTO, NO LES INTERESA LO QUE ESCRIBO. A MÍ ME GUSTA ESCRIBIR PARA LA GENTE QUE VE CINE. LA MAYORÍA DE LAS VECES PONGO ADJETIVOS, COMO AL HABLAR DE PROFUNDO CARMESI¹⁵⁹ DE LA QUE ESCRIBÍ QUE ES 'DELICIOSA' PORQUE YO LA DISFRUTE COMO UN BOCADILLO BUENÍSIMO.

En la siguiente lista de expresiones, que se han tomado de sus notas, puede observarse su manera de calificar los diferentes aspectos de una película:

estupenda interpretación
secuencias fantásticas
ritmo fascinante
historia atractivísima
diabólicas intenciones del realizador
estupenda música
cineasta consolidado
excelente fotografía
trama fácil

Si bien Susana Cato afirma que en *Proceso* le prohíben contar la película, lo cual es UNA SUPER CAMISA DE FUERZA PORQUE NECESITAS REFERIRTE A ALGO DE LA HISTORIA, la autora escribe largas introducciones al comentario propiamente dicho sobre una película, como la siguiente que es previa al comentario de Diabólicas¹⁶⁰:

¹⁵⁹ PROFUNDO CARMESI, película mexicana dirigida por Arturo Ripstein en 1996.

¹⁶⁰ DIABOLICAS (Diabolique), película estadounidense dirigida por Jeremiah Chechik en 1995.

"... Entre las apocalípticas profecías de nuestro futuro reciente, está el asustado aviso de la UNESCO sobre la posible desaparición de la memoria cinematográfica. El cine, al cumplir sus 100 años, comienza a preocuparse por una especie de Alzheimer: en los años ochenta se detectó que las películas realizadas entre 1950 y 1960 con un soporte a base de triacetato de celulosa, sufren el efecto 'vinagre', un proceso que blanquea la imagen, mientras que alrededor de un 80% de las películas mudas se perdió por algunas razones... En Estados Unidos, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y Woody Allen, entre otros, crearon una sociedad para salvaguardar sus películas de la pérdida de color, mientras que la actriz Catherine Deneuve encabeza la campaña 'Con la UNESCO restauro una película' y la Fundación del Cine Latinoamericano también aprobó un programa especial para recuperar la memoria del perdido cine latinoamericano.... Habrá sin embargo, quien piense que no importa, sobre todo en la industriosa industria de Hollywood, mientras se pueden hacer fusiles cínicos que elegantemente se llaman *remakes*... El cine francés ha sido víctima de los remakes descartados, como el reciente caso de *Nikita* de Luc Besson, refilmada casi inmediatamente con Bridget Fonda bajo el título de *La asesina*, y ahora *Diabólicas* (*Diabolique*, EUA, 1995) de Jeremiah Chechik, copia de una de las grandes películas de suspenso en blanco y negro, *Las diabólicas* (*Les diaboliques*, Francia, 1954) de Henry Georges Cluzot"¹⁶¹.

Otra característica de las notas de Susana Cato es, según sus palabras contar LA MANERA EN QUE ESTÁ NARRADA LA HISTORIA Y NO LA HISTORIA MISMA, EN ELLO INCLUYO LA TÉCNICA, TODO LO QUE RODEA AL GUIÓN Y A LA DIRECCIÓN. En estos dos últimos aspectos hace especial énfasis. Por ejemplo, en su nota sobre El día de la bestia¹⁶², publicada el 3 de junio de 1996 en *Proceso*, se detienen en el examen del guión y su desarrollo visual, así como en el estilo del director de la película y de la música:

¹⁶¹ Susana Cato. "Qué mal colorean" en *Proceso*, 10 de junio de 1996. El subrayado es de Susana Cato.

¹⁶² EL DÍA DE LA BESTIA, película española dirigida por Alex de la Iglesia en 1995.

"... Si bien el humor tiende su negro manto sobre toda la historia, *El día de la bestia* parece dar más importancia a desbocar la imaginaria de la provocación que a construir una fábula con fuerza. Los argumentos de Alex de la Iglesia pecarán de lo que sea, pero tienen de su lado lo inaudito y la promesa de una historia atractivísima. Sin embargo, a la hora de desplegar el guión, el cineasta pierde el control de su trama por no tener más cuidado en la dramaturgia, y opta por soltar a lo bestia personajes, locaciones, chistes... Así, lo que podría ser el argumento de una obra maestra se queda en el humor y la provocación forzada. Podría decirse que su cine es un divertido atentado *gore* contra la cursilería, y eso de entrada es agradecible, lo mismo que la estupenda música a cargo de Daiquiri y las canciones de Def con Dos".¹⁶³

Susana asegura usar un lenguaje totalmente coloquial, lo cual se nota desde los curiosos títulos de algunas de sus críticas como "El humor negro y el demoño", que corresponde a la nota sobre la película española El día de la bestia de Alex de la Iglesia; "Hombre versus bestia", título de su nota sobre Cero grados Kelvin: "Noche de vampiros y carnitas" cabeza del texto que comenta la película Del crepúsculo al amanecer o "¡Qué mal colorean!" título de la nota sobre Diabólicas.

Sobre el tipo de lenguaje que usa al escribir sus notas Cato también comentó: NUNCA USO TERMINOLOGÍA PORQUE MI CRÍTICA NO ES PARA GENTE ESPECIALIZADA Y YO NO QUIERO CULTIVAR A NADIE, LOS QUE ESTÁN CULTIVADOS YA LO ESTÁN Y POR OTRAS GENTES, ADEMÁS QUE SABEN MUCHO MÁS QUE YO, Y NO LO NECESITAN. DE PRONTO USO FLASH BACK O PLANOS ABIERTOS. AUNQUE TRATO DE TRADUCIR UN POCO Y MEDIO COLAR CONCEPTOS DE LA ESCRITURA DEL CINE, TAMPOCO ME INTERESA DEMASIADO. Por ejemplo, en su nota sobre la película Diabólicas, publicada el día 10 de junio de 1996 en la revista

¹⁶³ Susana Cato, "El humor negro y el demoño" en *Proceso*, 3 de junio de 1996. El subrayado es de Susana Cato.

