

34  
2e;



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES**

**HEREDEROS DE ARISTARCO  
DIALOGOS SOBRE CRITICA CINEMATOGRAFICA**

**TESIS PROFESIONAL  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADA EN CIENCIAS  
DE LA COMUNICACION  
P R E S E N T A :  
ROSARIO CRUZ TARACENA**

**ASESORA DE TESIS: HORTENSIA MORENO ESPARZA**



**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.

# Índice

<b>Introducción</b> . . . . .	9
<b>I. La tradición de la crítica de arte</b> . . . . .	11
¿Qué es la crítica de arte? . . . . .	11
Paréntesis sobre el lenguaje . . . . .	13
¿Quiénes hacen la crítica de arte? . . . . .	25
¿Para qué sirve la crítica de arte? . . . . .	30
<b>II. La crítica de cine</b> . . . . .	37
Heredera de una tradición . . . . .	37
¿Qué es la crítica de cine? . . . . .	40
¿Cómo es la crítica de cine? . . . . .	41
¿Quiénes hacen crítica de cine? . . . . .	50
¿Para qué sirve? . . . . .	52
Cine sin crítica . . . . .	55
<b>III. La crítica de cine en México</b> . . . . .	59
<b>IV. Diez entrevistas</b> . . . . .	91
Tomás Pérez Turrent y la crítica de cine como única alternativa . . . . .	93
Jorge Ayala Blanco o el discurso de la crítica excepcional . . . . .	104
Nelson Carro: despertar el interés por ver el cine de otra manera . . . . .	118
Leonardo García Tsao y la crítica documental . . . . .	125
Carlos Bonfil y el cine que podríamos ver . . . . .	137
Rafael Aviña y la crítica visceral . . . . .	146
Naief Yehya. Una lectura de la realidad a través del cine . . . . .	151
Ysabel Gracida. Una mirada feminista en la crítica de cine . . . . .	154
Susana Cato y el cine que no veremos . . . . .	165
Graciela Rodríguez Fierro y la crítica del cine comercial . . . . .	170
<b>Conclusiones</b> . . . . .	175
<b>Bibliografía</b> . . . . .	177

*A mi madre, a Gabriel y a Hortensia  
por todo el amor que me han brindado,  
cada uno a su manera.*

*El espíritu crítico es la gran conquista de la edad moderna. Nuestra civilización se ha fundado precisamente sobre la noción de crítica: nada hay sagrado o intocable para el pensamiento excepto la libertad de pensar. Un pensamiento que renuncia a la crítica, especialmente a la crítica de sí mismo, no es pensamiento. Sin crítica, es decir, sin rigor y sin experimentación, no hay ciencia; sin ella tampoco hay arte ni literatura. En nuestro tiempo, creación y crítica son una y la misma cosa.*

Octavio Paz

---

## Introducción

**E**ste trabajo reúne un conjunto de elementos que me han inquietado durante varios años: el cine, el trabajo intelectual y el gusto por la conversación.

Al principio quería hacer sólo una tesis sobre cine, pero poco después me di cuenta que no era únicamente el cine lo que me interesaba, sino también las reflexiones que éste genera. Además, cuando tuve que elegir un tema de tesis, ya había tenido la oportunidad de conversar con Jorge Ayala Blanco y había comenzado a paladear el dulce sabor de la entrevista. Con todo esto, decidí que quería investigar a los críticos de cine, sus motivaciones, las razones que tienen para escribir sobre el trabajo de los otros y las herramientas que utilizan para hacerlo.

Así, comencé por hacer un censo de los críticos de cine que colaboraban en los diarios capitalinos a finales de 1994. De ahí resultó una primera selección de seis personas a las que me propuse entrevistar porque las consideré representativas de la crítica que actualmente se puede leer en los cotidianos además de que trabajan para publicaciones de amplia circulación, lo cual supone que tienen un público amplio (aunque la cantidad de lectores de la crítica siempre será un enigma). Luego inicié las entrevistas y me fui dando cuenta que en cada nueva conversación me gustaban más las respuestas que obtenía, las contradicciones, los matices con los que cada quien explicaba el por qué de su ser crítico. Me fui engolosinando. Nueve meses después, la lista era ya de diez personas, todas las cuales estaban entrevistadas. Quedaba por hacer el duro trabajo de edición, pero no sólo eso.

Mi gusto por el tema había ido demasiado lejos, quería indagar en la tradición de la crítica de arte, saber cómo era que unos señores (y unas cuantas señoras) habían llegado a la conclusión de que ellos podían dictaminar el arte, decir qué es lo bueno y lo malo. Al igual que el personaje de Lara Cardella en *Quería los pantalones*, "yo pensaba cuál era el valor, por qué un cuadro es una porquería y por qué otro es una obra de arte", por qué la película que más me había conmovido era una cursilería ante los ojos de cierto crítico.

Este mismo interés me llevaba a preguntarme cómo se había hecho la crítica de cine en el mundo y, por si fuera poco, me interesaba conocer quiénes se habían dedicado, en nuestro país, al oficio de escribir sobre cine antes que los críticos que hoy conocemos. Me fui llenando de

información sobre todos estos asuntos y el resultado fueron tres ensayos que conforman los primeros tres capítulos de esta tesis.

De ellos, el tercero fue el que me pareció más difícil de abordar. Para iniciar mi investigación en este punto, me puse a leer historia del cine y vi que prácticamente no existía ningún estudio dedicado exclusivamente a la crítica de cine. Había algunas compilaciones del trabajo de ciertos críticos y escritores, pero no existía ningún documento que presentara una visión histórica de las personas que se habían dedicado a este oficio. Así, conté sólo con vagas referencias diseminadas aquí y allá, algunas alusiones al trabajo de personas de las que nunca antes había escuchado hablar y cuya obra no conocía lo suficiente como para saber si debía o no considerarlas dentro de mi investigación. De gran utilidad fue para mí el trabajo que realizó Helena Almoína, publicado por la UNAM bajo el título de *Notas para la historia del cine en México*.

Pasado algún tiempo, me di cuenta que resolver muchas de las dudas que tenía (y tengo aún) implica un trabajo de mucho mayor alcance que el que me había propuesto, pero también que tenía suficiente información como para realizar un breve ensayo con los hallazgos realizados hasta el momento. Por todo lo anterior, considero al tercer capítulo sólo como un intento de organización de los datos que fui encontrando en diversos lugares. Creo que los especialistas pueden encontrar en él muchas ausencias u omisiones, que --juro-- son completamente involuntarias. Por supuesto, el tema está abierto a todas las aportaciones.

Para mi sorpresa, unos días antes de escribir esta introducción llegó a mis manos el libro *Los exaltados*, de Angel Miquel, que me pareció fabuloso. De todos los libros que he consultado, éste es el único que tiene como tema central la crítica de cine, no de una sola persona, sino de un periodo específico (1896-1929). Pero a pesar de su enorme utilidad (sobre todo por las informaciones de personas y trayectorias que me apresuré a añadir a lo que ya tenía), no deja de ser una compilación de textos críticos.

Con ayuda de los sinodales encontré un par de textos más sobre el tema (tesis profesionales también), los cuales me ayudaron a enriquecer mi trabajo, aunque por otro lado me confirmaron que hace falta mucha labor de investigación para poder escribir una verdadera historia de la crítica de cine en México, por lo que considero que son valiosos los intentos de aproximación. Esta tesis es uno de ellos.

## I. La tradición de la crítica de arte

La tradición crítica se remonta casi a tiempos inmemoriales (los griegos, Aristarco). Se pregunta Oscar Wilde: "¿Cuál es nuestra deuda esencial para con los griegos?" y él mismo responde: "Simplemente el espíritu crítico".<sup>1</sup>

A lo largo de la historia de las ideas se ha hecho y se hace aún crítica prácticamente de todo; basta repasar los títulos de importantes obras científicas, filosóficas, políticas, artísticas, etcétera, para comprobarlo.<sup>2</sup>

Existen distintas maneras de explicar esto. Martín Vivaldi, en su *Curso de reducción*, expone de manera simplista que: "El hombre critica casi instintivamente, como ser racional que es". Lo que no se le ocurre a Vivaldi es que, justamente, esa racionalidad niega, en repetidas ocasiones, cualquier atisbo del instinto, pues es su contrario, su antónimo, por lo que el acto de criticar no puede ser, en absoluto, un acto instintivo. Pero, en cambio, si es una actividad intelectual que cuenta con siglos de tradición dentro de lo que denominamos el pensamiento occidental.

Existen muchos estudios que intentan descubrir la genealogía de la crítica, aunque no es el objeto de este trabajo ahondar sobre esta amplia tradición; baste con mencionar que la crítica de arte (y por ende la crítica de cine) es algo así como una lejana heredera — pero no por ello menos legítima — del espíritu crítico legado por los griegos.

### ¿Qué es la crítica de arte?

El pequeño *Larousse ilustrado* dice que la "crítica" es el "arte de juzgar las obras literarias o artísticas" o bien "el juicio emitido sobre ellas". Un segundo sentido que puede tomar esta palabra es: "examen del valor de los documentos", sobre todo dentro de los estudios de carácter histórico y, en una tercera acepción, "crítica" puede significar "censura". Por crítica también se puede entender "murmuración" o el "conjunto de opiniones vertidas sobre cualquier asunto", como lo consigna el *Diccionario Hispano-mexicano*, el cual además de coincidir con las definiciones del *Larousse*,

---

<sup>1</sup> Oscar Wilde, *El crítico como artista*, p. 27.

<sup>2</sup> Por mencionar sólo dos ejemplos que me parecen contundentes: la *Crítica de la razón pura* de Kant y la *Crítica de la economía política* de Marx.



afirma que la crítica es el "arte de juzgar de la bondad, verdad y belleza de las cosas".

Ante este espectro de significados, puede verse que el concepto de crítica abarca nociones tan diversas como: juzgar, examinar, opinar, murmurar e incluso censurar; aunque no falta a quien le disguste la noción de censura y levante su pluma para descalificarla, como Vivaldi cuando afirma que: "Críticar es valorar algo a la luz de la razón. No es censurar. La censura es crítica de la parte negativa de algo. La crítica —del griego 'krinein', juzgar, discernir—, debe destacar tanto lo positivo como lo negativo". No obstante, la noción de la crítica como censura está lo suficientemente extendida como para hacer imposible su desaparición en mucho tiempo a pesar de este esfuerzo aclaratorio.

Por otro lado, es justamente esta amplitud semántica del término la que permite comprender el desenvolvimiento de la crítica frente al arte, y es precisamente en el terreno del arte donde podemos comprobar que todos estos sentidos definen a la crítica. Así, como primera definición, podemos decir que la crítica de arte es el conjunto de discursos que se manifiestan respecto a cualquier fenómeno artístico, ya sea para juzgarlo, evaluarlo, censurarlo o únicamente murmurar de él o de quienes intervienen para que éste sea posible.

Pero la anterior no puede ser una definición completa de la crítica de arte porque considera como crítica sólo al producto final de la misma, es decir, no toma en cuenta los sucesos anteriores a la presentación del discurso crítico, por lo que se hace necesario considerar al "proceso que conduce a un juicio cualitativo sobre las obras de arte" y no sólo al "producto de ese proceso".<sup>3</sup>

Así, tenemos dos momentos esenciales de la crítica de arte: primero, el que se refiere a los mecanismos que llevan a la formulación de juicios y, segundo, el de la presentación de tales juicios. A lo largo de este trabajo me ocuparé especialmente del segundo momento, aunque no podré dejar de hacer múltiples observaciones que tengan que ver directamente con el proceso de formulación de los juicios sobre las obras artísticas.

Ciertamente, el texto crítico, es decir, el discurso de la crítica, es mucho más accesible para nosotros que el proceso para llegar a los juicios que ahí se exponen. Pero ¿de qué forma se da a conocer el producto de la crítica si no es con palabras? ¿con qué herramientas se desarrolla el proceso de formulación de juicios sino a través de categorías y conceptos

---

<sup>3</sup> Enciclopedia McGraw-Hill, citado por Jorge Alberto Manrique en "La crítica de arte. (El juicio a la torera)", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVII, núm. 11, julio de 1973.

que le van otorgando dimensión a todas aquellas sensaciones que le produce al crítico la obra de arte? Si tomamos en cuenta que el lenguaje es la principal herramienta del trabajo crítico, tenemos que detenernos a reflexionar sobre él. Si queremos evaluar la calidad de un producto —en este caso la crítica— tenemos que comenzar a revisar los elementos que la hacen posible —en este caso, el lenguaje es un elemento fundamental.

### *Paréntesis sobre el lenguaje*

Hace ya bastante tiempo que la humanidad tiene conciencia del valor que implica poseer el lenguaje. “La vida y la muerte están en poder de la lengua; del uso que de ella hagas, tal será el fruto” dice el Libro de los Proverbios (18,21). En esta sentencia queda expresada la ambivalencia del lenguaje, es decir, su capacidad para generar “vida” (intelectual, social, espiritual) y para procurar “muerte” (también intelectual, social y espiritual). Dada su calidad de instrumento de doble filo, el enunciado también advierte sobre el cuidado que se debe tener con “el uso” del lenguaje, ya que los excesos pueden generar desórdenes o malos frutos.

Carlos Pereda en sus *Vértigos argumentales* subraya la necesidad de tener cuidado con las palabras “en tanto herramientas que alternativamente aclaran y confunden”. Además, señala que:

[...] con palabras las personas no sólo se vinculan las unas con las otras y con el mundo, [sino que] también en alguna medida, se constituyen a sí mismas, a las otras, al mundo.

Pero reconoce que:

[...] una ambigüedad sistemática las recorre: con las palabras se transmiten informaciones verdaderas y falsas, sinceras y engañosas, reales e imaginarias; mediante ellas nos relacionamos con nosotros mismos, con los otros, con el mundo, pero también levantamos obstáculos, producimos malentendidos, confundimos y nos confundimos.<sup>4</sup>

A lo largo de la historia ha habido múltiples advertencias sobre los daños que puede provocar, y de hecho provoca, el uso abusivo de la lengua. La mentira, la calumnia, la difamación (por mencionar no sólo algunos usos alevosos del lenguaje) son prácticas que perjudican no sólo el desenvolvimiento armónico de las relaciones sociales, sino también de las ideas. Pero las precauciones, si bien no han sido en vano, tampoco han podido evitar la reproducción de tales abusos.

---

<sup>4</sup> Carlos Pereda, *Vértigos Argumentales: Una ética de la disputa*, p. 8.

Dice Patricia Cardona: "Ningún material empleado por la humanidad con propósitos expresivos se ha envejecido tanto como el lenguaje".<sup>5</sup> Quizás uno de los grandes desconciertos del hombre actual resulta del uso indiscriminado del lenguaje, sobre todo por parte de tres actores sociales: el político, el comerciante y el comunicador. En la actualidad, son frecuentes los pronunciamientos en contra de los abusos verbales, por ejemplo: los ciudadanos demandan a los políticos "Hechos, no promesas", y estos últimos responden con un lema de campaña que promete "Hechos, no palabras"; en el terreno de la mercadotecnia, los anuncios publicitarios se vuelven con frecuencia verdaderas guerras de palabras, sobre todo de adjetivos calificativos, superlativos o denominaciones que atraen la atención de los posibles compradores; y finalmente, en el terreno de la comunicación, los casos de abuso del lenguaje más evidentes los proporcionan la nota roja, aunque no dejan de darse dentro de las demás secciones periodísticas.

Recelo, desconfianza, suspicacia, son las actitudes comunes frente a las palabras de quienes se dedican a la política, a las ventas o a la comunicación. Pero ¿qué encierran estas actitudes? Considero que, por encima de la queja, contienen una certeza: el lenguaje es esencial para la vida social, no podemos prescindir de él, y por lo tanto, no es justo usarlo de manera indiscriminada.

Existen cientos de formas de abusar del lenguaje. En todos los aspectos de la vida humana y en todos los oficios y profesiones puede encontrarse el juego sucio organizado con palabras, pero es en los terrenos arriba mencionados donde esta situación es más evidente.

No está de más recordar que la crítica de arte se encuentra a medio camino entre la literatura y el periodismo, por lo que esta problemática la toca muy de cerca, más aún que a otros géneros periodísticos, debido a que, entre otras cosas, se le exige que "califique" o "evalúe" las obras artísticas, para lo cual se requiere echar mano de una gran cantidad de expresiones que serían inadmisibles en una nota informativa, por ejemplo.