Proceso, Susana incluye la siguiente definición: "fusiles cínicos de que elegantemente se llaman *remakes*".

TRATÓ DE INTEGRAR COSAS DE MI CONTEXTO, METER AUNQUE SEA UNA FRASE DE ALGO QUE A MÍ TAMBIÉN ME ESTÁ AFECTANDO COMO SER HUMANO, PORQUE NO PUEDES HABLAR SÓLO DE CINE Y NADA DE LO DEMÁS. Por ejemplo, al concluir su nota sobre la película francesa Los miserables, Cato escribe :

"... 'Vivimos tiempos miserables', dice uno de los protagonistas. Y habrá quien lo califique como agorero del pasado. Con lo miserable que se siente uno en un país donde hay contados miserables millonarios frente a millones de miserables".¹⁶⁴

Susana Cato afirma que Jorge Ayala Blanco y Tomás Pérez Turrent, son sus críticos favoritos. A JORGE, QUE ES CRUEL Y PERVERSO, LE ENVIDIO LA MANERA EN QUE DISECCIONA LA PELÍCULA HASTA EL INFINITO, CON TODOS LOS RESORTES Y LAS TUERCAS. A MÍ ESO ME ENCANTA DE ÉL PORQUE ME DA UN TRIPLE DISFRUTE DE LA PELÍCULA.

TOMÁS PÉREZ TURRENT TAMBIÉN ME GUSTA PORQUE TIENE INFORMACIÓN PRIVILEGIADA SOBRE LO QUE ESTÁ SUCEDIENDO, LA GENTE QUE ESTÁ HACIENDO CINE, CÓMO LO ESTÁ HACIENDO; TAMBIÉN ES UN TIPO CON UNA INFORMACIÓN MARAVILLOSA, FANTÁSTICA Y ME GUSTA MUCHO, PORQUE ADEMÁS ES MUY SENCILLO.

Sin embargo rechaza influencias de ellos, SOY MUY DIFÍCIL DE INFLUENCIAR; SOY COMO BESTIA, POR MÁS QUE ME QUIEREN PULIR NO ME PULEN.

¹⁶⁴ Susana Cato. "Miserables" en *Proceso*, 14 de julio de 1996.

Una influencia que sí reconoce es la de su maestro de astrología QUE NO ESCRIBE NUNCA DE CINE, PERO ES UN TIPO CON UNA GRAN CAPACIDAD. ES UN ESPECIALISTA EN SÍMBOLOS Y EN JUNG. CUALQUIER PELÍCULA ESPANTOSA QUE ÉL VE, CUANDO TE LA PLÁTICA ES UNA MARAVILLA, Y TE AYUDA A DISFRUTARLA PORQUE EL CINE ES UN LUGAR DONDE SE CONCENTRA TODO EL INCONSCIENTE COLECTIVO. EN CUALQUIER DETALLE, CUALQUIER ANÉCDOTA, CUALQUIER COSA HAY ALGO QUE TE ESTÁ REFLEJANDO, QUE TE ESTÁ CONSTRUYENDO Y QUE ADEMÁS PUEDE DAR RIENDA A TU FANTASÍA. DE MI CLASE DE ASTROLOGÍA HE RETOMADO MUCHO, POR EJEMPLO PARA LAS NOTAS QUE HICE SOBRE BATMAN¹⁶⁵ O SEXO, MENTIRAS Y VIDEO¹⁶⁶. SOBRE ESTA ÚLTIMA TUVIMOS TODA UNA CLASE PARA ANALIZARLA ASTROLÓGICAMENTE.

Leyendo las notas de Susana, se confirma la influencia de su profesor jungiano de astrología. Por ejemplo, ella utiliza frases como la siguiente que está tomada de su comentario a la película australiana La boda de Muriel (Muriel's Wedding), dirigida en 1994 por P. J. Hogan:

"... Lo que salva a Muriel es su obsesión neurótica echada a andar, es el movimiento tras la fantasía, la búsqueda de sentido -aunque el sentido sea un traje de tul y encajes y un marido homosexual- en una sociedad desprovista de él."¹⁶⁷

Otro ejemplo de lo anterior también es el siguiente extracto de su nota sobre Del crepúsculo al amanecer, en el que se puede percibir una clara tendencia a buscar símbolos y a relacionarlos con la psicología:

¹⁶⁵ BATMAN, película estadounidense dirigida por Tim Burton en 1989.

¹⁶⁶ SEXO MENTIRAS Y VIDEO (Sex, Lies and Videotape), película estadounidense dirigida por Steven Soderberg en 1989.

¹⁶⁷ Susana Cato. "La boda de Muriel". *Proceso*, 21 de julio de 1996.

"... el guión de Tarantino pretende algo más, que podría compararse con el dilema de Job: la pérdida de lo más amado -del otro yo en el caso del matón, la muerte de su hermano, y de la familia y el hogar en el caso de una adolescente, sin perder la fe. El jefe de la banda lo hace notar cuando le dice al predicador que sólo un sirviente de Dios puede convertir el agua en un arma, y finalmente, son sólo los rayos de sol -la luz blanca que entra por los agujeros- lo que acaba con los vampiros".¹⁶⁸

Cato, quien afirma que tampoco tiene influencia de los críticos franceses o norteamericanos porque no los lee, duda sobre si la crítica de cine es un género periodístico NO SÉ SI ES UN GÉNERO PERIODÍSTICO. LO QUE SÍ ES QUE ME PARECE MARAVILLOSO QUE DE PRONTO PUEDA SER COMO UN ESPEJO DE LA PELÍCULA, UN *CHANCE* DE REVIVIRLA... SUPONGO QUE PASA LO MISMO EN LAS OTRAS CRÍTICAS, POR EJEMPLO LA DE PINTURA. NO SÉ SI TÉCNICAMENTE (LA CRÍTICA DE CINE) ES UN GÉNERO.