La piedra de toque del periodismo es el lenguaje; en el caso de la crítica de arte esta circunstancia adquiere además otras dimensiones. Es ésta la zona más vulnerable, la casa del jabonero donde quien no cae, al menos estará en riesgo de resbalar. Existen múltiples y variados ejemplos de resbalones; en la crítica de arte se encuentran bien localizados. Por ejemplo: no es difícil que, por falta de rigor, la crítica devenga en una especie de tribunal maniqueo donde se otorguen premios (es decir,

---

<sup>5</sup> Patricia Cardona, *Anatomía del crítico*, p. 15.

elogios), castigos (vituperios) y premios de consolación (elogios forzados), según el caso.

Éste es uno de los vicios que más le han sido señalados a la crítica de arte, e incluso ha sido reconocido por los propios críticos. Hacia 1918, uno de los primeros "cronistas"<sup>6</sup> de cine se lamentaba de que las cosas fueran así:

Desgraciadamente, la crónica se ha prostituido. Los adjetivos encomiásticos para alabar la labor de los artistas, han llegado a la altura de los epítafios en los programas de los circos en donde todo es "grande", "maravilloso", "sublime", "único", "despampanante", "monumental", "estupendo" y "magistral", cuando este desbordamiento, nada desinteresado, es la muerte de la verdadera justicia dentro de la crónica.<sup>7</sup>

Y un año antes, un cronista anónimo advertía: "Por esta vez no queremos que se nos diga, como suelen decir con frecuencia y señalada falta de razón, que escribimos mojando la pluma en el estómago".<sup>8</sup>

No hace mucho Fernando de Ita reconoció que los críticos de las artes escénicas solían repartir desde las butacas "certificados de buena y mala conducta".<sup>9</sup> Y no ha faltado quien, en tono sarcástico, proponiere *tips* para hacer menos riesgosa esta práctica; como Jesús Garibay, quien aconseja alabar a los artistas vivos y destrozar a los artistas muertos, pues "ninguno se ha de levantar de la tumba para responderle".<sup>10</sup>

Para la literatura mexicana, Gabriel Zaid encontró que "la producción de elogios rimbombantes" es indispensable "para sostener nuestro milagro económico editorial: la sobre producción en medio del subconsumo",<sup>11</sup> por lo que requiere incluso "mecanizar su producción" pues "el arte del elogio es difícil, inadaptado a la velocidad y magnitud que la moderna producción de elogios requiere".<sup>12</sup>

Por otra parte, a menudo se dan casos de críticos que intentan legitimar esa necesidad de alabar y condenar a las obras y sus autores. Cuenta Maurice Pialat que: "Un crítico al que no le gustó la película --y está en su perfecto derecho-- habló mal de ella y después, cuando se

---

\* Otros sentidos que puede adquirir el término "crítica" en el terreno periodístico, son: "reflexión" y "crónica", y se han usado de manera indistinta para dar a entender que el periodista ha asistido a un espectáculo o exposición con el fin de dar a conocer sus "impresiones" y colar entre ellas sus "opiniones".

<sup>6</sup> Hipólito Seijas, 8 de mayo de 1918, *El Universal*. Recopilado por Helena Almoira, en *Notas para la historia del cine en México*, p. 230.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>8</sup> Fernando de Ita, "Introducción" en *Anatomía del crítico* de Patricia Cardona, op. cit., p. 9.

<sup>9</sup> Jesús Garibay, "Lo que no es la crítica de arte", *unomásuno*, 7 de marzo de 1994.

<sup>10</sup> Gabriel Zaid, *Cómo leer en bicicleta*, p. 24.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 23.

encontró conmigo, me dijo: 'De vez en vez hay que escupir sobre algún filme'".<sup>13</sup>

Otros, explican retrospectivamente ciertas exigencias, como el crítico de cine Emilio García Riera, quien en una entrevista dice que: "uno es joven y tonto, y el hecho de que a un director le salga mal una película, le parece a uno que es un escándalo gravísimo. Se pone uno en unas posiciones moralistas que con el tiempo acaban siendo ridiculas. No es que uno condescienda y empiece a elogiar la caca; simple y sencillamente que no tiene caso decirle a Zacarías Gómez Urquiza: cómo se atreve usted a no ser Jean Renoir; es ridículo".<sup>14</sup>

De una forma o de otra, todas estas afirmaciones tienen que ver directamente con el problema de transmitir al otro los puntos de vista que el crítico tiene sobre cualquier obra de arte. Al parecer, la forma más sencilla que han encontrado para resolver esta cuestión es repartiendo loas y abucheos tanto a las obras como a los autores, o como dice Benedetti: "otros críticos, a fin de penetrar en la obra de un poeta, apelan a la inteligencia, otros apelan a Freud, y están por último quienes apelan a la tradición oral del chisme vernáculo".<sup>15</sup>

Esta forma de tratar a las obras de arte resulta bastante parca, poco inteligente, sobre todo si se tiene en cuenta que la cantidad de palabras para elogiar o reprobar algo es limitada y si de soltar adjetivos a diestra y siniestra se tratara, la situación podría resolverse fácilmente acudiendo a un diccionario de sinónimos y antónimos. De hecho, en el diccionario podría encontrarse una gran cantidad de adjetivos que no estaría mal que algunos críticos comenzaran a utilizar, pues, al parecer, han agotado su repertorio.

A continuación presento una lista de adjetivos y lugares comunes que he ido detectando en la crítica de cine con el fin de mostrar la estrechez que la caracteriza.

accesible	adecuado	afamado	ameno
acertado	adelantado	ágil	apropiado
acreditado	admirable	agudo	armonioso
acucioso	afable	alegre	arrebataador

<sup>13</sup> Maurice Pialat, citado por Nedda G. de Anhalt en *Cine. La gran seducción*, p. 187.

<sup>14</sup> Entrevista con Rafael Aviña, sábado, suplemento semanal de *unomásuno*, 13 de mayo de 1995.

<sup>15</sup> Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, p. 32.

asequible	elocuente	increíble	positivo
asombroso	emotivo	ingenioso	potente
atemperado	encantador	insólito	portentoso
atinado	enérgico	inteligente	prodigioso
atractivo	enorme	intenso	profundo
atrevido	entretenido	interesante	propositivo
audaz	esmerado	justo	pulido
auténtico	estremecedor	laureado	realista
avanzado	estupendo	legítimo	renombrado
cautivador	excelente	ligero	reputado
célebre	excepcional	llano	rico
colosal	excitante	magnífico	sencillo
completo	extraordinario	maravilloso	sobrio
conmoveror	famoso	mejor	sólido
conocido	franco	memorable	sorprendente
conveniente	gracioso	moderado	superior
convincente	gran	notable	sutil
crudo	hábil	oportuno	vehemente
cuidadoso	hermoso	original	veraz
divertido	ilustre	penetrante	vibrante
eficaz	impecable	perfecto	vivo
abigarrado	anacrónico	detestable	insubstancial
abominable	anodino	disparatado	molesto
aborrecible	anquilosado	exagerado	monótono
abrupto	anticuado	excecrable	odioso
absurdo	antiestético	falso	pomposo
abstruso	apergaminado	fastidioso	rimbombante
aburrido	árido	feo	tedioso
acartonado	artificial	hueco	trivial
adocenado	artificioso	incomprensible	vulgar
afectación	cansado	insignificante	
ampuloso	común	insipido	

Esta posición de la crítica como proveedora oficial de adjetivos empobrece al trabajo crítico propiamente dicho, hace de la crítica un espacio nebuloso donde lo más importante es aprobar o desaprobar el trabajo artístico sin ir más allá del elogio o el vituperio. Como dijo Virginia Wolf: “Ni la alabanza ni la censura significan nada. Por delicioso que sea, el pasatiempo de medir es la más fútil de las ocupaciones y el

someterse a los decretos de los medidores la más servil de las actitudes".<sup>16</sup> Carlos Pereda explica que: "frente a un argumento o frente a un debate, no sólo [disponemos] de los evaluadores 'válido' o 'inválido' sino de toda una compleja batería de posibilidades críticas, algunas incluso bastante elaboradas".<sup>17</sup>

Pero ¿qué significa ir más allá del elogio y del vituperio? En el caso de la crítica de arte implica, sencillamente, exponer los argumentos que respaldan los juicios de valor hechos sobre una obra. Cuando uno lee crítica de arte siempre se pregunta qué razones existen para calificar, qué parámetros, que sistema de medida es el que rige el trabajo estético.

De ahí que para superar la pobreza a la que queda condenada la crítica si se limita a calificar, haya que considerar un asunto central: el análisis. Jaques Aumont y M. Marie afirman que "el discurso más próximo al análisis es el discurso crítico"; tan es así, que más adelante se preguntan si puede distinguirse el análisis de la crítica.<sup>18</sup>

Veamos. Si entendemos el término "análisis" en su acepción primaria de descomponer un todo en partes, encontraremos que es en realidad difícil separar el "análisis" de la "crítica", pues esta última no da a conocer a su lector más que pedazos, fragmentos de la obra a la que se refiere. Es imposible concebir una crítica que considere todos — absolutamente todos — los aspectos que conforman una obra de arte, por lo que el crítico se ve en la necesidad de seleccionar, de acuerdo con su criterio, las partes de la obra que pueden darle al lector ideas sobre el conjunto.

Pero al crítico no sólo se le exige el análisis, sino que además debe interpretar, extrapolar sus puntos de vista para hacer una lectura diferente, encontrar algunos de los posibles sentidos de una obra. El *Larousse* dice que analizar es "explicar lo obscuro"; Aumont y Marie agregan que "La interpretación sería [...] si se quiere, el 'motor' imaginativo e inventivo del análisis; y [...] un buen análisis no duda en utilizar esta facultad interpretativa, aunque manteniéndola en un marco tan estrictamente verificable como sea posible".<sup>19</sup> Y los autores del *Manual de apreciación cinematográfica* afirman que "La interpretación ocurre siempre desde horizontes de intersubjetividad".<sup>20</sup> De esta manera análisis e

---

<sup>16</sup> Virginia Wolf, *Una habitación propia*, p. 146.

<sup>17</sup> Carlos Pereda, *op. cit.*, p. 10.

<sup>18</sup> Jaques Aumont y M. Marie, *Análisis del film*, pp. 19 y 24.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>20</sup> María Adela Hernández Reyes y Salvador Mendiola, *Manual de apreciación cinematográfica*, UNAM-ENEP Aragón, México, 1993, p. 3.

interpretación se presentan casi como antónimos. Aumont y Marie explican, por ejemplo, que el discurso cinefílico

surge de una actitud basada en la *efusión amorosa* dirigida hacia el objeto y es extraño que se lleve bien con el *placer de la operación analítica* [...] La actitud cinefílica es susceptible de todas las dosificaciones posibles entre la *relación pasional inmediata* y el *deseo de conocimiento*.<sup>21</sup>

Pero, además, análisis e interpretación se corresponden casi con exactitud a un conjunto de parejas de términos opuestos entre sí:

<i>análisis</i>	<i>interpretación</i>
<i>razón</i>	<i>pasión</i>
<i>cerebro</i>	<i>visceras</i>
<i>logos</i>	<i>pathos</i>
<i>conocimiento</i>	<i>intuición</i>

Todos ellos están relacionados a su vez con la antigua oposición entre lo "objetivo" y lo "subjetivo", entendiendo por lo primero "lo que existe realmente fuera del sujeto que lo conoce", y por lo segundo, lo "concerniente o relativo a nuestro modo de pensar o sentir y no al objeto en sí mismo".

Para algunos, esta oposición —tan arraigada dentro de la tradición del pensamiento occidental— resulta inútil, obsoleta. Dice Fernando de Itá: "ya es hora de unir estas dos fuerzas: la de la intuición y el conocimiento, para hacer de la ficción que es el arte un hecho orgánico, de la más alta veracidad".<sup>22</sup>

¿Por qué los elementos de la realidad deben ser más veraces que las elaboraciones mentales de un artista?, es la pregunta que se plantea de Itá, ¿por qué hemos estado escindidos inútilmente a lo largo de tantos años?, ¿no es tan valiosa la razón cómo la pasión?, ¿no sirve la intuición para llegar al conocimiento?

Tal vez éste sea uno de los grandes falsos problemas que han adquirido legitimidad sólo por el hecho de permanecer durante mucho tiempo entre nosotros, pero tal vez no. Hay una oposición que sobrepasa entre las otras, la de la "razón" frente a la "pasión", como si la primera eliminara a la segunda, como si al mirar las cosas friamente desapareciera eso que nos atrae hacia ellas. Respecto del cine, Paola Costa lo explica así:

<sup>21</sup> Jacques Aumont y M. Marie, *op. cit.*, p. 20-22.

<sup>22</sup> Fernando de Itá, *op. cit.*, p. 10.



Indudablemente el cine tiene un encanto que pierde al ser convertido en tema de estudio. Se ven, desde luego, con más claridad sus facetas y su función en la sociedad, se le puede analizar, diseccionar y comentar con rigor. Pero, extrañamente, esta nueva visión entreciada permite observar al mismo tiempo sus límites y sus trampas, lo desnudifica y lo distancia de uno. Quizá sea este el proceso necesario del conocimiento.<sup>23</sup>

Quizá el conocimiento traiga consigo una pérdida del placer que nos proporcionaban las cosas y las personas antes de saber bien qué eran. La pérdida de ese placer provoca un recelo; y también existe un temor frente a la verdad porque, como dice el dicho, ésta no peca, pero incomoda. Daniel González Dueñas lo ha visto claramente y afirma que: "Pensar conduce a deprimirse, única actitud 'realista' ante un mundo 'convulso'".<sup>24</sup>

Esta "depresión" del que "piensa" no es más que el recelo del conocimiento llevado al extremo y es justamente la actitud del pensador. "La razón crea monstruos" dice González Dueñas. En realidad, no hay nada más monstruoso que una persona atenta siempre a la razón, una persona muy sesuda, muy cerebral. Hay un rompimiento de ésta con la sociedad, un distanciamiento con el resto de los seres humanos que no están dispuestos a sacrificar el placer como lo exige el pensar, como lo exige el proceso del conocimiento.

Esta aspiración de racionalidad para todo ha generado otro de los aspectos que más se le han cuestionado a la crítica: ¿es posible colocarse en todo momento del lado de la razón, de la objetividad?, ¿es posible renunciar a dar a conocer las propias impresiones con tal de no ensuciar la crítica con los horrendos juicios subjetivos que le restan seriedad al análisis?

La mayor parte de los autores contemporáneos responden que no. Desde hace unos años, aspirar a la objetividad parece haber caído en desuso:

La mirada humana ni es objetiva, ni es neutra, ni es inocente, porque detrás de ella hay una larga historia colectiva (la del grupo social al que pertenece quien mira) y una densa historia personal y subjetiva, cargada de expectativas, de proyecciones, de deseos, de temores, de afectos y de desafectos que contribuyen a organizar y a construir nuestras percepciones visuales.<sup>25</sup>

[...] no hay un juicio que no dependa de una postura de principio, y [...] en un mundo tan resquebrajado como el nuestro no hay posturas que gocen de una aceptación general.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Paola Costa, *La apertura cinematográfica*, pp.

<sup>24</sup> Daniel González Dueñas, *La fiesta de las nominaciones*, p. 20.

<sup>25</sup> Roman Gubern, *La mirada opulenta*, p. 42.

<sup>26</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, pp. 40 y 41.

y finalmente:

[la] neutralidad científica acaba siendo algo ilusorio, y detrás de cualquier "elección de objeto", como detrás de cualquier relación amorosa, se esconden siempre predilecciones personales.<sup>27</sup>

Generalmente al crítico se le exige "objetividad" o "imparcialidad" porque estas nociones se encuentran asociadas a la de "justicia", es decir, se considera que un crítico es justo, en la medida en que es objetivo, imparcial. Pero ¿por qué habría de ser injusto quien sólo manifiesta sus puntos de vista?

Oscar Wilde explica:

Un crítico no puede ser justo en el sentido corriente de la palabra. Sólo podemos dar una opinión realmente sin prejuicios cuando se trata de cosas que no nos interesan, y ésta es sin duda, la razón de que la opinión carente de prejuicios carezca por completo de valor [...]. No. La justicia no es una de las cualidades del verdadero crítico. Ni siquiera es una condición de la crítica.<sup>28</sup>

En este mismo tono se manifiesta Gabriel Zaid cuando afirma que: "la literatura crítica [...] no puede renunciar a ser juez ni a ser parte. El deseo de imparcialidad no es, por supuesto, la imparcialidad. Cuando se es parte, se puede hacer un juego limpio pero no un juego imparcial: no hay tal manera de jugar".<sup>29</sup>

En la actualidad, se reconoce que no todo estudio, investigación o análisis puede ser objetivo. Incluso, para el caso de la crítica de arte hay quien piensa que "en rigor, un artículo sólo aparece como particularmente vivo, ágil y sincero, cuando el crítico se ha entusiasmado o indignado frente a la obra o el autor que comenta".<sup>30</sup> El reconocimiento de que es imposible lograr la objetividad absoluta está llevando a la superación de ciertos tópicos que antes se discutían sin plantearse si eran pertinentes o sólo se trataba de falsos problemas. Parece ser que el reconocimiento de la subjetividad ha dado más frutos que el de su negación. Conocer la subjetividad de un autor —aunque sea éste autor de críticas, puede servir para conocer de antemano la posición del investigador e indagar el por qué de determinados juicios. Además, como indica Jorge Alberto Manrique: "lo subjetivo no se apodera de todo ni impide la líquida comunicación [...] Y si es verdad que no existe garantía de

---

<sup>27</sup> Jacques Aumont y M. Marie, *Análisis del film*, p. 21.

<sup>28</sup> Oscar Wilde, *op. cit.*, pp. 87 y 88.

<sup>29</sup> Gabriel Zaid, *op. cit.*, p. 83.

<sup>30</sup> Mario Benedetti, *op. cit.*, p. 18.

intersubjetividad, también lo es que si hay una garantía de coincidencias múltiples e intersubjetivamente enriquecedoras".<sup>31</sup>

Reconocer la subjetividad en el terreno de la generación del conocimiento ha provocado también que algunos investigadores hayan encontrado ciertos mecanismos utilizados para hacer pasar por objetivo un juicio subjetivo. Por ejemplo:

Decir que una novela agrada porque los caracteres son realistas, significa proveer una característica verificable [los caracteres realistas] con una valoración subjetiva [decir que agrada], la que, en el mejor de los casos, puede contar con un consenso. Utilizar características dadas objetivamente para una preferencia determinada, no hace objetivo al juicio apreciativo, sino que objetiva las preferencias subjetivas de los dictaminadores.<sup>32</sup>

Los procedimientos de este tipo "no se convierten por ello en juicios apreciativos objetivos, pero hacen accesible a la intersubjetividad, la inevitable subjetividad de los juicios apreciativos".<sup>33</sup>

Por otra parte, resulta inevitable reconocer que los juicios de valor, por el hecho de ser subjetivos, tienen una validez limitada, lo cual no significa condenar a la crítica --que utiliza juicios de valor de validez limitada-- "al más polarizado subjetivismo".<sup>34</sup> Se trata de una cuestión de matices y --como nunca faltan los daltónicos--, muchos no han podido distinguir entre el hecho de reconocer la existencia de la subjetividad en la elaboración de juicios y el de colocar a la subjetividad como elemento que otorgue validez a tales juicios. Por eso Zaid escribió que: "estamos en los tiempos del Juicio Universal Subjetivo",<sup>35</sup> pues muchos críticos se conforman con anteponer las muletillas de "según mi opinión" o "desde mi punto de vista" para librar a sus juicios de cualquier reparo que pueda hacérseles, es decir, recurren a la inobjetabilidad de la subjetividad.

El extremo opuesto consiste en colocar el afán científico (objetivo) ante todo. La aspiración científica dentro de la crítica de arte ha provocado engendros como la llamada "crítica académica" que se caracteriza por la utilización de un lenguaje rebuscado, por sus alardes de erudición y malabarismos intelectuales. Es éste un ejemplo más del envilecimiento de la lengua, pues, en lugar de comunicar al lector las impresiones y puntos de vista del crítico, lo remite a una serie de documentos para poder comprender lo que el crítico quiso decir, de tal forma que este trámite puede retardar, y muchas veces impedir, el proceso comunicativo.

<sup>31</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 42.

<sup>32</sup> Wolfgang Iser, "El acto de la lectura", en *En busca del texto*, p. 128.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 42.

<sup>35</sup> Gabriel Zaid, *op. cit.*, p. 26.

En 1959, Wright Mills evidenció la inutilidad del lenguaje académico, lo cual no ha impedido que éste siga contando con múltiples adeptos, quienes “ignoran que gran parte de *aquella* prosa no es necesaria en absoluto”.<sup>36</sup> Mills argumentó que la ausencia de claridad en el lenguaje científico “por lo general tiene poco o nada que ver con la materia y nada en absoluto con la complejidad del pensamiento”,<sup>37</sup> y en cambio si debe mucho a la pose científica, a la búsqueda de prestigio dentro del mundo académico, el cual pone como requisito utilizar cierta “jerigonza” para obtener el anhelado reconocimiento. Como dijo Benedetti: “El mal crítico tiene diversos modos de ocultar sus carencias”.<sup>38</sup>

En México, Zaid lo expresó de esta manera: “aparentemente la crítica académica consiste en almidonar tópicos. Se toma una idea en circulación. No se ve siquiera si es una idea que se sostenga o en qué sentido se valida. Se le pone almidón. Y ahí está, derechita, tiesa, dominguera, cumpliendo con todo el mundo, y haciendo ver que uno está al día”.<sup>39</sup>

Por otra parte, no han faltado quienes defiendan la necesidad de una terminología técnica para referirse a determinados aspectos en sus indagaciones, pero como también (y tan bien) dijo Mills, la técnica no es sinónimo de dificultad. Esto era claro mucho antes para Torres Bodet, quien se admiraba de la facilidad con que sus compañeros cronistas de cine sacaban a relucir un término técnico a la menor provocación:

La perfección técnica, mecánica, que ha alcanzado el cinematógrafo, es un grave peligro para su futura supervivencia como arte [...]. No poca culpa tienen los críticos especialistas que insisten demasiado en la alabanza de los recursos y efectos artificiales. Con tal de usar con tino un tecnicismo en sus artículos, desduncan de los argumentos débiles y de las pobres interpretaciones que están por hacer de la pantalla de cine una ventanilla de ferrocarril frente a un paisaje monótono y repetido.<sup>40</sup>

Una vertiente más de la crítica académica es la que se distingue por una constante obsesión documental. Sobre esta corriente Benedetti observa que: “para ejercer una crítica que virtualmente se limite a fichas, basta con tener buenos manuales y diccionarios; en cambio, para ejercer la crítica que penetra en la obra y se pronuncia con honestidad y sensibilidad, hay que abrir el diccionario en la hoja de la visión personal,

---

<sup>36</sup> C. Wright Mills, *La imaginación sociológica*, p. 227.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> Mario Benedetti, *op. cit.*, p. 17.

<sup>39</sup> Gabriel Zaid, *op. cit.*, p. 56.

<sup>40</sup> Jaime Torres Bodet, *La cinta de plata*, p. 59.

del juicio sin pereza".<sup>41</sup> A decir del propio Benedetti, esta corriente tiene como principal impulsora la presencia fantasmal de los colegas, la cual lleva al crítico de cine, a preguntarse por ejemplo: "¿Cómo escribir una crónica cinematográfica que ignore el montaje, la escenografía, la partitura, las fechas y los nombres del fichero? ¿Cómo condescender a esa vergüenza gremial?"<sup>42</sup>

Por suerte, la falta de creatividad dentro de la crítica académica ha procurado que no sean múltiples y variadas las formas que ésta adopta. La crítica académica puede conservar el rigor que hasta ahora la ha caracterizado, pero también puede hacer un esfuerzo por ser menos petulante sin olvidar que:

Requisito indispensable en toda crítica de arte que se precie de serlo es el de informar de manera directa, clara y sencilla, de nada sirve el rebucamiento que confunde ni los términos rimbombantes que sólo apantallan pero no aclaran.<sup>43</sup>

Por su parte, la crítica periodística debe tener presente que:

Se debe evitar el elitismo cultural para llegar a vastos grupos de la población y hacer posible la conformación de público interesado que pueda interpretar las obras y sepa valorarlas de manera crítica, sin trivializarlas ni fetichizarlas.<sup>44</sup>

Los críticos académicos debieran darse la oportunidad de emocionarse con su trabajo, de hacer que su prosa sea inteligible para el mayor número de personas posible; de esta manera, puede darse el caso de que, pasado algún tiempo, si sus juicios no son reconocidos como válidos, al menos serán reconocidos por la forma en que fueron manifestados. Así ha sucedido en múltiples ocasiones; por ejemplo, José Luis Cuevas dijo que algunas críticas de cine le interesaban más por la forma que por el contenido, ya que sus autores "Escribieron con prosa intachable sobre un arte nuevo que les seducía, pero que no comprendieron".<sup>45</sup> Oscar Wilde dijo algo en este sentido: "¿Qué importa? si las opiniones del crítico de arte no son sólidas y profundas. Lo importante es su prosa que puede volver para nosotros una obra más maravillosa de lo que es en verdad".<sup>46</sup>

Según Fernando de Ita, existe un triple salto mortal de la crítica, el cual "consiste en renunciar a la red protectora de pensamientos preconcebidos, para buscar las ideas que le permitan ser tan inventiva

---

<sup>41</sup> Mario Benedetti, *op. cit.*, p. 25.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>43</sup> Jesús Garibay, *op. cit.*

<sup>44</sup> *Idem*.

<sup>45</sup> José Luis Cuevas, "Prólogo" en Nedda G. de Anhalt. *op. cit.*, pp. 5 y 6.

<sup>46</sup> Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 49. El subrayado es mío.

como los artistas".<sup>47</sup> Si algo posee la crítica académica es una "red protectora de pensamientos preconcebidos" que le restan emotividad a su prosa. El rigor académico no tiene por qué estar peleado con la forma de transmisión del conocimiento. Lo científico no tiene por qué ser sinónimo de aburrido. Torres Bodet escribió: "Hay ideas que nutren e ideas que divierten",<sup>48</sup> pero no hay razón para que una idea nutritiva —por decirlo así—, no pueda ser al mismo tiempo una idea divertida. Como dicen los autores de *Análisis del film*: "El objetivo del análisis es que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas".<sup>49</sup>

### *¿Quiénes hacen la crítica de arte?*

Nunca se le ha levantado una estatua a un crítico decía Sibelius. Naturalmente, no todos los críticos tienen ambiciones estatuarías, pero aparte de no tener estatua propia, el oficio de crítico tiene otras desventajas.

Mario Benedetti.

Las exigencias de objetividad, de rigor en el análisis y el resto de características que se le exigen al crítico han formado una imagen de cómo debiera ser este "evaluador" de las artes. No hace mucho alguien preguntó "¿quién le exige eficacia al crítico?"<sup>50</sup> Al parecer, las respuestas pueden ser varias. Sin temor a equivocarse es posible afirmar que los primeros en exigir eficacia al crítico son los artistas cuyas obras son "comentadas"; tal vez esté en segundo lugar el editor de la publicación y, con menor frecuencia, los lectores de la crítica.

Cada uno de estos actores esperan algo distinto del crítico, y muchas veces los intereses de estos personajes son contradictorios, de ahí que cada grupo tenga una imagen distinta de lo que es y lo que debe ser el crítico.

Como Ernesto en *El crítico como artista*, los creadores generalmente se preguntan ¿por qué habrían de verse turbados "por el chillón clamor de la crítica"?<sup>51</sup> y muchos de ellos opinan que el crítico es una especie de parásito que vive de lo que los autores producen.

En uno de sus cuentos Cortázar desliza esta frase: "un crítico, ese hombre que sólo puede vivir de prestado, de las novedades y las

---

<sup>47</sup> Fernando de Ita, *op. cit.*, p. 10.

<sup>48</sup> Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, p. 37.

<sup>49</sup> Jaques Aumont y M. Marie, *op. cit.*, p. 18.

<sup>50</sup> Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 21.

<sup>51</sup> Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 19.

decisiones ajenas".<sup>52</sup> La mayor parte de las veces es así como conciben al crítico los artistas, como un gorrón, un vividor, un comodino que no tiene que preocuparse por decir ni inventar nada nuevo, sino que se conforma con señalar si existen o no novedades a la vista. En este sentido, no ha faltado quien vea como cualidad del crítico precisamente la paciencia con la que soporta tal espera: "El crítico es un hombre que espera milagros" dijo James Gibbons Huneker.<sup>53</sup>

Otra idea bastante generalizada entre los artistas y el público lector es la de que el crítico es un artista fracasado, es decir, que se dedica a vigilar el trabajo de los demás porque él mismo probó suerte en el terreno de la creación, no pudo con el paquete y ahora le fastidia la vida a los que si perseveraron. Al respecto Mario Benedetti dice:

Es verdad que en ciertas ocasiones el crítico es un fracasado, o por lo menos, un escritor que alguna vez tuvo suficiente autoexigencia como para darse cuenta de que la novela o la oda que tenía escondidas en el último cajón de su escritorio, sencillamente no valían la gloria, pero sobre todo no valían la pena. Cuando alguien piensa y dice: "Todo crítico es un fracasado", en realidad, por más que no lo diga y ni siquiera lo piense, le está negando al crítico personería intelectual. Creo que es un erróneo trasplante de culpas.<sup>54</sup>

Pero no todos piensan así. Como dijo Jorge Alberto Manrique, "sobre los críticos han llovido todos los insultos posibles", y

tanto odio y desprecio se explican indudablemente por el hecho de que el crítico es un hombre que se supone debe emitir juicios sobre algo de naturaleza tan delicada y tan cercana a las fibras más sensibles de otros hombres —los artistas— como es la obra de arte. No puede pues dejar de herir a menudo susceptibilidades y está por lo tanto expuesto a las reacciones violentas.<sup>55</sup>

De ahí que se diga que "el crítico es, en algunos casos, un ser exasperado y —con bastante más frecuencia— un ser exasperante".<sup>56</sup>

Sigue diciendo Manrique: "La crítica de arte cumple una función importante y peligrosa". Si esto es así ¿cómo explicamos que tan relevante misión esté en manos de hombres sin "personería intelectual"? Se trata, sin duda, de una cuestión delicada pues, al menos en teoría, no deberían existir entre los críticos de arte personas incultas, sino todo lo contrario. Si algo se le ha exigido y exige al crítico es que sea culto, es decir, que pueda distinguirse de sus coterráneos por sus cualidades

---

<sup>52</sup> Julio Cortázar, *El perseguidor*, p. 66.

<sup>53</sup> Mario Benedetti, *op. cit.*, p. 34.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>55</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 38.

<sup>56</sup> Mario Benedetti, *op. cit.*, p. 17.

intelectuales, por su conocimiento de la historia, particularmente de la historia del arte que critica. Se ha dicho que "el crítico es un espectador más, pero debe ser un espectador de excelencia"<sup>57</sup> que, además de su conocimiento de la historia debe:

estar enterado de un volumen considerable de otras reflexiones críticas; poseer una cultura suficientemente amplia tal que le permita enriquecer su propia reflexión estableciendo reflexiones con otras manifestaciones de la historia y de la cultura; debe tener una sensibilidad en principio superior a la normal; debe, en fin, tener la posibilidad de hacerse a sí mismo consciente de las entretelas de esa su relación personal con la obra, y tener los recursos necesarios para encontrar un lenguaje capaz de manifestar esas entretelas.<sup>58</sup>

O, como dijo Wilde:

¿Quién, sino el verdadero crítico lleva en sí mismo los sueños e ideas y sentimientos de muchas generaciones, no sintiéndole extraña forma alguna de pensamiento, no resultándole oscuro impulso emotivo alguno? ¿Y quién es el auténtico hombre culto sino aquel que, mediante la fina erudición y el escrupuloso repudio, ha hecho al instante consciente de sí mismo e inteligente y puede separar la obra que posee distinción de la obra que no la posee?<sup>59</sup>

La exigencia de erudición es legítima siempre y cuando no se lleve al extremo. Alguien ya nos advirtió que "nadie es erudito en Cultura Universal", por lo que quienes piden que el crítico sea algo así como una enciclopedia ilustrada del arte, tendrán que conformarse sólo con un hombre culto que, no por serlo, deberá poseer todas la información que de él se espere en un momento dado.