Aun cuando piensa que SIEMPRE HABRÁ UN ALGO EN CUALQUIER CRÍTICA, QUE TE GUSTE O NO TE GUSTE LA CRÍTICA, SIEMPRE HABRÁ ALGUNA FRASE, UN DETALLE O UN ALGO, QUE TE HACE REVALORAR LA PELÍCULA, Susana asegura detestar los textos que se escriben en revistas como *Cine Premiere*.

Para terminar nuestra entrevista, Susana Cato comentó: CREO QUE NO HAY UN IDEAL DE CRÍTICA DE CINE, QUE TODOS SON IDEALES PARA CIERTO MOMENTO, PARA CIERTA GENTE, PARA CIERTO MEDIO. POR EJEMPLO, MI PÚBLICO ES EL DE *PROCESO*, UNA REVISTA ESPECIALIZADA EN POLÍTICA, CUYOS LECTORES A VECES QUIEREN SABER QUÉ ESTÁ SUCEDIENDO EN LA CULTURA PARA COMPLEMENTAR SU LECTURA. MIS CRÍTICAS NO SON

¹⁶⁸ Susana Cato, "Noche de vampiros y carmitas". *Proceso*, 2 de julio de 1996.

NADA FIABLES, YO CREO QUE TIENEN MILES DE ERRORES... LO QUE SI TENGO MUY CLARO ES QUE UNA CRÍTICA NUNCA PUEDE SUSTITUIR A UNA PELÍCULA.

3.3 José de la Colina: el punto de vista de un crítico de cine retirado

Tanto en el desarrollo del capítulo segundo de esta tesina, particularmente en el apartado sobre la breve historia de la crítica de cine en México en los renglones de la época actual, como en este tercer capítulo, se han mencionado los nombres de varios críticos que lamentablemente no fueron tomados en cuenta para este trabajo, debido a que se plantea de ninguna manera la exhaustividad en el tema, sino abrirlo a nuevas investigaciones.

Con el riesgo de omitir a alguno, los críticos a quienes se hace referencia son Susana López Aranda, Leonardo García Tsao, Miguel Barbachano Ponce, Naief Yeyha, Rafael Aviña, Rafael Medina de la Sena, José María Espinasa, Andrés de Luna, Gustavo García, Carlos Bonfil, Carlos Arias, Juan Arturo Brennan, Patricia Vega, Ernesto Román y David Ramón. En el mayor de los casos, pueden encontrarse de ellos textos en periódicos y revistas que incluyen el cine entre sus contenidos. Su trabajo puede ser punto de partida para otros análisis más específicos que el desarrollado en esta tesina.

Sin embargo, se consideró apropiado para finalizar este capítulo incluir las opiniones de un crítico retirado porque si bien no se había contemplado, se hizo cuando casualmente José de la Colina se interesó en participar de la conversación con Tomás Pérez Turrent en el Café de La Habana el 13 de noviembre de 1996. Se

decidió, por tanto, no dejar pasar la oportunidad de anotar las opiniones de quien, como se anotó en el segundo capítulo de este trabajo, ha seguido de cerca lo que es y ha sido la crítica de cine en México.

Para José de la Colina, actualmente vocal de la revista *Vuelta*, la crítica de cine puede ser un género periodístico o un género literario, pero no un estudio científico, pues afirma que LA CRÍTICA DE CINE, COMO DE LIBROS O DE TEATRO, ES UN GÉNERO LITERARIO COMO EL SONETO O COMO EL CHISTE QUE, CONTADO ORALMENTE, ES UN PEQUEÑO CUENTO. DE ACUERDO CON (Charles) BAUDELAIRE, LA CRÍTICA SUPONE EL TEMPERAMENTO DEL ARTISTA FILTRADO A TRAVÉS DE OTRO TEMPERAMENTO. NO PUEDE SER MÁS QUE ESO PORQUE SI EN CIENCIA DOS MÁS DOS SON CUATRO, EN EL ARTE NO. DOS MÁS DOS SON CINCO O TREINTA Y SEIS, O EL PARALAJE DE LA TIERRA VISTO EN UN AMANECER CON UNA CHAVA AL LADO, ESO ES EL ARTE.

Durante casi toda la conversación De la Colina y Pérez Turrent, hacían largas pausas para recordar ciertos movimientos de cámara en alguna famosa secuencia de alguna más famosa película y, al regresar al tema de la crítica, De la Colina hizo analogías como decir que la crítica es COMO LA VERSIÓN QUE DABA BUÑUEL DE LA ANUNCIACIÓN A MARÍA, ES DECIR, CRÉO QUE ES UN RAYO DE VIRGINIDAD FILTRADO A TRAVÉS DE UNA COPA LLENA DE DRY MARTINI, CON LO CUAL QUIERO DECIR QUE NO ES CIENCIA, PORQUE NO HAY RESULTADOS EXACTOS PREVISIBLES, LINEALES Y MENOS EN UN MODO DE EXPRESIÓN COMO EL CINE EN DONDE INTERVIENE TANTA GENTE.

Dejando de lado el tono cáustico que lo caracteriza, De la Colina, quien sobre cine ha publicado *Cine Italiano*, *Miradas al cine* y *Prohibido asomarse al interior* (este último libro basado en entrevistas a Luis Buñuel, que realizó junto con Tomás Pérez

Turrent) apuntó una reflexión sobre si la crítica puede o no ser independiente de la obra de arte:

SI, PERO LO QUE PASA ES QUE AQUÍ HAY UN PELIGRO. HAY GENTE Y HAY CRÍTICOS QUE DICEN Y LO HAN DICHO, ADEMÁS NEGRO SOBRE BLANCO, QUE LA CRÍTICA ES MÁS IMPORTANTE QUE EL CINE MISMO Y ESO NO ES CIERTO, ES UNA IDIOTEZ. DECIR QUE UN DIRECTOR DE CINE O UN CINEASTA, CON TENER UN BUEN FOTÓGRAFO Y BUENOS ACTORES YA LA HIZO Y, EN CAMBIO, HACER UN ANÁLISIS, ES MUCHO MÁS DIFÍCIL QUE HACER LA PELÍCULA. ¡DIOS!, POR FAVOR, HAY QUE TENER SENTIDO DE LAS MEDIDAS. LO QUE PASA ES QUE NO SE PUEDE DECIR COMO UN AXIOMA, PORQUE EVIDENTEMENTE UNA CRÍTICA DE ANDRÉ BAZIN, ES MÁS IMPORTANTE QUE CUALQUIERA DE LAS *PELICULITAS* DE CONSUMO QUE SE HACÍAN EN FRANCIA, PERO ÉL ES UN CASO AISLADO.

CUANDO DICEN ESO, QUE LA CRÍTICA DE CINE ES MÁS IMPORTANTE, RECUERDO LAS MARAVILLOSAS CRÍTICAS DE (Charles) BAUDELAIRE, QUIEN SI BIEN REDESCUBRE A (FRANCISCO DE) GOYA, TAMBIÉN A GRAN CANTIDAD DE PINTORES QUE HOY NO IMPORTAN Y, EVIDENTEMENTE, BAUDELAIRE Y SU CRÍTICA SON MÁS IMPORTANTES QUE ESOS AUTORES, PERO ESO ES OTRA COSA. ESO NO QUIERE DECIR QUE EN GENERAL TENGA UNA JERARQUÍA MAYOR LA CRÍTICA, NI MAYOR NI MENOR, PERO DECIR QUE ES MÁS IMPORTANTE LA CRÍTICA O EL CRÍTICO QUE EL AUTOR DEL CINE, NO. PORQUE EN PRIMER LUGAR, DE CUALQUIER MANERA, EL CRÍTICO TIENE LA FUNCIÓN DE ANALIZAR, O SEA, UNA FUNCIÓN DERIVADA DE LA EXISTENCIA DEL CINE, PORQUE SI NO, LA CRÍTICA SERÍA EL CUCHILLO SIN MANGO AL QUE LE FALTA LA HOJA EN ESTE ABSTRACTO ABSOLUTO.

Sin evitar referencia al conflicto entre los críticos que parte de la enemistad entre Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco, José de la Colina abordó un asunto que es fundamental, no sólo para la crítica de cine sino para el ejercicio del periodismo

de opinión, al decir que LA CRÍTICA TAMBIÉN ES UN ASUNTO DE MORAL. DE ÉTICA Y DE MORAL, COMO EL *TRAVELLING*, ES DECIR, TÚ TIENES DERECHO A DECIR, INCLUSO A ATACAR TODA LA VIDA SI ESO QUIERES.

YO NO CREO QUE ESO DEBA SER, PERO DERECHO PODRÍAS TENER, Y SI TÚ QUIERES HACER UNA CRÍTICA PARTIENDO DEL PRINCIPIO DE QUE EL CINE, EN GENERAL, ES UNA PORQUERÍA, TÚ PUEDES DECIRLE A UN CINEASTA QUE ES MALO, QUE SUS PELÍCULAS SON MALAS, QUE SU VISIÓN EN EL MUNDO ES REACCIONARIA, ETCÉTERA. A LO QUE NO TIENES DERECHO ES A ATACARLO PORQUE SEA JUDÍO, SIN TENER PRUEBAS DE DECIR QUE SE VENDE Y COSAS DE ESAS, O QUE HACÉ LAS PELÍCULAS PARA *COGERSE* A LAS ARTISTAS Y LAS OTRAS COSAS QUE SE HAN MENCIONADO DE ARTURO RIPSTEIN O DE ALBERTO BOJÓRQUEZ.

Para José de la Colina entonces sí HAY UN TIPO DE ATAQUE VÁLIDO, CÓMO NO. YO CREO QUE TAL VEZ HAY QUE ATACAR UNA SERIE DE COSAS EN EL CINE, PERO PARTIENDO DE LAS OBRAS, ES DECIR DE AQUÉLLO QUE CRITICAS, NO DE DETERMINADA PERSONA. CREO QUE LA CRÍTICA, COMO TODO EN ESTA VIDA, ES UN ASUNTO MORAL, LO CUAL NO QUIERE DECIR UNA MORAL DEL BIEN Y DEL MAL, NI UNA MORAL DE LA DECENCIA, SINO UNA MORAL DE LAS PROPIAS CONVICCIONES Y DE UNA MÍNIMA HONESTIDAD EN RELACIÓN CON LAS OBRAS AJENAS, QUE NO TIENEN QUE TENER TU VISIÓN DEL MUNDO. CREO QUE YO HE TENIDO POSICIONES ANTE CIERTOS CINEASTAS, PERO NUNCA CALUMNIÉ NI INSULTÉ A NADIE.

Independientemente de la moral y la ética, José de La Colina mencionó algunas de las características que debe tener la crítica de cine y, como consecuencia, quien ejerce este oficio:

1. Una crítica de cine DEBE ESTAR BIEN ESCRITA PORQUE ESO TAMBIÉN ES UN ASUNTO DE MORAL PROFESIONAL, ES DECIR, NO TIENE DERECHO A DECIR QUE UN CARPINTERO USA MAL

EL SERRUCHO Y EL MARTILLO, UN SEÑOR QUE NO USA BIEN LOS VERBOS Y LOS GERUNDIOS, POR UNA RAZÓN SENCILLÍSIMA. TÚ ESTAS CRITICANDO A UN PROFESIONAL, DESDE UNA PROFESIONALIDAD, ENTONCES ESO NO QUIERE DECIR QUE TENGA UNA FORMACIÓN ACADÉMICA, NI NADA DE ESO, PERO SI TIENES QUE SER ALGUIEN CON SOLVENCIA SINTÁCTICA Y GRAMATICAL. CREO QUE ES ALGO MÍNIMO.