Otra de las exigencias es tener capacidad de análisis y de síntesis, es decir, poder captar los principales detalles de las obras para transmitirlos al lector de manera que éste, al recibir la crítica hecha a base de fragmentos, pueda tener una idea de lo que es el todo. "Un buen crítico es siempre más o menos un analista, como mínimo en potencia, y una de sus cualidades es precisamente su capacidad de atención con respecto a los detalles, unida a potentes dotes interpretativas".<sup>60</sup>

Por desgracia, estas exigencias resultan ser demasiadas para buena parte de las personas que se dedican al trabajo crítico, sobre todo al que se desarrolla en las publicaciones periódicas. Las razones son muchas, algunas tienen que ver con el bajo salario que los diarios, por ejemplo, suelen pagar a sus colaboradores, y otras con la dificultad de encontrar

---

<sup>57</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 42.

<sup>58</sup> *Ibidem.*, p. 42.

<sup>59</sup> Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 77.

<sup>60</sup> Jacques Aumont y M. Marie, *op. cit.*, p. 19.



personas que cubran los principales rasgos del crítico ideal. No obstante, se ha dicho que aunque el crítico carezca de elementos para desarrollar su trabajo, no le faltará con qué sustituirlos: "si un aprendiz de crítico no aprende su oficio, nada le impide seguir haciendo crítica. En el mejor de los casos, remedia su falta de oficio con un poco de pedantería y otro poco de opiniones ajenas".<sup>61</sup> Pero justamente esta última actitud de los críticos hacia su trabajo provocó el desprecio de Wilde cuando dijo que: "Habría mucho qué decir en favor del periodismo moderno. Al darnos las opiniones de la gente inculta, nos mantiene en contacto con la ignorancia de la comunidad".<sup>62</sup>

Cualidades más, cualidades menos, la imagen ideal del crítico se encuentra estrechamente relacionada con lo que se espera de él. Ya lo dijo Benedetto: "Desde el punto de vista poético, el poeta hace bien en mentir, y hace bien en quejarse. Desde el punto de vista crítico, el crítico hace bien en hurgar y hace bien en crear su teoría, aunque ésta sea falsa".<sup>63</sup>

A pesar de esto, siempre se sospecha la presencia de un público que, aunque reducido, se muestra especialmente atento a los comentarios de la crítica. Se trata de un grupo cuyos integrantes no tienen que ver directamente con el proceso creativo, en la medida en que no son creadores, pero sí gustan de disfrutar las novedades del mundo artístico. Es éste un público para el que la presencia del crítico es poco menos que indispensable; en él han depositado su confianza para que los adentre en el apasionante universo del arte y de él lo esperan todo, menos que los defraude con juicios de dudoso fundamento. A este tipo de público le es muy difícil comprender "que un crítico tenga derecho a equivocarse".<sup>64</sup>

Otra clase de público exige que el crítico sea un "superespectador" que lo ponga al corriente sobre las novedades y que le ayude en la elección, en el caso de que se vea obligado a tener que tomar alguna, es decir, que tenga que comprar un libro, que desee ir al cine o a visitar alguna exposición. Este público es el que menos sabe qué exigirle al crítico, pues, al tiempo que espera de él la sabiduría infinita, le gustaría que fuera:

ante todo un espectador como nosotros [es decir, como él], con las mismas emociones y los mismos gustos, y en el que delegamos para que vea, en lugar nuestro, todas las obras que no podemos ver nosotros por la falta material de tiempo.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Mario Benedetto, *op. cit.*, p. 29.

<sup>62</sup> Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 89.

<sup>63</sup> Mario Benedetto, *op. cit.*, p. 32.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>65</sup> Artículo publicado en la revista francesa *Realités* en noviembre de 1958, citado por Martín Vivaldi, *Curso de redacción*, pp. 337-341.

A este público le encantaría que los veredictos del crítico no tuvieran valor por sí mismos, sino en relación con el público, pues sería a él a quien tendría que rendirle cuentas. La generalización de una actitud como ésta, que parte del olvido de la diversidad, de la gran variedad de públicos que existen, sólo conduciría a malos entendidos.

Como explica Benedetti, el público que lee las críticas generalmente oscila entre dos extremos: "(1) Los que creen que la crítica es la Biblia, y 2) los que creen que la Biblia son ellos".

#### Los primeros:

tienen generalmente uno o dos críticos preferidos, a quienes han decidido otorgarles la misión (sin que los críticos se enteren por supuesto) de que piensen en lugar de ellos. Para tales personas el crítico es algo así como un apoderado general en materia de opiniones. [...] Es en realidad una categoría bastante confortable, ya que, tratándose de opiniones, vienen a ser una suerte de rentistas espirituales de la crítica.

#### Los segundos:

sólo leen las críticas para saber si el crítico es tan inteligente como para coincidir con ellos, o tan torpe como para discrepar. Son impermeables a toda argumentación lógica o emocional, y su argumento más contundente suele ser "Me gustó, y ya está" o "No me gusta, y se acabó".

Pero, por suerte, existe un tercer grupo; es decir:

Entre ambos extremos está el público verdadero, que piensa por su cuenta y trata de formarse una opinión fundamentada pero propia, y para ello se auxilia con los elementos que le brinda la crítica. Este sector del público es [...], el único que puede beneficiarse con la crítica. Su flexibilidad, su buena disposición, pero también su personalidad, lo llevan a no admitir ni rechazar *a priori* el juicio del crítico, sino a confrontarlo con su propia opinión.<sup>66</sup>

Esta clasificación curiosamente coincide con la que resulta de la observancia o no de la IV regla de la argumentación planteada por Carlos Pereda, la cual dice: "Atiende que tus argumentos no sucumban a la tentación de la certeza o a la tentación de la ignorancia, pero tampoco a la tentación de poder o a la tentación de la impotencia".<sup>67</sup> Los "rentistas espirituales de la crítica" pertenecientes al primer grupo, se encuentran encerrados "en la ensordecedora y, por eso mismo, suicida falta de palabras de la impotencia". Por su parte, quien se considera impermeable

---

<sup>66</sup> Mario Benedetti, *op. cit.*, p. 33

<sup>67</sup> Carlos Pereda, *op. cit.*, p. 9.

a toda argumentación que no coincida con la suya (segundo grupo) cree que: "literalmente, ni sabe ni se puede saber nada". Generalmente éstos resultan ser "personas, engañosamente seguras, aunque en realidad, sólo seguras porque descarriadas". Los primeros y los segundos "se encuentran más allá o más acá de cualquier argumentación". A diferencia de ellos, el "público verdadero" se deja "guiar por el ir y venir de los argumentos", lo cual "implica confiar en que se posee cierto grado de autonomía, alguna capacidad de decisión y apuesta al poder de los buenos argumentos para enfrentar perplejidades, conflictos, problemas..."<sup>68</sup>

Y es aquí donde comienza el difícil terreno del *para qué* de la crítica de arte, es decir, ¿qué sentido tiene analizar e interpretar al arte?, ¿no basta con que éste exista?, ¿qué necesidad hay de los críticos?

### *¿Para qué sirve la crítica de arte?*

La actividad crítica parte del principio de que su objeto de estudio (o de murmuración) no puede decirlo todo sobre sí mismo: "hace tiempo que se ha puesto muy en duda que una obra contenga en sí todas las cualidades y se resume en el conjunto de formas físicas que constituyen su aspecto".<sup>69</sup> Por esto, se hace necesario ampliar la información con respecto al objeto o a su(s) creador(es), sobre el contexto histórico en que surge la obra, los detalles técnicos de la realización, así como los móviles que impulsaron su creación.

Además, no hay que olvidar que desde el momento en que una obra de arte está terminada y es entregada al público, ésta adquiere una vida propia, "independiente y puede entregar un mensaje muy distinto del que ha sido puesto en sus labios".<sup>70</sup>

"Hay tantos Hamlets como melancolias" dijo Oscar Wilde.<sup>71</sup> De esta circunstancia deriva la primera función de la crítica, que es meramente expresiva. La crítica tiene, primero, "una función independiente como expresión racional y emotiva", y cuando el ensayo crítico

[...] alcanza la altura suficiente, es el testimonio, válido como tal, de un hombre que se manifiesta a sí mismo y encuentra el canal para hacerlo en ese momento cuasi mágico de la relación que se plantea entre la obra y él mismo. La crítica, así, es la muestra de una experiencia intensa y rica, del diálogo íntimo, racional o sensual, gozoso o doloroso que se

---

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 40.

<sup>70</sup> Oscar Wilde, *op. cit.*, pp. 50 y 51.

<sup>71</sup> *Idem.*, p. 64.

establece con un objeto físico que posee un tipo de cualidades de que no participan los otros objetos.<sup>72</sup>

Que más tarde la crítica como oficio se vuelva una actividad no pocas veces tediosa, puede deberse a muchas razones, entre las que se encuentra la ausencia de novedades dentro del trabajo crítico o el proceso común de desgaste que sufren hasta las ocupaciones más placenteras. Escribió Cortázar: "Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar".<sup>73</sup> Aquí encontramos nuevamente el antagonismo entre "pasión" y "razón", la mente escindida por los dos cabos del mismo hilo.

A finales del siglo pasado, Oscar Wilde planteó que la razón de ser de la crítica y su importancia radican en el hecho de ser la fuente donde nacen las nuevas corrientes estéticas.

Es la facultad crítica quien inventa formas nuevas. La creación tiende a repetirse. Es al instinto crítico a quien debemos cada nueva escuela que surge, cada nuevo molde que el arte halla al alcance de la mano [...]. Cada nueva escuela, por lo visto, vocifera contra la crítica, pero debe su origen a la facultad crítica del hombre [...] una época sin crítica es, o bien una época en la que el arte es inmóvil, hierático y restringido a la imitación de tipos formales, o bien una época que carece de arte en absoluto [...] nunca ha habido una época creadora que no sea también una época crítica".<sup>74</sup>

Con reflexiones como ésta, Wilde trazó lo que hoy podríamos denominar como la vertiente radical del oficio de la crítica. Para Wilde, "la crítica es en sí misma un arte" y la crítica más elevada, una forma suprema de creación ("una creación dentro de la creación").<sup>75</sup>

En la actualidad no son pocos los que defienden puntos de vista semejantes. Gabriel Zaid, por ejemplo, se pregunta si la crítica, "ese género infame, ¿admitiría volverse 'creador'?"<sup>76</sup> A la crítica se le puede exigir que analice, evalúe, y manifieste distintos puntos de vista sobre las obras de arte, pero también puede exigirse a sí misma un esfuerzo creativo.

Por otra parte, hay quienes piensan que: "una obra no existe como obra de arte en tanto no hay alguien que la contemple como tal", de ahí que se diga que "el espectador si añade algo a la obra: de hecho la hace en cierto sentido", el contemplador forma parte indisoluble de lo contemplado. McDonald llevó al extremo este enfoque al afirmar que: "la

<sup>72</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, pp. 40, 41.

<sup>73</sup> Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 15.

<sup>74</sup> Oscar Wilde, *op. cit.*, pp. 35 y 36

<sup>75</sup> *Ídem*, p. 45

<sup>76</sup> Gabriel Zaid, *op. cit.*, p. 8

obra no es sino la suma de opiniones vertidas sobre ella".<sup>77</sup> La crítica de arte forma parte importante de esas opiniones, pero no sólo eso.

A la crítica sobre todo a la que se realiza en las publicaciones no especializadas se le han asignado principalmente tres funciones: *informar, evaluar y promover*. "La información y la promoción son decisivas para la crítica periodística tanto diaria como semanal. La evaluación, que permite la evaluación del sentido crítico, está también directamente relacionada con la actividad analítica".<sup>78</sup>

Como se ha visto, la función informativa tiene que ver con la comunicación de aquellos datos que la obra no proporciona por sí misma; se refiere sobre todo — pero no únicamente — a aquellos aspectos que tendrán cabida dentro del fichero: nombres, lugares, fechas. La parte de la evaluación sirve al espectador en la medida en que le ofrece puntos de referencia para valorar la obra desde nuevas perspectivas. Como esta función está relacionada con el enriquecimiento de la percepción, muchos le añaden la función de "orientar" al público. Debido a esta extensión, en ocasiones el crítico ha sido elevado al nivel de todopoderoso de la orientación, y se le asigna el papel de: "ordenador" de placeres y "formador" de gustos.<sup>79</sup> No obstante, ésta es una función que algunos lectores suelen asignarle a la crítica, aunque de ninguna manera forme parte de los propósitos del crítico.

La parte de la promoción puede entenderse desde dos puntos de vista casi antagónicos: sea como promoción del saber estético *per se*, o como promoción de la obra para su consumo.

Lo peligroso de la crítica [...] interesa a dos aspectos de la producción artística, que conceptualmente resultan repelentes entre sí (las cualidades de la obra (o sus supuestas cualidades) y el mercado artístico).

Es decir:

con el precio en pesos de la obra [...] tiene pues la crítica una inevitable función de promoción comercial, que parecería alejarla de lo que podríamos suponer sus más altos fines.<sup>80</sup>

De esta manera, podemos ver que los tres motivos iniciales (informar, evaluar y promover) pueden generar nuevas razones para hacer la crítica. De la evaluación, por ejemplo, pueden surgir:

---

<sup>77</sup> Todas las citas de este párrafo provienen de Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 40.

<sup>78</sup> Jaques Aumont y M. Marie, *Análisis del film*, pp. 20-22.

<sup>79</sup> Martín Vivaldi, *op. cit.*, p. 337-341.

<sup>80</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, pp. 38 y 39.

—comprender mejor el producto cultural que la industria *idem* nos ofrece,  
—conminar a los creadores a mejorar su producción, y  
—otorgar un lugar (aunque sea temporal) a la mercancía cultural dentro del espectro de mercancías que compiten con ella en el mercado. Es decir, crear jerarquías.

En el cuento de Cortázar antes citado, un crítico de jazz dice:

de pronto me alegra poder pensar que los críticos son mucho más necesarios de lo que yo mismo estoy dispuesto a reconocer (en privado, en esto que escribo) porque los creadores [...] son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular los fundamentos y la trascendencia de lo que están escribiendo o improvisando.<sup>81</sup>

Las jerarquías son útiles y necesarias para comercializar las obras artísticas; el consumo de éstas se encuentra supeditado, en gran medida, al lugar que ocupan dentro de las clasificaciones. No es lo mismo ver películas de VanDamme que de Arnold Schwarzenegger o de Bruce Lee, y mucho menos de *El Santo*, el enmascarado de plata. Aunque todas éstas se encuentren dentro de las llamadas películas de "acción", cada una de ellas ocupa un lugar distinto dentro de la jerarquía organizada alrededor de este género.

Pero las anteriores no son las únicas motivaciones para realizar la crítica de arte. Ésta puede hacerse también por razones, si se quiere, más mezquinas, pero no menos importantes. Por ejemplo, se puede hacer crítica para llenar un espacio en una publicación, o simplemente para tener chamba. Cuando digo "llenar un espacio en una publicación", no estoy diciendo que los periódicos no tengan nada que publicar en un momento dado y por eso llamen a la crítica de arte para que funja como bateador emergente. Señalo únicamente que existe una demanda de estos materiales que debe ser cubierta, es decir, en la actualidad no puede concebirse un diario de amplia circulación que carezca de una sección cultural donde se publique crítica de arte. En lo que se refiere a hacer la crítica sólo para tener trabajo, no se olvide que son frecuentes los casos de escritores metidos a críticos literarios por la necesidad de contar con un salario.