2. El crítico debe TRATAR, COMO DICE UN POEMA DE VER AL MUNDO "COMO ES, NO COMO SOY". AUNQUE LA CRÍTICA INEVITABLEMENTE ES UN TEMPERAMENTO FILTRADO A TRAVÉS DE OTRO TEMPERAMENTO, TÚ TIENES QUE ATENDER A LA EXISTENCIA CONCRETA Y SEPARADA DE TI, DE AQUELLO DE LO QUE ESTÁS HABLANDO PORQUE SI NO, PARA ESO MEJOR PONTE A ESCRIBIR UN CUENTO O UN POEMA Y NO UNA CRÍTICA DE CINE.

3. Considerar que, COMO DICE JORGE LUIS BORGES, A LO ÚNICO QUE ABSOLUTAMENTE NO TIENE DERECHO EL ESCRITOR ES A ABURRIR, PORQUE SI TÚ ABURRES DESAPARECES COMO ESCRITOR Y EL LECTOR SE MUDA DE PÁGINA, SE VA A LA PÁGINA DE DEPORTES, ES COMO LOS CANALES DE TELEVISIÓN.

4. El crítico debe ESTAR ENTERADO DE LA MATERIA DE LA QUE HABLA, PERO ASÍ COMO EN LITERATURA UN BUEN CRÍTICO DE NOVELAS, DIGAMOS, NO ES UN SEÑOR QUE LE VA A ESTAR DICRIENDO A LOS LECTORES: EN ESTA NOVELA LOS GERUNDIOS SON USADOS ASÍ, LA SINTAXIS DIALECTAL, ETCÉTERA, NO, ES UN LENGUAJE TÉCNICO DE UNIVERSIDAD, ESAS COSAS TIENES QUE CONOCERLAS AUNQUE NO SE LAS DES ASÍ AL LECTOR, O SEA, TÚ NO LE DAS UNA CRÍTICA ACADÉMICA AL LECTOR, PERO TIENES QUE SER COMO (PABLO) PICASSO, QUE ANTES DE EMPEZAR A DESDIBUJAR Y PINTAR COMO UN NIÑO, APRENDIÓ A DIBUJAR Y A PINTAR.

5. El crítico debe tratar de EXPLICARSE TÉCNICAMENTE, NO ACADÉMICAMENTE. ADEMÁS PALABRAS Y CONCEPTOS COMO PLANO SECUENCIA, CORTE, PANORÁMICAS, CLOSE UP,

DISOLVENCIA ETC, SON TÉRMINOS QUE EL INTERESADO EN LEER CRÍTICA DE CINE MÁS O MENOS CONOCE.

6. El crítico debe tener claro que LO QUE IMPORTA ES DARLE AL LECTOR UN CAMINO PARA ACERCARSE A LA OBRA, AUNQUE SEA UN CAMINO AL REVÉS DEL QUE PROPONE EL DIRECTOR, ES DECIR, QUE DÉ UNA MANERA DE LEER EL CINE, DE ENTENDERLO, DE SENTIRLO. EN TODO ESTO, POR EJEMPLO, YO ENCUENTRO QUE LOS CRÍTICOS DE *CAHIERS DU CINÉMA* HAN DEFENDIDO COSAS QUE YO NO DEFENDERÍA NUNCA, PERO ME ENSEÑARON A LEER EL CINE, Y SOBRE TODO EL CINE AMERICANO, POR EJEMPLO.

Finalmente, al ser cuestionado sobre la razón por la que dejó de escribir crítica de cine José de la Colina respondió:

DEJÉ LA CRÍTICA DE CINE, PORQUE ME ABURRIÓ IR A LAS SALAS DE CINE, PORQUE ERA UNA TORTURA, ERA UN VERDADERO INFIERNO PROFESIONAL, Y POR OTRO LADO, TAMBIÉN PORQUE SENTÍA QUE LA CRÍTICA DE CINE, A MÍ, COMO ESCRITOR, ME ESTABA MARTIRIZANDO, SE ESTABA LLEVANDO MI TIEMPO AUNQUE INCLUSO ME HAYA HECHO LLEGAR A HALLAZGOS LITERARIOS... NO ERA QUE EL CINE ME HUBIERA DEJADO DE GUSTAR. NO, A MÍ EL CINE ME GUSTABA MÁS QUE NUNCA. PERO AQUÉLLA PASIÓN QUE UNO TENÍA DE IR A LAS SALAS DONDE PASABAN TRES PELÍCULAS, PARA VOLVER A VER Y MURIERON CON LAS BOTAS PUESTAS¹⁶⁹, POR EJEMPLO, AHORA UNO LAS SUSTITUYE POR LA TELEVISIÓN Y LA VIDEOCASETERA. GRABO TODAS LAS PELÍCULAS QUE ME IMPORTAN, QUE ME SON CURIOSAS. VEO EL CINE QUE ME GUSTA. EL QUE HAYA ABANDONADO EL TERRENO DE LA CRÍTICA NO ME IMPIDE QUE SI UNA PELÍCULA ME GUSTA HABLE DE ELLA.

¹⁶⁹ Y MURIERON CON LAS BOTAS PUESTAS (*They Died With Their Boots On*) película norteamericana dirigida por Raoul Walsh en 1941.

CONCLUSIONES

Las conclusiones derivadas de esta investigación se sujetan necesariamente a las características con las que fue definida y desarrollada. Se debe asumir que se trata sólo de la delimitación y la descripción de un objeto concreto, cuyo estudio constituye un campo extenso y abierto al análisis.