Por otro lado, existe una función más que la crítica cumple muchas veces sin siquiera plantearse. Al ponernos en contacto con formas de percibir el arte distintas a la nuestra, la crítica nos confronta con nosotros mismos, con nuestras propias creencias y aspiraciones, con nuestros

---

<sup>81</sup> Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 76

deseos. Oscar Wilde dijo que "la conciencia de nosotros mismos y el espíritu crítico son una misma cosa".<sup>82</sup>

Hay una segunda consecuencia derivada de esto: tomar conciencia de nosotros mismos conduce directamente a cobrar conciencia de los otros: "conocernos mejor a nosotros mismos" nos lleva a "reconocer mejor la sagrada presencia diferente del otro".<sup>83</sup> Este conocimiento profundo de nuestro ser nos permite, en resumen, "ver y nombrar nuestra reiterada diferencia común".<sup>84</sup> Por eso Oscar Wilde afirma que: "Es la crítica quien nos hace cosmopolitas [...] sólo cultivando el hábito de la crítica intelectual podremos elevarnos a un plano superior a los prejuicios raciales. [...] La crítica intelectual nos dará la paz que brota del conocimiento".<sup>85</sup>

Esta función de la crítica embona perfectamente con una de las principales aspiraciones del pensamiento libertario: el reconocimiento de la diversidad. Dicho reconocimiento parte del principio de que como seres sociales no podemos ignorar las múltiples diferencias que existen entre nosotros. La historia ha mostrado suficientemente que los intentos de eliminar las distinciones han provocado situaciones de intolerancia donde la unidad sólo ha podido ser impuesta a través del terror, con ayuda de las armas. Por tal razón, en este momento existen muchas voces que se manifiestan en favor de la tolerancia y del reconocimiento de las diferencias (religiosas, políticas, étnicas, sexuales) con el fin de lograr una vida social donde no existan situaciones de exclusión que coloquen en desventaja a ciertos grupos sólo por el hecho de ser diferentes.

Con esta perspectiva resulta mucho más fácil entender aquella frase que dice: "El problema no es unir, sino dividir".<sup>86</sup> El problema no es unir porque con estrategias dictatoriales es posible someter a toda una nación a determinado régimen, acallando cualquier atisbo de disidencia. El problema sí es cómo convivir sin atentar contra las diferencias que son la razón de ser de cada uno de nosotros. La cuestión es ¿cómo hacer para poder convivir pacíficamente con todo y nuestras diferencias? Por esto se pregunta Virginia Wolf si la educación "¿no debería buscar y fortalecer las diferencias que no los puntos de semejanza?"<sup>87</sup>

En este sentido, la crítica puede ser también un esfuerzo de comunicación que tenga como finalidad evidenciar la gran variedad de

---

<sup>82</sup> Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 103.

<sup>83</sup> María Adela Hernández Reyes y Salvador Mendiola, *op. cit.*, p. 18.

<sup>84</sup> *Ídem*, p. 18.

<sup>85</sup> Oscar Wilde, *op. cit.*, pp. 103 y 104.

<sup>86</sup> Margarita de Orellana, *Imágenes del pasado*, pp. 51 y 52.

<sup>87</sup> Virginia Wolf, *op. cit.*, p. 121.

puntos de vista que pueden existir frente a determinado fenómeno artístico. No se le puede exigir a la crítica que intente unificar las formas de percepción, sino todo lo contrario. Si algo puede hacer la crítica de arte es mostrar que existe un amplio universo de posibilidades analíticas e interpretativas para cada obra que se proponga estudiar. De ahí la exigencia de creatividad dentro del trabajo crítico.

Quizá a los ojos de algunos, ésta pueda parecer una pretensión exagerada: ligar a la crítica de arte con la noción de diversidad, de otredad, con el reconocimiento de las diferencias. ¿Por qué un asunto estrictamente estético (y teórico) como es el de la crítica de arte tiene de pronto una relación tan estrecha con la realidad, con una realidad tan apremiante como puede ser la de la intolerancia?

Carlos Pereda explica que entre la violencia externa y la violencia interna del discurso, de la argumentación, existe "cierto *continuum*", es decir: "anular las otras razones, las razones del otro, es el primer paso para anular al otro..., al otro en los demás y en sí mismo".<sup>86</sup> En este punto, la crítica actúa justamente en sentido contrario: no se trata de anular las razones del otro, sino de abrir las puertas a la mayor cantidad posible de razones del otro, de cultivar las razones del otro, de provocarlas. Favorecer un ambiente donde se puedan expresar y discutir las razones del otro para no anularlo, para no aniquilarnos.

Como dice Carlos Pereda: "nadie confunde un puñetazo en el estómago con una falacia"; es decir, nadie confunde los niveles del discurso con los niveles de la realidad, pero hemos aprendido de la experiencia histórica que:

la violencia externa, tiende a justificarse con la violencia interna, como se dice, con "argumentaciones racionalizadoras" no suelen darse puñetazos en el estómago y nada más, es raro que se invadan países sin apelar a la "retórica de la violencia" ... la retórica de la sangre, de la patria, de nuestros ideales ..., casi inevitablemente se justifican los puñetazos y las invasiones como justos, legítimos, razonables ... y se justifican con palabras, con argumentos.<sup>87</sup>

En este trabajo tampoco se confunden los puñetazos con las falacias, simplemente se expresa que si pueden existir argumentos para justificar la barbarie y la violencia, la difusión de los argumentos contrarios (que incluye a los argumentos estéticos) puede ayudarnos a crear un ambiente de tolerancia, de respeto, de convivencia pacífica en la diferencia.

Aunque la impronta de la paz no debe hacernos olvidar un aspecto sumamente importante de la convivencia pacífica con el(los) otro(s); me

---

<sup>86</sup> Carlos Pereda, *op. cit.*, p. 15.

<sup>87</sup> *Ibid.*



refiero al proceso de comunicación que deviene en el enriquecimiento mutuo donde uno(a) es la razón de ser del otro(a) y viceversa. Octavio Paz expresó muy bien esta noción en su poema *Piedra de sol*:

bien mirado no somos, nunca somos  
a solas sino vértigo y vacío,  
muecas en el espejo, horror y vómito,  
nunca la vida es nuestra, es de los otros,  
la vida no es de nadie, todos somos  
la vida —pan de sol para los otros,  
los otros todos que nosotros somos—,  
soy otro cuando soy, los otros míos  
son más míos si son también de todos,  
para que pueda ser he de ser otro,  
salir de mí, buscarme entre los otros,  
los otros que no son si yo no existo,  
los otros que me dan plena existencia,

A continuación sigue un breve capítulo sobre la crítica de cine cuya conclusión es una reflexión acerca de lo que sería del cine sin crítica. Puedo adelantar que el cine sin crítica no es más que la imposición autoritaria de una sola voz, la de los estereotipos repetidos *ad nauseam*, el cine de la indiferencia, o de la diferencia superficial.

---

## II. La crítica de cine

### *Heredera de una tradición*

**D**os estudios —uno dedicado al análisis del film y otro a los oficios del cine<sup>1</sup>—, explican el surgimiento de la crítica cinematográfica. Cada uno de ellos observa el fenómeno desde una perspectiva distinta. El primero afirma que:

El análisis de films no es en absoluto una actividad nueva, ni mucho menos. Casi se podría decir, forzando un poco las cosas, que nació al mismo tiempo que el cine. A su manera, los cronistas que narraban las primeras sesiones del cinematógrafo, comentando con vigor los detalles de aquellas "vistas animadas" que acababan de descubrir, eran ya en cierto modo analistas (a veces precisos, aunque nunca demasiado exactos).<sup>2</sup>

Nótese cómo los autores de este párrafo no mencionan nunca la palabra "crítico" sino "analista" debido a que se trata de un libro dedicado al análisis. Por su parte, Michael Chion explica que la crítica de cine "apareció de forma natural en los periódicos y revistas, dado que ya existía una crítica de libros, de obras de teatro, de conciertos... seguida con pasión por lectores y abonados".<sup>3</sup> De esta forma podemos ver que, al principio, los comentarios y opiniones vertidos sobre las primeras cintas sólo vinieron a sumarse a las reseñas que se hacían de otros acontecimientos culturales tales como las representaciones teatrales, las exposiciones plásticas, los conciertos o la publicación de libros.

Continúa diciendo Michael Chion que en Francia: "Louis Delluc, fundador de la revista *Cinéma* y León Moussinac, así como el crítico musical Emile Vuillermoz, atrastraban a muchos lectores de periódicos por su fuego y su convicción".

No es ninguna casualidad que "la edad de oro de la crítica cinematográfica" se haya dado en Francia, cuna del cinematógrafo. Ni tampoco es casual que los principales proveedores de teoría crítica cinematográfica —por decirlo de alguna manera— sean hasta hoy los

---

<sup>1</sup> Se trata del ya citado *Análisis del film* de Jaques Aumont y M. Marie (que es una compilación-explicación de las principales corrientes analíticas de cine) y de *Los oficios del cine* escrito por Michael Chion (como indica su nombre, es una descripción de los distintos oficios surgidos a partir de la aparición del cinematógrafo).

<sup>2</sup> Jaques Aumont y M. Marie, *op. cit.*, p. 11.

<sup>3</sup> Michael Chion, *Los oficios del cine*, p. 475.

principales países productores de cintas, es decir, Estados Unidos y Francia. De hecho: "se sigue considerando a Francia, con razón o sin ella, como el paraíso de la crítica y de la teoría cinematográfica, atrayendo a estudiantes e investigadores [...] Sin embargo, hay al menos un sector en el que, con gran asombro de los intelectuales extranjeros, Francia se muestra tímida: el de la teoría feminista de cine, floreciente por el contrario en los Estados Unidos donde tiene incluso su revista especializada, *Camera Oscura*, y sus especialistas como Mary Ann Doane".<sup>4</sup>

Pero, ¿qué se entiende por "edad de oro de la crítica cinematográfica"? Para Chion es: "el periodo en el que [se] combinó una audiencia bastante amplia con gran convicción y seriedad". Cronológicamente este periodo se sitúa en la década de los 50,

cuando André Bazin, crítico en *Le jurisien*, en la *Revue du Cinéma* y en *Radio Cinéma*, pero también conferenciante y animador de cineclubes, representó un modelo de rigor de pensamiento y de pasión. Muchos de sus continuadores en la publicación mensual *Cahiers du Cinéma*, que fundó en 1951 junto con Jaques Douail-Valcroze y Lo Duca, lo colocan muy por encima de sus colegas.<sup>5</sup>

Para algunos, Bazin fue el caso más conocido de los "extraños ejemplos de ejercicio de la crítica cotidiana basados en una gestión analítica muy pronunciada"; según ellos, "Bazin era un ensayista travestido de periodista".<sup>6</sup>

Un número importante de sus continuadores han dado bastante de que hablar no como críticos sino como cineastas, y "su ejemplo ha creado en Francia una tradición de crítica como primer escalón hacia la dirección". Realizadores tan importantes como Jean Luc Godard iniciaron en Francia su carrera como críticos de cine deseando hallar la oportunidad para dirigir sus propias producciones.

No obstante, dentro de esta especie de escalafón tácito puede distinguirse la figura de André Bazin como "el único hombre unánimemente respetado como crítico absoluto" por lo que "hay motivos para preguntarse si la crítica de cine es una profesión que se pueda realizar con el mismo fuego durante mucho tiempo y con el entusiasmo y la continuidad que puso en otros tiempos un Saint-Beuve".<sup>7</sup>

Hasta antes de este momento, la crítica de cine no era más que un conjunto de reseñas e impresiones que se publicaban con motivo de los

---

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 475-489

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> Jacques Aumont y M. Marie, *op. cit.*, p. 21.

<sup>7</sup> *Idem*.

estrenos; pero muchas veces carecía de perspectiva histórica y de herramientas para abordar al cine como objeto autónomo. Más tarde, se dieron las condiciones para el surgimiento de esta época de oro que dio pie al desarrollo de la llamada “política de los autores”, la cual es útil aún para muchos críticos del mundo. El libro *Análisis del film* dice de este periodo:

La historia de la crítica y, como consecuencia, la del análisis se caracterizaron en los años cincuenta por una particular manera de abordar los films: a través de la “política de los autores”, que tuvo su definición práctica en la revista *Cahiers du Cinéma* a partir del famosísimo número especial dedicado a Alfred Hitchcock en 1954.<sup>9</sup>

De este periodo datan también las famosas “fichas filmográficas” que se postularon como una nueva forma de análisis, aunque en realidad:

reproducía el modelo del clásico trabajo sobre literatura que en aquel entonces se solía realizar. [...] Lo más grave era, sin duda, una dispersión artificial del análisis en apartados preestablecidos: así, el análisis llamado cinematográfico (o “cinográfico”, según los autores) — en oposición al análisis “literario” — se descomponía en estudios de la puesta en escena, del montaje, de la fotografía, de los decorados, del sonido y de los diálogos, como si cada una de estas cosas funcionara aisladamente.<sup>10</sup>

La política de los autores, las fichas filmográficas y muchas otras aportaciones significaron un salto cualitativo en lo que se refiere a los estudios de cine propiamente dichos. Todo parece indicar que este salto cualitativo fue posible gracias a:

una coincidencia, ampliamente sobredeterminada en el plano histórico, entre la publicación de los primeros textos fundamentales de la semiología cinematográfica, la introducción de los estudios cinematográficos en la universidad y la aparición de nuevas generaciones de cineastas-cinefilos, todos ellos factores que incitan al estudio detallado de los films, procurando conseguir, en su más alto grado, un lugar de actualización y una legitimación cultural.<sup>11</sup>

Luego de la década de los sesenta “que contempló el desarrollo más rápido, en todos los planos, de los estudios cinematográficos a escala mundial” comenzó a darse:

un periodo en el que esos estudios, ya totalmente establecidos, sienten una preocupación aún mayor por legitimarse plenamente, acercándose en seriedad y rigor a los estudios humanistas más tradicionales (y, a veces, acercándose decididamente a las ciencias). En esta preocupación legitimatoria, el hecho más corriente es tomar prestados conceptos, métodos y campos teóricos de otras disciplinas, o, de una manera más frecuente, de otras

<sup>9</sup> Jacques Aumont y M. Marie, *op. cit.*, p. 41.

<sup>10</sup> *Idem*, pp. 34 y 35.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 45.

teorías constituidas a propósito de otros objetos (en especial, aunque no únicamente, del objeto "literatura"). Por todo esto se pueden leer análisis de films estructuralmarxistas, semiopsicoanalíticos, neoformalistas, derridianos e incluso lyotardianos o deleuzianos. Este modo de etiquetar resulta un poco fácil, y [...] cada uno de estos análisis son, a veces, tan caricaturescos como sus etiquetas.<sup>11</sup>

La introducción de los estudios sobre cine en las universidades, propició una especie de legitimación de la crítica cinematográfica, aunque en el ámbito periodístico seguía siendo bastante extraño hallar un trabajo crítico serio y constante. Todavía hoy resulta difícil encontrar en las publicaciones periódicas análisis que se caractericen por su rigor al abordar las películas; de ahí que entre estos trabajos y los de la crítica académica las diferencias sean muy marcadas.

### *¿Qué es la crítica de cine?*

Frente a las distintas formas de analizar las cintas, cabe preguntarse cuál puede ser una definición de crítica de cine que abarque tanto los trabajos académicos como los periodísticos. Para no ofrecer una definición rígida, me apoyaré en lo establecido en el capítulo anterior, a partir del cual defino la crítica de cine como: *el conjunto de discursos que se manifiestan respecto de cualquier fenómeno cinematográfico, ya sea para juzgarlo, evaluarlo, censurarlo o únicamente murmurar de él o de quienes intervienen para que éste sea posible.*

En esta definición quedan incluidos tanto los trabajos de la crítica académica como los comentarios y chismes de las "estrellas" de cine, que ofrecen sus puntos de vista a un público bastante amplio. También queda contemplada la crítica periodística, que muchas veces parece una mezcla de las dos anteriores, aunque despojada de la pedantería de la primera y de la trivialidad de las notas de estrellas.

Algunos se preguntarán ¿por qué incluir al género dedicado a la murmuración (al chisme) acerca de la vida privada de los directores y/o actores de cine? La respuesta la da Michael Chion cuando dice que: "No hay que dejar de lado las revistas destinadas al gran público a base de entrevistas, notas de sociedad y fotografías", porque "en casos extremos algunas estrellas de la pantalla han tenido que competir en popularidad con gaceteros o periodistas: desde las comadres hollywoodenses tan temidas llamadas Louella Parsons y Hedda Hopper, hasta François Chalais [quienes] han cuestionado, descrito y a veces encarnado el cine para millones de personas, contribuyendo a crear su mito babilónico a base de

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 13.

*escándalos, de prohibiciones y de riqueza. Muchas veces estas malas lenguas y estos cronistas de la decadencia se limitaron a retomar una vieja tradición ligada a las artes de espectáculo”.*<sup>12</sup>

Esta aseveración coincide con el planteamiento de Aumont y Marie sobre que existen, fundamentalmente, dos formas de aproximación cinefílica: una “prioritariamente fetichista” que es la de las revistas hechas para el gran público (*Première* o *Somos*); y otra, que es la “cinefilia analítica” basada en la crítica de films como crítica de arte. Pero, en este caso, ambas se encuentran profundamente relacionadas porque es prácticamente imposible definir al cine sólo como una forma de arte, o sólo como una forma de espectáculo.