El cine, llamado el arte del siglo XX, en cien años de existencia y desde sus orígenes, ha despertado gran interés por comprenderlo, por gozarlo, por analizarlo. Se puede decir que para ello hay tantas ópticas como espectadores, tantos análisis como métodos.

Una de las formas de abordar al fenómeno cinematográfico es la crítica. Intentar su estudio entraña una dificultad parecida a la del análisis del cine: no existe un método único para escribir crítica cinematográfica porque ésta es un ejercicio que implica necesariamente la puesta en práctica de la subjetividad que se define, evidentemente, por la formación intelectual y profesional de quien escribe, es fruto de su entorno y de su circunstancia personal. De hecho puede decirse que el crítico es un espectador que maneja información privilegiada y la dirige a un amplio público.

Sin embargo, existen ciertos elementos que los críticos comparten. En primera instancia se puede señalar la convención que significan la escritura y sus reglas. Después, por ejemplo, el conocimiento de métodos para escribir ensayos

argumentativos y artículos de opinión. En tercer lugar, el manejo de la cultura cinematográfica (historia, lenguaje fílmico y terminología especializada, estudio de corrientes, géneros, filmografías de directores y actores, así como la más ardua trivía cinematográfica). Posteriormente vendría el manejo de cualquier otro elemento cultural y complementario que el crítico tenga a mano.

De igual manera, existen ciertos parámetros para definir las características que distinguen a la crítica de cine de textos afines a ella, como se ha expuesto en el primer capítulo de esta tesina: la crítica de cine es un texto que expone, sustenta y argumenta el punto de vista de un autor sobre determinada obra fílmica.

Sin embargo, desde sus inicios la crítica de cine ha presentado un problema de definición y de especialización. Lo anterior se concluye de la revisión histórica que se presenta en el segundo capítulo de esta tesina. A lo largo de la historia se ha abordado al cine en las páginas de diarios y revistas, inicialmente como curiosidad científica, después con métodos elaborados para el tratamiento de otras artes, por ejemplo el teatro, la pintura o la literatura; los primeros en escribir sobre cine fueron reporteros que se dedicaban a hacer reseñas y crónicas de teatro y otros espectáculos, incluso algunos de ellos abordaron al cine como si se tratara de una noticia.

Los escritos sobre cine pasaron de la página de espectáculos a la de cultura y, posteriormente, se fueron conformando secciones y publicaciones especializadas, en su mayoría revistas. De forma paralela se dio el debate que ponía en tela de juicio el carácter del cine como manifestación artística, mismo que estimuló el surgimiento de nuevas ópticas con que mirar las obras cinematográficas, entenderlas, disfrutarlas, estudiarlas y criticarlas.

La manera en que se aborda al cine actualmente fluctúa entre el comentario, la descripción pormenorizada de lo que ocurre en la pantalla o reseña, la recomendación de películas, la crítica de cine y el análisis científico del fenómeno cinematográfico, en el que se han visto involucrados la física, las matemáticas o el estructuralismo.

Si bien la crítica de cine también responde a las particularidades de las cinematografías nacionales, se dan casos como el de la crítica francesa que ha traspasado su ámbito nacional para convertirse en la principal influencia contemporánea en países como Estados Unidos y México. Este último es el caso concreto que aborda esta tesina.

El estudio de la crítica de cine escrita por los autores que constituyen la muestra elegida para llevar a cabo esta investigación (Jorge Ayala Blanco, Susana Cato, Nelson Carro, Ezequiel Barriga Chávez y Tomás Pérez Turrent), permite acercarse a

cómo se práctica el oficio en la ciudad de México y en nuestro país en la actualidad.

De las declaraciones de los entrevistados se concluye que:

1. La crítica de cine es un género periodístico. El periodismo es efímero, sólo vale el día de hoy y la crítica de cine no podrá abordar de la misma manera el día de mañana determinado filme porque responde cien por ciento a los parámetros culturales, estéticos y sociales de determinada época; el cine, como su crítica, es evidentemente reflejo de una época, documenta la realidad en determinado momento y en determinada circunstancia.
2. Algunos objetivos de la crítica son: servir de puente entre la obra cinematográfica y el espectador; proporcionarle elementos para una mayor comprensión mediante el redescubrimiento de aspectos de las películas que pudieran pasar desapercibidos y cuya apreciación puede ampliar el goce de las mismas; y motivarlo a acceder a determinada obra fílmica.
3. En los casos estudiados, los críticos no cuentan con una formación especializada y delimitada que les permita ejercer el oficio bajo parámetros previamente establecidos. Su formación profesional es un interesante indicativo de ello: Nelson Carro y Jorge Ayala Blanco son ingenieros químicos, Susana Cato y Ezequiel Barriga Chávez son licenciados en Ciencias de la Comunicación, y Tomás Pérez Turrent es cineasta formado en el extranjero.

Lo anterior permite establecer una interrogante fundamental ¿cuál es la formación profesional que debe tener un crítico de cine?

Cuando menos en nuestro país, no existe una escuela que forme a un crítico de cine. Sin embargo, éste sabe donde puede formarse: los cine-clubes (durante años la principal escuela no sólo en México sino en países como Francia, donde la cinemateca cobró sustancial importancia para la formación de la crítica contemporánea), los cines de segunda y tercera corrida (extintos actualmente), la lectura y revisión de literatura especializada que hasta hace un par de décadas era prácticamente inexistente y en la que se propicia, ante todo, una interacción entre críticos.

Si la formación profesional de estos especialistas es aparentemente incompatible con el ejercicio de la crítica, ello no es un impedimento para practicarla sino una manera de enriquecer sus visiones sobre el cine.

En general, el crítico tiene como principales características el gusto por el cine, el conocimiento de las reglas de escritura y de la cultura cinematográfica.