### *¿Cómo es la crítica de cine?*

*...cada día me gustan menos las críticas de cine porque cada día me gustan más las mujeres: mientras más películas veo, más comprendo a mi perro...*

Cain

Si hubiera que dar una respuesta rápida a esta pregunta, se tendría que decir que lo que caracteriza a la crítica de cine es la variedad, la falta de unidad en las formas de acercarse al objeto que intenta conocer, aprehender. En páginas anteriores se esboza la idea de que criticar es sinónimo de analizar. Aunque Jaques Aumont y M. Marie afirman que:

analizar un film, incluso entendido como obra artística, es en el fondo una actividad banal, por lo menos de forma no sistemática, algo que todo espectador, por poco crítico que sea, por muy distante que se sienta del objeto, puede practicar en cualquier momento determinado de su visión. La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de una película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esta situación.<sup>13</sup>

Para estos autores “el análisis es una actitud común al crítico, al cineasta y a todo espectador un poco consciente”.<sup>14</sup>

Debido a que la crítica es casi sinónimo de análisis, nos interesa conocer entonces las distintas maneras de analizar el cine. Existen ya

<sup>12</sup> Michael Chion, *op. cit.*, pp. 475-489.

<sup>13</sup> Jaques Aumont y M. Marie, *op. cit.*, p. 19.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 19.

muchos estudios sobre los diferentes tipos de análisis que se han creado y otros que se encargan de proponer nuevas formas para acercarse al cine.

Los autores que acabo de citar realizaron una amplia investigación sobre este asunto y concluyeron que "hasta cierto punto no existen más que análisis singulares, cuya gestión, amplitud y objeto resultan por completo adecuados par el film concreto de que se ocupan".<sup>15</sup>

A lo largo del trabajo de Aumont y Marie puede notarse una preocupación por dejar muy claro que "no existe una teoría unificada de cine" ni tampoco un "método universal de análisis de films". Ellos conciben al análisis cinematográfico como algo "interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar".<sup>16</sup> También así lo vio Jorge Ayala Blanco cuando escribió que "hay tantas posibilidades de críticas particulares como películas y críticos existen. El discurso de la crítica filmica como espacio vacío e inagotable".<sup>17</sup> De acuerdo con esto, los autores del *Manual de apreciación cinematográfica* dicen que: "todavía no hay una forma, ni un método; todavía hay que pensar desde todos los puntos de vista posibles".<sup>18</sup>

Estas afirmaciones dan la idea de que existe mucha dispersión en el campo de la crítica cinematográfica, lo cual probablemente es cierto. Pero, a pesar de ello, pueden encontrarse líneas generales que cuentan con amplia aceptación por parte de los estudiosos del películas.

En primer lugar, hay dos formas de acercamiento al cine: sea a partir de los directores, como propuso la "política de los autores"; o de los géneros, es decir, de determinadas "tradiciones temáticas consolidadas".<sup>19</sup> A cada una de éstas pueden plantearse distintas objeciones; por ejemplo: si bien la política de autor todavía resulta bastante útil para muchos críticos, no es suficiente para abordar una buena parte de la producción filmica debido a que no todas las películas han sido realizadas por cineastas de reconocido prestigio o, al menos, por cineastas que tengan en su haber más de tres películas realizadas. Por otra parte, la división de las cintas en géneros y estilos presenta el problema de la ausencia de una definición clara de esos géneros y estilos.<sup>20</sup> Existen, sin duda, los géneros cinematográficos, pero también existen películas que pueden ser clasificadas en más de uno de ellos (como por ejemplo, una comedia musical situada en el oeste americano en

---

<sup>15</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>17</sup> Jorge Ayala Blanco, *Falaces fenómenos filmicos*, p. 16.

<sup>18</sup> María Adela Hernández Reyes, y Salvador Mendiola, *op. cit.*, p. 94.

<sup>19</sup> Roman Gubern, *op. cit.*, p. 52.

<sup>20</sup> Dice Daniel Gonzalez Dueñas: "ante la abundancia de filmes y los que brotan a diario, ¿será posible extraer un mínimo común denominador?". *La fiesta de las nominaciones*, p. 9.

la época de los *cowboys*), o películas que no sean fácilmente clasificables dentro de los géneros existentes, como *Un perro andaluz*.

A estas formas de aproximación le siguen las que se basan en la aparición de las distintas escuelas de cine, o las que dividen las cintas por periodos temporales o por países. No es difícil notar que ninguna de éstas se puede postular como una forma de clasificación suficientemente válida para todo tipo de análisis, pero todas ellas pueden servir como punto de referencia común para el lector de crítica de cine.

Generalmente, los parámetros para estudiar las películas suelen servir sólo como puntos de partida, porque no todos los críticos se proponen utilizar una u otra perspectiva para acercarse al cine. Por ejemplo, al ser interrogado sobre los aspectos que tomaría en cuenta al calificar las cintas del festival de Cannes, Emilio García Riera respondió:

en realidad veré las películas tan libremente como lo hago siempre. Simplemente me dispongo a disfrutar un filme y si me gusta después me pregunto el porqué, eso es automático. Los críticos que dicen que ante una película van a tomar una posición equis, me parecen medio farisantes uno es cinéfilo como cualquiera, pero a diferencia de los demás, se ha documentado y estudiado. No creo que exista diferencia entre el crítico y el espectador.<sup>21</sup>

Por otra parte, la forma final que adquiere el discurso de la crítica cinematográfica y la profundidad del análisis están determinados por las necesidades de la publicación en la que aparece. Un lector interesado en la trayectoria de determinado director no va a consultar la revista *Premiere* para ver si ahí encuentra los datos que requiere; asimismo, una persona que desea saber qué películas hay en cartelera, no va a remitirse a la revista *Dicine* o a *Nitrato de Plata*. Estas diferencias pueden encontrarse no sólo dentro de las revistas de cine especializadas y no especializadas, sino también en los diarios. Cada publicación cuenta con una "política editorial" que define, hasta cierto punto, el estilo con el que se escriben las columnas de opinión. Es esta política editorial la que impide a los críticos "densos" (por decirles de alguna manera) publicar en los diarios deportivos o a los que son un poco más frívolos en sus comentarios, escribir para las secciones culturales.

Con el fin de hacer evidentes estas diferencias presento a continuación un análisis comparativo de 12 críticas sobre la película *El piano*. Todas ellas fueron publicadas en diarios de la ciudad de México entre el 12 de marzo y el 3 de abril de 1994.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Emilio García Riera, *La jornada*, 14 de mayo de 1995.

<sup>22</sup> Para agilizar la lectura de esta comparación, cuando no se pone el nombre completo del crítico al que se cita aparecen las iniciales del mismo después de cada enunciado.

A continuación un listado con las referencias de las notas que se comparan:



Por haber ganado la Palma de Oro en el festival de Cannes de 1993, haber sido nominada para ocho Oscars y haber ganado tres, la película *El piano* de la directora neozelandesa Jane Campion tuvo buena distribución en la capital del país y estuvo por más de cuatro semanas en cartelera, lo cual favoreció que la crítica le prestara suficiente atención.

La cinta narra el viaje que realizan, de Escocia a Nueva Zelanda, Ada, una mujer muda por voluntad propia, y su hija Flora de nueve años. La madre, quien ha contraído matrimonio por correspondencia con el terrateniente Stewart, es amante de la música que goza interpretar en su piano, el cual es abandonado en la playa por decisión de su marido debido al enorme trabajo que significaría llevarlo a la aldea.

A partir de aquí se establece un conflicto entre los recién casados, ya que un vecino llamado Baines se muestra interesado en transportar el instrumento a cambio de la propiedad del mismo y ofrece para ello unas hectáreas de tierra al marido. Consumado este arreglo, el vecino hace otra oferta a Ada, quien primero acepta darle clases de piano y más tarde accede a satisfacer los deseos sexuales de Baines con el fin de recuperar el instrumento.

Este intercambio desemboca en un apasionada relación amorosa que pone celosos al marido y a la hija, la cual delata a su madre frente al padrastro y provoca así la mutilación de uno de los dedos de Ada. A ésta, luego del violento suceso, Stewart le permite irse con Baines y su hija por lo que, al final de la cinta, se ve a los tres protagonistas navegando al lado del piano, el cual, debido a su peso, se hunde en el mar arrastrando consigo a la intérprete que finalmente logra salvarse y comienza una nueva vida al lado de Baines con quien intenta recuperar el habla.

He aquí lo que la crítica dijo de esta película:  
*Sobre la historia* el que más abundó fue Jorge Ayala Blanco quien escribió que se trata de una "historia de geografía imaginaria... de inmigración a ciegas... de choque entre culturas y temperamentos... de romances sigilosos... de fuertes pasiones tan silenciosas como atormentadas... de

---

César Aguilera, *Novedades*, domingo 13 de marzo.  
Anónimo, *unomásuno*, jueves 31 de marzo.  
Rafael Aviña, *unomásuno*, sábado 12 de marzo.  
Jorge Ayala Blanco, *El Financiero*, lunes 14 de marzo.  
Jorge Carrasco, *Punto*, lunes 21 de marzo.  
Angélica Colín, *Metrópoli*, suplemento de *El Día*, domingo 20 de marzo.  
María Guadalupe García, *El Sol de México*, viernes 18 de marzo.  
Leonardo García Tsao, *El Nacional*, domingo 27 de marzo.  
Jesús Mendoza, *El Universal*, miércoles 16 de marzo.  
Raúl Montes de Oca Heredia, *Novedades*, sábado 12 de marzo.  
Tomás Pérez Turrent, *El Universal*, martes 22 de marzo.  
Miguel Ángel Quemán, *El Día*, domingo 3 de abril.

amores ambiguos que ha sido resuelta como epopeya de la voluntad femenina... de enérgicas renunciaciones viriles”.

En contraste, Leonardo García Tsao se refirió a ella como “una historia romántica a la antigüita”, “una historia de amor dotada de genuino aliento romántico”. Por su parte, Rafael Aviña la caracterizó como “una memorable e insólita historia de amor y fetichismo sexual” y Tomás Pérez Turrent dijo que es “una gran película, algo así como *La bella y la bestia* contada por Emily Bronte”.

Miguel Ángel Quemain mencionó que se trata de “un alegato ejemplar sobre la vieja heroicidad rebelde que las feministas de este siglo se complacen en encontrar en el pasado” y Jorge Carrasco se refirió a ella en estos términos: “*The piano* es la historia de una pasión, un amor loco entre el lodo y la humedad, el despertar erótico de una viuda muerta en vida, que tras sus enormes crinolinas y pesados vestidos descubre su adormecida sensualidad”. Finalmente, María Guadalupe García afirma que es “una inmejorable película sobre el amor y el fetichismo sexual”.

*Sobre los personajes* comienzan a verse interesantes discrepancias en cuanto a la madre, pues hay quienes afirman que es “muda por decisión propia” (J.A.B.), “muda por voluntad” (T.P.T.) como se da a entender por la voz en *off* de Ada, quien cuenta que a los seis años dejó de hablar sin explicación médica alguna. No obstante, hubo dos críticos que aseguraron en sus reseñas que la protagonista “perdió el habla en un accidente en el que también murió su pareja” (J.M.), y que es “muda a causa de una experiencia traumática (su marido murió fulminado por un rayo)” (J.C.).

Esta versión, aunque descabellada, también aparece en el filme (no se vaya a creer que los críticos la inventaron) pero en forma de caricatura para darle el sentido lúdico que le corresponde, debido a que es una historia inventada por la hija mitómana para explicar a sus nuevas tías el silencio de la madre.

En cuanto a la pequeña hija Flora, a pesar de ser uno de los personajes principales y de que la actriz que la caracteriza ganó un Oscar, fue poco tomada en cuenta por los reseñistas. En la mayoría de los casos sólo la mencionaron como acompañante de su madre en el viaje inicial o como delatora (“Flora alcanza un matiz de personaje extraordinario y vivo al traicionarla y entregarle al padrastro el testimonio desobediente de la esposa” M.A.Q.) y “malcriada” (L.G.T.) “una pequeña hija que representa el primer obstáculo para lograr un buen matrimonio” (J.M.), pero sólo algunos le dedicaron unas líneas más para mostrarla completa: “ninfula que decora con conchitas la imagen del piano en la playa y brincoatea balletísticamente en torno a él, juguetona imaginativa que pone

bridas al tronco del riachuelo para cabalgarlo, angelito en fatal simulacro con sombras chinescas... chiquilla desechada/chillante/ovillada/interpelada que debe ser defendida por una maorí, precoz lavandera de sus alas de ángel. Punto crucial en el imaginario de Campion es la presencia de Flora... sin piano balsámico y marcada por las desdichas que le provocan su invención de fabulosas historias de origen, su añoranza de la idealizada figura paterna, su contradictoria lealtad hacia la madre, su abandono canino durante las lecciones de piano, su impura búsqueda de la pureza en el trastorno irredimible de la enfermedad/gangrena condenatoriamente llamada infancia femenina" (J.A.B.).

En lo que respecta a los personajes masculinos, la mayor parte de los críticos subrayó la actitud distante de Stewart respecto de su esposa; así se dijo que Stewart es: "un hombre que trata de adueñarse de su prometida" (C.A.), "un macho frustrado [...] al que sólo le importa el dinero y nunca la satisfacción de su mujer" (R.M.O.H.), y "un hombre práctico que ve a su mujer más como un objeto necesario que como una pareja" (J.M.). En contraste con Stewart, los críticos resaltaron la excentricidad de Baines, del cual se dijo que es "un extraño hombre que vive solo" (A.C.) y "es utilizado como contraste a las convenciones sociales de la época. No obstante que es un colono blanco igual que Stewart, Campion subraya su alejamiento de lo civilizado" (L.G.T.), además de que "ha asimilado como propia la cultura maorí local" (J.M.). Sólo Rafael Aviña reparó en la sensibilidad de Baines, a quien describió como "el hombre cautivado por la música de piano y erotizado por la piel y el vestuario de Ada".

*Sobre el entorno.* Cabe señalar que no siempre se producen comentarios extensos en este rubro, aunque en este caso las referencias menudearon dentro de las reseñas críticas, sobre todo por verlo como catalizador de las pasiones que están en juego. Así, se dijo que la película se desarrolla "dentro de un contexto inquietantemente exotista... [donde] se exacerban los caracteres, en particular los femeninos" (J.A.B.), en "un clima tan húmedo y tormentoso como el que desata las ataduras sexuales que unen a personajes" (R.A.) y que existe en la cinta un "ambiente propicio a las pasiones salvajes" (L.G.T.).

*Sobre la fotografía,* realizada por Stuart Dryburgh, se dijo que es "tan dinámica como pictórica (esos ocres intimistas, esas violentas tonalidades parduscas en los exteriores arbóreos)" (J.A.B.), "una fotografía hiperrealista que integra el paisaje y los objetos como elementos

dramáticos" (R.A.), "la bella fotografía... está muy alejada de las melcochonas postales" (J.C.).

*Sobre las referencias bibliográficas.* Por lo general, éstas se mencionan cuando el guión está basado en una obra literaria, pero como éste es un guión original, las referencias se debieron más bien al ambiente de la cinta que, según la mayor parte de los críticos, tiene mucho que ver con *Cumbres borrascosas* de Emily Bronte. He aquí la forma en que lo manifestaron: "Envuelta en un espíritu *brontiano* pero filmada con una sensibilidad ultramoderna" (R.A.), "Con astucia, Campion recurre a influencias literarias —desde *Cumbres borrascosas* hasta *El amante de Lady Chatterley*—" (L.G.T.) "por el tipo de material uno podría suponer que hay una base literaria, alguna novela (uno piensa de inmediato en las hermanas Bronte, particularmente Emily Bronte, la densidad de su romanticismo y la fuerza de sus pasiones)" (T.P.T.), "es un bello y poderoso relato romántico donde medra toda una tradición narrativa de pasiones góticas, que va desde las *Cumbres borrascosas* de Emily Bronte, con sus devastaciones amorosas arrastradas desde la niñez, hasta los desquiciantes descubrimientos carnales de D.H. Lawrence y las abiertas soledades ardientes de Jean Rhys" (J.A.B.).

*Sobre el mensaje,* se busca casi siempre hacer un juicio general de lo que significa la obra en su conjunto y, en el caso de *El piano* se dijo que es una "inmortal fábula sin moraleja que sólo desea poner en evidencia la secular condición de la mujer" (J.A.B.), que describe "la emancipación de una mujer dentro del restringido contexto del siglo XIX" aunque éste es "un rollo que, por otra parte, no tiene nada de novedoso" (L.G.T.).

No está por demás decir que es en esta parte donde la mayoría de los críticos dejan entrever su visión del mundo, la forma en que conciben las relaciones sociales y de poder, es decir, es aquí donde se perfilan mejor sus inclinaciones ideológicas, como en el caso de Leonardo García Tsao, quien introduce al final de su reseña un irónico y extenso comentario que parece no venir mucho a colación respecto a la película, pero sí respecto al reseñista:

Todo esto sirva para confirmar que sí existe eso de la visión femenina, pues las espectadoras parecen ser las más receptivas a las cualidades de *El piano* (una crítica inglesa ha escrito: "Por un tiempo no podía pensar, ya no digamos escribir acerca de *El piano* sin temblar"). Entonces la película queda como un ejemplo quintaesencial de lo que se ha denominado, sin el menor ánimo despectivo, "cine para mujeres". Si he podido escribir de ella "sin temblar", ni mucho menos, atribúyanselo a mi insensibilidad machista.

Hasta aquí, la comparación de estilos en la crítica de cine. Como podrá verse, las diferencias de "sensibilidad" que señala García Tsao, pueden observarse de un crítico a otro; de ahí que lo que caracterice a la crítica de cine sea, precisamente, la diversidad. Sirva esta conclusión para afirmar con Aumont y Marie que: "La historia del cine es rica en films que han dado lugar a interpretaciones ampliamente divergentes, cuando no francamente contradictorias".<sup>23</sup>

Por otra parte, existe un aspecto al cual pocas veces se le da la importancia que merece, a pesar de intervenir directamente en la realización de la crítica de cine que se publica en los diarios. Se trata de la velocidad, y cuando hablo de ésta me refiero tanto a la velocidad de exposición de los fotogramas que forman una cinta, como a la velocidad de escritura a la que están obligados los críticos que trabajan para los diarios. Me detengo a reflexionar en este aspecto porque se ha dicho que:

Lo que en el film se nos aparece como más resistente al análisis es sin duda el tiempo, el hecho de que la película desfile por el proyector, en el que, a diferencia del libro, donde cada uno puede buscar la página que quiera a voluntad, no se puede dominar el flujo, normalmente imparable, de la proyección.<sup>24</sup>

Debido a que en el cine las imágenes pasan frente a nuestro ojos sin que podamos detenerlas (a menos que tengamos la película en video o estemos en una función privada donde el proyeccionista pueda repetir una y otra vez la cinta o fragmentos de ella), y debido también a que las imágenes del cine contienen "una importante cantidad de informaciones sensoriales, cognitivas y afectivas",<sup>25</sup> es importante considerar la cantidad de veces que los críticos pueden ver la cintas para darnos una idea de la certeza que pueden tener al vertir sus juicios por escrito. Para algunos estudiosos de cine "no puede imaginarse un trabajo analítico que no esté basado al menos en tres visionados del film",<sup>26</sup> pero ésta es una exigencia con la cual difícilmente pueden cumplir los periodistas que, apenas han terminado de ver la cinta por primera vez, tienen que correr a redactar la nota para que salga a tiempo.

Como dicen los autores del *Manual...* en una reflexión heraclitiana: "Nadie ve dos veces la misma película"; por eso es frecuente que con el paso del tiempo muchos críticos cambien sus opiniones sobre una cinta, y no menos frecuente es que ciertos lectores se sientan desconcertados por ello.

---

<sup>23</sup> Jaques Aumont y M. Marie, *op. cit.*, p. 25.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>25</sup> *Idem*, pp. 52-53.

<sup>26</sup> *Idem*.

Finalmente, como parte de la crítica de arte, la de cine se encuentra inmersa en la problemática sobre el lenguaje que he señalado en el capítulo anterior. Sufre también los excesos de quienes consideran como básico el aspecto documental y se dedican a enumerar títulos de películas como si lo más importante fuese conocer la trayectoria del director y las cintas que tienen algún parentesco temático con la película sobre la cual se escribe. En este sentido hay que aclarar que el aspecto documental es parte importante de toda crítica, pero hay quienes olvidan hacer la valoración de las obras por presentar un montón de información que el lector normalmente no toma mucho en cuenta.

La crítica de cine tiene además sus correspondientes representantes "científicos" los cuales también utilizan su jergonza académica que es sinónimo de inaccesibilidad, como si el cine fuera analizable en los términos en que lo es una molécula, un átomo. En este sentido, a la crítica de cine también se le ha exigido una pretendida objetividad que provoca enconados enfrentamientos entre partidarios y detractores de la misma.

Pero, además de convivir con los aspectos que son comunes a todo ejercicio crítico, la crítica de cine presenta en su realización una dificultad particular, es decir, la transcodificación. Dice Roman Gubern:

Toda transcodificación no es más que una tentativa de selección de equivalencias semánticas óptimas en un repertorio aligüico caracterizado por su diferente sustancia (Saussure) o materia (Hjelmslev) de la expresión. De ahí que sea legítimo afirmar que el paso de lo icónico a lo verbal --o viceversa-- es una mutación de sustancia o de materia de la expresión, es decir, una verdadera *transustanciación* o *transmaterialización*.<sup>27</sup>

El trabajo de transcodificación no es fácil, requiere cierta práctica, cierto entrenamiento. El *Manual...* describe esta labor de la siguiente manera:

El pesado y penoso trabajo de adecuar lo fijo de las palabras, estas palabras, esta escritura, estas monedas sin troquel, adecuarlo todo al cambio permanente de los planos, fotogramas, marcas electrónicas...<sup>28</sup>

Existen además otros aspectos que determinan cómo es la crítica de cine, pero éstos tienen que ver con factores como la actitud que adopta el crítico frente al objeto que estudia y los conocimientos con los que cuenta, es decir, tienen que ver directamente con el crítico.

---

<sup>27</sup> Roman Gubern, *op. cit.*, p. 52.

<sup>28</sup> María Adela Hernández Reyes, y Salvador Mendiola, *op. cit.*, p. 103.

## ¿Quiénes hacen crítica de cine?

*todo el mundo se considera capaz de ser crítico de cine, y además cualquiera lo puede llegar a ser*  
François Truffaut, parafraseado por Michael Chion en *Los oficios del cine*

Así como la crítica cinematográfica se caracteriza por su diversidad, los que la hacen se caracterizan por no tener un origen común; pueden provenir de la academia o haberse iniciado en el trabajo periodístico, pueden haber sido escritores, guionistas o cineastas o pueden pretender serlo. De hecho —a riesgo de emular a Perogrullo—, lo único que los críticos de cine tienen en común es que todos se dedican a escribir sobre cine. Para los fines de esta tesis, de las múltiples diferencias que existen entre los críticos quizá la más importante sea que algunos trabajan para publicaciones especializadas en cine y otros no.

Jaques Aumont y M. Marie describen así al crítico de cine de revistas especializadas:

La actividad crítica que se ejerce en las publicaciones especializadas sin relación directa con la actualidad raras veces la practica un periodista profesional. El perfil del crítico es más bien el de un militante cultural, la mayor parte de las veces profesional de la enseñanza o implicado en alguno de los sectores de la distribución y exhibición de films. El crítico de revista mensual desempeña la ingrata y siempre renovada tarea de multiplicar las informaciones sobre las cinematografías desconocidas y abordar los films más minoritarios y difíciles, de los cuales raramente habla la crítica diaria. La parte reservada al análisis más profundo de una obra, que también es una de sus vocaciones, se reduce la mayoría de las veces a su mínima expresión.<sup>28</sup>

A diferencia de los críticos de revistas especializadas, los cronistas de espectáculos muchas veces no tienen ninguna preparación (ni académica ni autodidacta) sobre cine; sin embargo, asisten a los estrenos y publican sus reseñas, las cuales difícilmente están exentas de juicios de valor. Por desgracia, la inculcación de estos periodistas otorga ciertas características a la crítica de cine. Son frecuentes las llamadas de atención sobre este aspecto que marca la calidad del trabajo crítico.

Álvaro del Amo enumera un conjunto de defectos del crítico de cine, todos los cuales son producto de la falta de conocimientos de los periodistas, por ejemplo: "manejo de latiguillos ('el film divierte y

<sup>28</sup> Jaques Aumont y M. Marie, *op. cit.*, p. 20.

entretiene'); miopía ante obras de verdadera importancia; complacencia, cuando no manifiesto elogio de los films más oficiales".<sup>30</sup>

Así como se distingue entre los críticos de publicaciones especializadas y los de diarios, hay quien ha encontrado particularidades que distinguen a los críticos norteamericanos de los franceses. Para Michael Chion, el crítico norteamericano:

suele ser un periodista profesional, bien formado y bien pagado. "Se siente bien con su trabajo y no está marginado de la industria cinematográfica".

Mientras que el crítico francés no es más que:

un aficionado, más o menos bien remunerado, que sale de las filas de jóvenes cinéfilos apasionados, dispuestos a ganar sumas irrisorias por el placer de ver las películas antes que los demás, de asesinarlas o de alabarlas en un periódico, de entrevistar a personalidades prestigiosas y de codiciar con el medio cinematográfico en Cannes... pero también con la esperanza de pasarse tarde o temprano al otro lado de la trinchera [...] el crítico francés ve la película una sola vez, en proyección para la prensa, y debe escribir rápidamente, en circunstancias materiales que no le animan demasiado a pulir sus textos y sus opiniones.<sup>31</sup>

Según Michael Chion, es difícil dedicarse a la crítica de cine por mucho tiempo, sobre todo si se ha tenido la oportunidad de ser director, ya que: "cuando se ha visto en carne propia el trabajo que cuesta sacar adelante una película, es mucho más difícil criticar el trabajo de los demás".

A esta afirmación pueden presentársele múltiples objeciones aunque no por ello deja de ser cierto que son pocas las personas que realizan una larga trayectoria como críticos de cine, así como no deja de ser cierto que existen muchos críticos a los que les hubiera gustado (o les gustaría aún) hacer cine, sea escribiendo guiones o dirigiendo. Por múltiples razones, estos críticos han tenido que renunciar a formar parte de toda la parafernalia que se organiza alrededor de las producciones cinematográficas, pero no han podido alejarse demasiado de lo que para ellos representa una pasión, una forma de acercamiento a la realidad, por lo que han cobrado conciencia de que "el cine tiene mil maneras de vivir [y] Una de ellas es la escritura".<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Alvaro del Amo, *Cine y crítica de cine*.

<sup>31</sup> Michael Chion, *op. cit.*, p. 489.

<sup>32</sup> Gustavo García, "El obscuro pájaro de la noche", *Intolerancia. Revista de cine*, UAM, México, núm. 5, septiembre, 1987, p. 30.



### *¿Para qué sirve?*

La pregunta está planteada en términos utilitarios; puede ser respondida en este sentido y, afortunadamente, también en otros. Al hablar de cine, y en especial de la utilidad que puede tener la crítica de cine, lo primero que se nos viene a la mente es la necesidad de *promoción* que tiene todo nuevo producto que sale al mercado.

Cabe recordar que la crítica tiene también la función de *promover*, término peligrosamente cercano al de *publicitar*. Digo peligrosamente porque, como es sabido, muchas veces la crítica exagera su función promotora hasta convertirse casi en agencia de publicidad de los filmes que reseña. Tan es así que en algunos momentos se vuelve difícil distinguir el lenguaje publicitario del lenguaje de la crítica que, se supone, debiera ser más mesurado en lo que a elogios se refiere. Por ejemplo, González Dueñas dice de la publicidad cinematográfica algo que es perfectamente aplicable a esta clase de crítica:

La publicidad de los filmes se construye en el superlativo recurrente: *gratés, ever seen, never before, of all times*. Las campañas publicitarias se disputan los adjetivos: emocionante, enternecedor, sorprendente, excitante, estremecedor. [...] Cada película deberá ser "la" película, un acontecimiento que barrerá con sus precursoras, o no será. Desde luego, la industria del superlativo sabe que sólo un puñado de superproducciones podrá competir en este último y feroz nivel de las finanzas.<sup>33</sup>

#### O como señala Álvaro del Amo:

el comentarista enarbola una especie de cartel publicitario que se añade a la publicidad del "cine publicitario" [...] desliza, a su modo y cuando la ocasión es propicia, una suerte de culturalismo cinematográfico, con sus fechas, sus "filmografías esenciales", sus informaciones... este o aquel hallazgo técnico; y a partir de este eruditismo de manual (de Sadoul podría llamarse) abocar a una defensa de la magia del cine.<sup>34</sup>

Hoy en día prácticamente todo mundo tiene conciencia de que esta clase de semejanzas no es gratuita; se crean suspicacias, se sospechan nexos oscuros y no se deja de lado la posibilidad de ciertos alicientes económicos (por parte de las casas productoras) para los periodistas que hablan bien de una cinta. Actualmente todo mundo puede entender que:

*a menudo es más urgente movilizar varias páginas en favor de un film que puede desaparecer rápidamente de la cartelera, que desarrollar un estudio detallado de uno de esos grandes films de*

<sup>33</sup> Daniel González Dueñas, *La fiesta de las nominaciones*, p. 14.

<sup>34</sup> Álvaro del Amo, *Cine y crítica de cine*.

autor del año que todo mundo ha reconocido como tal y que, por lo tanto, ya habrá encontrado su público<sup>35</sup>

Además de promover las cintas del momento, la crítica tiene como función *informar* al público sobre los estrenos más recientes. La publicación de críticas sobre las últimas novedades de la cartelera cumple con esta función. No importa en qué sentido se manifieste el crítico con respecto de la película, el solo hecho de escribir sobre ella informa al lector de la existencia de ésta en cartelera.

En el capítulo anterior se describieron las distintas actitudes del público frente a la crítica, todas las cuales se presentan también en la función de cine; por esto, no ha faltado quien diga que "una de las funciones del crítico consiste en decirle al público si una película le va a gustar o no",<sup>36</sup> lo cual equivale a exigir que el crítico se convierta en un "catador privilegiado, portavoz cuya única labor consiste en opinar sobre el grado de disfrute que el producto encierra".<sup>37</sup>

Otra de las funciones que le han sido atribuidas a la crítica de arte en general es la de servir como intermediario entre el creador y el público. Algo así como interpretar lo que el artista quiso expresar en su obra y explicarlo en términos que sean comprensibles para el resto de los mortales. Para la crítica filmica esta función adquiere particular importancia debido a que el arte siempre ha necesitado un intermediario que explique al público cosas como el lenguaje, el orden de las secuencias o las referencias a las que alude.

En el principio del cine, este intermediario estuvo constituido por los letreros que describían la acción o daban a conocer al público alfabetas las expresiones de los protagonistas. En México, por ejemplo, se hizo necesaria la presencia de los llamados "gritones", quienes leían a los analfabetas los letreros que se intercalaban en las cintas mudas.<sup>38</sup> Otra forma de mediación entre la obra y el público estuvo representada por los programas de mano que enumeraban las secuencias y las acciones que acontecían en cada una de ellas. Cuenta Aurelio de los Reyes que:

la costumbre de dar a conocer las partes de una película tenía su origen en los problemas del espectador para comprender el nuevo lenguaje narrativo: conforme la trama de las películas se hizo más compleja, hubo necesidad de explicar su argumento, al igual que hoy

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> Carlos Fernández Cuencas, citado por Álvaro del Amo, *op. cit.*

<sup>37</sup> Álvaro del Amo, *Cine y crítica de cine.*

<sup>38</sup> Dice Aurelio de los Reyes que: "El público de aquellos años apenas comenzaba a familiarizarse con una narración basada en imágenes, y por eso en las funciones cinematográficas había los 'gritones' encargados de explicar de viva voz las películas exhibidas", *Medio siglo de cine mexicano*, p. 45.

se continúa explicando en los programas el argumento de las óperas; de otra manera se necesita ser un entendido para descifrar la historia contada y actuada por los cantantes.<sup>39</sup>

En la actualidad, no existe más la necesidad de letreros o programas de mano, pues niños y adultos son capaces de descodificar sin problema los mensajes que provienen del cine; no obstante, las críticas periodísticas facilitan la interpretación de las cintas en otros términos; es decir, muchos críticos se encargan de hacer una lectura de las películas enmarcándolas en el contexto social, económico y político en el que surgen y se proyectan.