4. El punto de vista de José de la Colina permite abrir otra interrogante, toda vez que afirma que si existe una crisis de la crítica de cine, se debe a las deficiencias en

la formación del crítico y no a que éste no considere a la crítica como un género periodístico (como lo planteaba uno de los supuestos de esta investigación).

5. Los cinco críticos entrevistados llegaron a la crítica de manera fortuita; ninguno de ellos asume que practica un oficio especializado.

6. Los críticos no leen los trabajos de otros especialistas de la crítica de México y del extranjero.

A partir de la delimitación el concepto crítica cinematográfica y de la revisión de críticas de cine, publicadas durante junio y julio de 1996 en la ciudad de México, y su correspondencia con la posición personal de cada uno de los autores expresada por ellos mismos en entrevista, se concluye que:

1. Tomás Pérez Turrent y Nelson Carro ejercen el oficio como un género de opinión que se sustenta en la argumentación y se expone de manera ensayística.

2. Jorge Ayala Blanco no es un crítico de cine ya que utiliza la prensa para escribir los resultados de análisis en los que efectúa el desmonte de los mecanismos que integran una película. Su trabajo difiere de la crítica como género periodístico, toda vez que se acerca a la formalidad académica, jamás recomienda una obra y aunque

evidentemente sus notas poseen un juicio de valor, él mismo afirma que a veces no está de acuerdo con los resultados de sus análisis.

4. Ezequiel Barriga Chávez se asume como reseñista y como periodista medianamente especializado, y asegura que la persona que escribe sobre cocina en un periódico puede escribir también sobre cine. Lo anterior pone en duda la posibilidad de una especialización en la práctica de la crítica de cine y amplía los alcances del periodismo.

5. Susana Cato es, según sus palabras, reseñista de cine para el lector de una revista política que en determinado momento quiere informarse sobre cierta película. Las notas de Cato cubren esta necesidad informativa.

Todos los supuestos de los que partió esta investigación pueden ser desechados, ya que en los casos particulares a los que se hace referencia en esta tesina, se considera que la crítica de cine es un género periodístico, independiente de la obra cinematográfica, pero que se sujeta a la existencia de ésta.

Los objetivos planeados se cumplieron en la medida de que se proporcionan elementos teóricos, históricos y prácticos para comprender la crítica de cine que se escribe en la ciudad de México actualmente, y sus perspectivas como género periodístico.

Como ya se señaló en un principio esta tesina es una monografía descriptiva de la crítica de cine que se publica en periódicos y revistas de la ciudad de México. No pretende más que servir, en la medida en que el objeto de estudio se describe y se delimita, a investigaciones posteriores y exhaustivas sobre el tema.

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

- Alpert, Hollis. *Fellini una vida*, Editorial Javier Vergara. Colección biografía e historia, 366 pp, Argentina, 1988.
- Arduengo Pineda, Lorenzo (compilador) *Los cien mejores años de nuestras vidas*. Universidad Veracruzana, 205 pp, México, 1996.
- Aumont, J. Marie, M. *Análisis del filme*, Paidós, 311 pp, España, 1988.
- Estética del cine*, Paidós, 313 pp, España, 1983.
- Ayala Blanco, Jorge. *A salto de de imágenes*. Editorial Posada, 541 pp, México, 1988.
- La aventura del cine mexicano*, Editorial Era, 422 pp 1979.
- Bordwell, David. *El significado del filme, inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Editorial Paidós Comunicación, 347 pp, España, 1995.
- David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Editorial Paidós Comunicación-Cine, 550 pp, España, 1995.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Un oficio del siglo XX*, Seix Barral, 539 pp, España, 1973.
- Capistrán, Miguel. *Los contemporáneos por sí mismos*. Colección Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 227 pp, México, 1994.
- Canudas, Gabriela, María Eugenia Cervantes, Alicia Márquez, Ernesto Román, Claudia Vivas. *Carlos Fuentes y el cine*. Cinoteca Nacional de México. (inédito).
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento (Estudios sobre cine 1)*. Editorial Paidós Comunicación-Cine, 391 pp, España, 1987.

La imagen movimiento (Estudios sobre cine 2). Editorial Paidós Comunicación-Cine, 989 pp, España, 1987.

Ebert, Roger. *Movie Home Companion*, A Universal Press Syndicate Company, Kansas City, 803 pp. United States, 1992.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*, Monte Avila Editores, 495 pp, Venezuela, 1977.

García Riera, Emilio. *El cine es mejor que la vida*. Ediciones Cal y arena, 175 pp, México, 1990.

Historia documental del cine mexicano, tomo I , Editorial Era, 325 pp, México, 1995.

Griffith Richrad y Arthur Mayer. *The Movies*. Simon and Schuster Inc., 495 pp, Estados Unidos, 1974.

González Casanova, Manuel. *Los escritores mexicanos y los inicios del cine*. Colegio de Sinaloa y UNAM, 122 pp, México, 1995.

Gubern, Roman. *Historia del cine*, Editorial Lumen, 533 pp, España, 1989.

Gutiérrez Casas, Carlos Alberto. Tesis profesional *La situación actual de la crítica cinematográfica en México*, , Universidad Iberoamericana, 88 pp México, 1996.

López Ruíz, Miguel. *Normas técnicas de estilo para el trabajo académico*. UNAM, 148 pp, México, 1995.

Maltin, Leonard. *Movie and Video Guide*. Penguin Books USA, 1 582 pp, United States, 1996.

Martín Vivaldi, Gonzálo. *Géneros periodísticos*. Editorial Paraninfo, 362 pp, España, 1973.

McQuail, Denis. *Introducción a la comunicación de masas*, Paidós Comunicación, 318 pp, México, 1983.

Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación de la imagen*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 415 pp, Argentina, 1975.

- Michel, Manuel. *Al pie de la imagen*, Colección Cuadernos de Cine no. 15, Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, 325 pp, México, 1968.
- El cine francés*, Colección Cuadernos de cine no. 9-10, Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, 212 pp, México, 1964.
- El cine y el hombre contemporáneo*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Universidad Veracruzana, 184 pp, México, 1962.
- Miquel, Angel. *Los exaltados, antología de los escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, Colección y ensayos no. 2, Centro de Investigación y Enseñanza de la Universidad de Guadalajara, 277 pp, México, 1992.
- Por las pantallas de la ciudad de México, periodistas del cine mudo*, Colección ensayos no. 2, Universidad de Guadalajara, 240 pp, México, 1995.
- Molina Foix, Vicente. *El cine estilográfico*. Editorial Anagrama. 435 pp, España, 1993.
- Murray, Edward. *Nine American Film Critics*. Ungar Editorial 248 pp, United States, 1972.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas, tomo IV*, Editorial Fondo de Cultura Económica, 622 pp, México, 1956. /
- Reyes Alfonso, Martín Luis Guzmán, Federico de Onis. *Frente a la pantalla*, Colección cuadernos de cine no. 6, Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, 100 pp, México, 1963.
- Reyes de la Maza, Luis. *Salón Rojo*. Colección Cuadernos de cine no. 16, Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, 242 pp, México, 1968.
- El cine sonoro en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 271 pp, México, 1971.
- Reyes Nevárez, Beatriz. *Trece directores del cine mexicano*. Editorial Sepsetentas, 191 pp, México 1974.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*, Editorial Siglo XXI, 828 pp, México, 1989.

- Siclier, Jacques. *La nueva ola*. Libros de cine Rialph, 150 pp, España, 1962.
- Torres Bodet, Jaime. *La cinta de plata (crónica cinematográfica)*. Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, 183 pp, México 1986.
- Truffaut, François. *Les films de ma vie*. Flammarion Editions, 374 pp, France, 1975.
- Villaurrutia, Xavier. *Crítica cinematográfica*, Colección Cuadernos de cine no. 18, Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, 309 pp, 1970.
- Viñas, Moisés. *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*. Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 752 pp, México, 1992.
- Yehya, Naief. *La crítica cinematográfica. CD-ROM sobre cine mexicano*. Instituto Mexicano de Cinematografía-Cienetca Nacional, México. (inédito)

HEMEROGRAFIA

Periódicos

- Ayala Blanco, Jorge. *El Financiero*. Columna "Cinelunes exquisito", junio-julio de 1996, México, D.F.
- Barriga Chávez, Ezequiel. *Excélsior*. Columna "Desde la Butaca", junio-julio de 1996, México, D.F.
- Pérez Turrent, Tomás. *El Universal*. Columna "Cinecrítica", junio-julio de 1996, México, D.F.
- Reforma*. "Cartelera cinematográfica", 10 de septiembtre de 1996, México, D.F.
- Unomásuno*. "Cartelera cinematográfica", 9 de octubre de 1996, México, D.F.

Revistas

Ayala Blanco, Jorge. "Jean-Luc Godard y Los carabineros". *Revista Bellas Artes* no. 26, 65 pp, 1965, México, D.F., México.

Carro, Nelson. "¿Cómo se analiza un filme? entrevista a Jean Douchet. *Dicine* No. 3, octubre-noviembre de 1983. México, D.F., México.

Revista semanal *Tiempo libre*. Críticas cinematográficas, junio-julio de 1996, México, D.F., México.

Cato, Susana. Semanario *Proceso*. Columna Cine, junio-julio de 1996, México, D.F., México.

De la Colina, José y autores varios. *Revista Nuevo Cine* números 1, 2, 3 y 7. 1961-1962. México, D.F., México.

Fuentes, Carlos. "Abismos de pasión", *Revista Universidad de México*, volumen VII no. 10, junio de 1954, México D. F., México.

García Riera, Emilio. "Editorial". *Dicine* no. 1, agosto de 1983, México, D.F., México.

Miquel, Ángel. "Los cronistas que recibieron al cine en México". *Dicine* No. 58, octubre de 1994, México, D.F., México.

"Los inicios de la crítica de cine, primera parte". *Dicine* no. 47, septiembre de 1992, México, D.F., México.

"Los inicios de la crítica de cine, segunda parte". *Dicine* no. 48, noviembre de 1992, México, D.F., México.

"Orígenes de la crítica cinematográfica en los Estados Unidos". *Dicine* no. 62 mayo-junio de 1995, México, D.F., México.

"Dufilm y Zeta, dos pioneros de la crítica de cine". *Dicine* no. 26, julio -agosto de 1988, México, D.F., México.

Revista *Cine Premiere* no. 23, agosto de 1996, 89 pp, México, D.F., México.

Revista *El amante cine* No. 61, marzo de 1997, 80 pp, Buenos Aires, Argentina.

Revista *Nuevo Cine* no. 1 al 6, 1961-1962, México, D.F., México.

Torres San Martín, Patricia. "Adela Sequeyro cronista de cine". *Dicine* no. 59 noviembre-diciembre de 1994, México, D.F., México.

Villaurrutia, Xavier. "La crítica". *Revista de Bellas Artes* no. 7, 1976, México, D.F., México.

Viña, Moisés. "30 años de Nuevo Cine". *Dicine* no. 42, noviembre de 1991, México, D.F., México.

FUENTES DIRECTAS

Ayala Blanco, Jorge. Entrevista, México, D.F., 28 de octubre de 1996.

Barriga, Chávez Ezequiel. Entrevista, México, D.F., 9 de noviembre de 1996.

Carro, Nelson. Entrevista, México, D.F., 10 de noviembre de 1996.

Cato, Susana. Entrevista, México, D.F., 16 de noviembre de 1996.

De la Colina, José. Entrevista, México, D.F., 13 de noviembre de 1996.

Perea, Héctor. Entrevista, México, D.F., 29 de octubre de 1996.

Pérez Turrent, Tomás. Entrevista, México, D.F., 13 de noviembre de 1996.