Por otra parte, la crítica de cine ha servido también para nombrar las cosas propias del cine. Dice Michael Chion que:

Actualmente, algunas nociones —el “séptimo arte”, la imagen del director como un autor al que corresponde el mérito de la película, el hecho de tener en cuenta la fotografía, el sonido, etc.— están tan arraigadas en nuestras costumbres culturales, aunque no siempre se apliquen de forma oportuna, que olvidamos que se las debemos básicamente a los críticos.<sup>40</sup>

En este sentido, podemos afirmar que una de las utilidades de la crítica de cine ha sido *nombrar y dar un sentido* a muchos de los aspectos del fenómeno cinematográfico, el cual necesitaba términos específicos para hablar de él, para ser dicho, para ser comunicado. A lo largo de los años, los críticos de cine han dejado su huella en el lenguaje al crear (junto con los realizadores de cine) un conjunto de palabras para nombrar lo propio del cine.

Esta marca en el lenguaje puede verse claramente en la crítica de cine que se escribe en español, pues se encuentra salpicada de anglicismos y galicismos. De hecho, entre los vocabularios especializados “seguramente es el del arte cinematográfico y sus técnicas uno de los que más llaman la atención por su dependencia de una lengua extranjera y por su aparente falta de aprecio por lo que los académicos llaman ‘el genio de nuestra lengua’”,<sup>41</sup> de ahí los intentos para hacer accesibles los términos extranjeros a la población de habla hispana.

Finalmente —de acuerdo con lo establecido en el primer capítulo—, la crítica de cine está en posibilidad de cumplir con la función de hacernos tomar conciencia de nosotros mismos y de los otros al favorecer la comunicación.

---

<sup>39</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>40</sup> Michael Chion, *op. cit.* pp. 475-489.

<sup>41</sup> Luis Fernando Lara, “Prólogo” en *Diccionario de términos cinematográficos usados en México* de Ana María Cardero.

El *Manual de apreciación cinematográfica* explica que la importancia de estudiar cine radica en que a través de esta actividad se hace posible "ver y nombrar el acontecimiento que le da precio al cine, el acontecimiento que nos hace apreciar el discurso cinematográfico, el mensaje espiritual de las películas. La comunidad que su interpretación provoca".<sup>42</sup> Además que "pensar el cine significa estar situados en el futuro con el conocimiento del pasado, con las llaves de una tradición. Habitar la crítica radical del presente, gozar el cambio permanente".<sup>43</sup>

Pero no sólo eso. Quienes escribieron el *Manual...* apuestan a resolver la antigua antinomia entre pasión y razón a través de la actividad crítica, y para lograrlo, existe:

la necesidad de realizar un sacrificio, el gasto de una exceso, un esfuerzo intelectual calificado, es decir un trabajo, [...] la activación de la maquinaria textual concreta, a cambio de alcanzar voluntariamente el mayor placer posible en la contemplación de películas y, en general, del discurso cinematográfico. Pues como objetivo implica, después de realizado el sacrificio, una donación voluntaria, convertir el trabajo en placer. [...] Gozar más inteligentemente (con) el cine.<sup>44</sup>

Esta propuesta es interesante debido a que significa una toma de distancia con respecto al llamado cine comercial al proponerse "superar el estado de ilusión que rodea al cine-espectáculo y obtener cada vez mayor placer conciente, o sea, mayor comprensión inteligente de la existencia justa, sabia y feliz por medio de la recepción crítica radical de las películas".<sup>45</sup>

### *Cine sin crítica*

A estas alturas de la historia, el trabajo crítico puede ser visto como el compañero necesario de toda creación cultural, como el espacio donde se entablan diálogos (a veces interminables) sobre los valores, las nociones y las ideas que tenemos de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. En este sentido, la crítica de arte actúa además sobre quienes no la producen o la leen, es decir, se extiende más allá de los lugares donde normalmente circula y permea al conjunto de la población, aunque un porcentaje mínimo de ésta sea quien la atiende.

---

<sup>42</sup> María Adela Hernández Reyes, y Salvador Mendiola, *op. cit.*, p. 3.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 11.

Dada la diversidad ideológica que reina en las sociedades de fin de siglo, la actividad crítica se vuelve cada vez más necesaria para evitar desplantes autoritarios, es decir, para no correr el riesgo de enarbolar el punto de vista predominante como el único válido, como el correcto. En el caso del cine, el proceso de asimilación de las cinematografías nacionales a las producciones norteamericanas y la fuerza que tienen en el mercado éstas últimas, requieren necesariamente un contrapeso que puede darse a través de la crítica de cine.

Como ya se ha dicho, existen muchas formas de aproximación cinefílica. Aumont y Marie señalan dos que forman los cabos de un mismo hilo:

la aproximación cinefílica prioritariamente fenchista, la de las revistas "para el gran público", del *Magazine* de ayer a las actuales *Première* o *Studio*, basadas en el culto al actor y a las estrellas; y en el otro extremo, la cinefílica analítica que está en la base de la crítica de films concebida como crítica de arte.

La primera está caracterizada por una evaluación tenazmente selectiva, muy a menudo intolerante; el placer de la acumulación repetitiva y obsesiva, y la práctica de la alusión a los *happy few*: Woody Allen, en *Annie Hall* y *La rosa púrpura de El Cairo*, nos han ofrecido sabrosos retratos de cinefílicos neuróticos. La segunda aproximación se refiere a las críticas de las revistas mensuales especializadas, como *Cahiers du Cinéma* y *Positif*.<sup>66</sup>

Con actitudes tan distintas frente a un mismo fenómeno, no es posible establecer una norma, y en terrenos como éste es donde la crítica puede ser especialmente fértil.

Por otra parte, no hay que olvidar que, como toda industria, la del cine tiene una función clara: asegurar la creación de plusvalía y la reproducción del capital. Esta última función adquiere singular importancia para los efectos de este apartado, pues, si no se le considera, es difícil entender lo que aquí se plantea.

El cine enajena, ésa es su función industrial, ser el medio/mensaje de la enajenación de la fuerza de trabajo al orden económico del contrato asalariado; por eso la interpretación comunitaria del cine en este caso se puede inscribir la crítica periodística significa superar ese límite histórico, ese golpe del presente, y así la crítica del cine, su apreciación sabia, inteligente, que deviene conversación, sublima el modo de producción que demanda también al cine como arte y comunicación colectiva.<sup>67</sup>

No es desconocido el hecho de que el capital acude con frecuencia a métodos autoritarios para poder imponer sus leyes por encima de cualquier cosa. En este sentido, la industria cinematográfica es pródiga en

<sup>66</sup> Jaques Aumont y M. Marie, *op. cit.*, pp. 20-22.

<sup>67</sup> María Adela Hernández Reyes, y Salvador Mendiola, *op. cit.*, p. 15.

ejemplos que ilustran cómo la fuerza del capital gana adeptos con la promesa del bienestar perpetuo. Desde el establecimiento de los primeros estudios en Hollywood hemos presenciado la migración de actores, directores, guionistas, técnicos y demás gente involucrada en el fenómeno filmico, todos los cuales han ido a refugiarse al lugar donde se concentra el capital que se invierte en cine.

Como espectadores, hemos sido testigos de toda clase de excesos: actores que hacen pender su vida del delgado hilo del estrellato, gastos estruendosos que acompañan a cada superproducción, atronadoras campañas publicitarias y demás artilugios organizados para hacer del fenómeno filmico una de las industrias más importantes a lo largo del presente siglo.

Frente a este panorama, quienes disfrutan del cine y observan todos estos elementos no con el regocijo de quien usufructúa la industria, sino con el disgusto de quien padece la falta de variedad de los tópicos que aborda el cine comercial y la ausencia de creatividad en ciertas producciones, ven como indispensable la existencia de la crítica. Porque sólo a través de ella es posible establecer un diálogo real entre lo que es estrictamente cinematográfico y la vida cotidiana, porque sólo con la crítica es posible *estar en el mundo y disfrutar del cine*, sin necesidad de recurrir a los procesos de enajenación que caracterizan al espectador *identificativo* o *proyectivo*,<sup>48</sup> los cuales ocurren escasamente a su capacidad crítica y sólo a través del cine "se atreven a desear libremente".<sup>49</sup>

Para un espectador conciente de sí mismo, de su entorno y de los procesos que hacen posible al cine, la ausencia de la crítica podría significar la pérdida de toda capacidad de disidencia frente al capital, el establecimiento de una sola forma de hacer y ver el cine, la unificación en detrimento de la diversidad.

---

<sup>48</sup> *Idem*, pp. 59-72..

<sup>49</sup> *Idem*.

---

### III. La crítica de cine en México

**E**s sabido que el cinematógrafo llegó a México en julio de 1896, apenas ocho meses después de su primera exhibición en París y, como era de esperarse, dio mucho qué decir a los periodistas de la época. Cuenta Aurelio de los Reyes que:

Los agentes Lumière dedicaron una función a los periodistas la noche del viernes 14 de agosto, para que comentaran en los diarios el nuevo espectáculo y la gente se enterara de las "maravillas de la ciencia" y acudiera a admirarlas. Las crónicas no se hicieron esperar. Todas coincidieron en destacar que aquello era verdaderamente prodigioso.<sup>1</sup>

Las primeras crónicas sobre cine reflejaban, por un lado, el gran asombro que les produjo un objeto tan novedoso, al tiempo que dejaban entrever la tradición de crítica de arte que les sirvió como punto de partida para poder hablar de un invento capaz de desbordar la imaginación de cualquiera. Angel Miquel señala que "la crónica de espectáculos tenía en México una historia importante, que Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Amado Nervo y otros habían llevado en los periódicos porfirianos a la altura del arte".<sup>2</sup> Según Aurelio de los Reyes: "Los periodistas que asistieron a las primeras proyecciones tuvieron problemas para conceptualizarlo, lo que era natural, ya que era una novedad, esto es, no había tradición y, por lo mismo, se carecía de un vocabulario específico para enfrentarlo, incluso el término de "película" les era desconocido."<sup>3</sup>

Héctor Perea comenta por su parte que "De la intuición de algunas reglas de esta nueva diversión se había pasado de inmediato a la práctica de una supuesta crítica. Resultaba entonces que se extendía un abismo entre las posibilidades reales del cinematógrafo y las que ciertos comentaristas creían ver en él."<sup>4</sup>

No es de extrañar que el primer gran problema al que se enfrentaron los críticos mexicanos fuera el del lenguaje, pues lo mismo sucedió en otras partes del mundo. De esta situación deriva la importancia que a la larga han cobrado ciertos escritores que se dedicaron a la crítica de cine,

---

<sup>1</sup> Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> Angel Miquel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, p. 25.

<sup>3</sup> Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 20 (el subrayado es mío).

<sup>4</sup> Héctor Perea, *La caricia de las formas*, p. 22.

ya que muchos de ellos enriquecieron el lenguaje periodístico de manera que, a pesar de la novedad, lo propio del cine pudiese ser nombrado.

Por otro lado, es importante resaltar la labor cotidiana de los periodistas, los llamados "cronistas de estrellas" o "cronistas de espectáculos", muchos de los cuales han quedado en el anonimato. Fueron ellos quienes reseñaron para el público los estrenos, chismes y novedades de los primeros años del cine, con lo cual contribuyeron a darle (y a veces negarle) un espacio dentro de la sociedad mexicana. Finalmente, las aportaciones de los primeros teóricos del cine vinieron a consolidar y enriquecer el lenguaje que ya los periodistas utilizaban para hablar de las imágenes que presentaba el cine.

Las reacciones frente al cinematógrafo fueron tan variadas como inusitado era el invento. Los más apresurados manifestaron temores acerca de que el cine pudiera terminar con la palabra escrita o con el teatro. Los escritores más moralistas veían en el fenómeno cinematográfico un ataque frontal a las artes clásicas ya que, a diferencia de la pintura, presentaba la descomposición total de las imágenes y, en contraste con la palabrería que caracterizaba a los actores de teatro, el cine mostraba mudos a sus actores, los cuales fueron llamados "mimos" por utilizar sólo el lenguaje corporal.

Algunos supersticiosos no pudieron dejar de sospechar que se trataba de un embrujamiento o producto diabólico, y no faltó quien vació el tintero al escribir en contra del cine con argumentos pseudocientíficos que demostraban lo dañino que podía ser para la vista si no se le disfrutaba dentro de ciertos límites.<sup>5</sup>

A pesar de las diferencias de opinión que existían entre los primeros críticos, Angel Miquel ha podido distinguir "dos tipos bien distintos de atención periodística. Por un lado, se lo veía como un fértil instrumento del progreso, del que se esperaban importantes aportaciones en los campos educativo, cultural, e incluso científico [y] otras veces se lo trataba como un espectáculo emparentado con las artes y se consideraban sus afinidades y diferencias con el teatro, la pantomima, la fotografía o la pintura", y añade que "estas dos concepciones de lo que era y debía ser el cine se manifestaron ampliamente durante el período que va de las primeras proyecciones sobre una pantalla, hacia fines del siglo XIX, a las

---

<sup>5</sup> El Dr. Rafael Mendoza, oculista del Consultorio Central de México, escribió en 1915: "El cinematógrafo, que ha enriquecido a muchas artistas y a no pocos empresarios, es causa de que cada día aumenten las enfermedades de los ojos. Por eso se necesita dar a conocer los perniciosos que hacen de él una diversión nociva, para que una vez conocidos éstos se eviten hasta donde sea posible". *Revista de Revistas*, 16 de mayo de 1915. Reproducido en Helena Almoina, *Notas para la historia del cine en México*, p. 77.



primeras películas sonoras vistas y oídas en México, allá por los últimos años veinte".<sup>6</sup>

Héctor Perea afirma que: "El nacimiento del cine estaba demasiado próximo y esto motivaba frases pesadas, extravagantes, frívolas en ocasiones".<sup>7</sup> Jorge Ayala Blanco resume esta situación así: "En un principio el cine sólo podía ser considerado como espectáculo, entretenimiento, influencia nociva, fantasmagoría, ocio, hábito, alienación consentida, complicidad, juego concertante, vida artificial, producto paraestético, idealización de buenos ejemplos sociales, opio o mundo autónomo".<sup>8</sup>

Lo cierto es que costaba trabajo nombrar la novedad. Como dice Héctor Perea, la crítica de cine "existía en potencia; pero para nacer requería de una limpieza a fondo de conceptos, de puntos de vista sobre la cultura en general",<sup>9</sup> y "el futuro del crítico de cine estaría respaldado únicamente en el conocimiento que éste tuviera del fenómeno a analizar, de lo más elemental de su historia así como de su infraestructura técnica, de las fuentes argumentales y de las influencias artísticas y socioeconómicas del cine".<sup>10</sup>

Es importante resaltar que, durante los primeros diez años del cinematógrafo en México, los comentarios sobre cine no fueron muy abundantes. Muchos periódicos se contentaron con anunciar los programas que describían las cintas,<sup>11</sup> e invitar al público a ver el espectáculo, pero no fue sino hasta pasado algún tiempo que se iniciaron formalmente las crónicas sobre las vistas. Angel Miquel indica que los

---

<sup>6</sup> Angel Miquel, *op. cit.*, 1992, p. 15.

<sup>7</sup> Héctor Perea, *op. cit.*, p. 22.

<sup>8</sup> Jorge Ayala Blanco, *Falaces fenómenos filmicos*, p. 16.

<sup>9</sup> Héctor Perea, *op. cit.*, p. 25.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>11</sup> Este es un ejemplo de cómo en los diarios se contaban las partes de una película:

"La Noche Buena"

1. El dormitorio de los niños. Los zapatos en la chimenea.
2. El sueño de los niños. Ven el paraíso de los juguetes. Desfile y baile de los muñecos.
3. Desde los techos de una antigua ciudad, se ven los ángeles que llevan a la chimenea juguetes para los niños.
4. El pórtico de la iglesia. Ya dan las 12 de la noche en las campanas. Se presentan los fieles para oír Misa de Gallo. Caen mucha nieve.
5. La gran campana que está tocando.
6. La misa de media noche. Se ven muchos fieles penetrar en la Iglesia. Gran desfile interior.
7. El órgano toca y los cantores cantan. Son las 12. Cristianos. En la hora solemne.
8. La cena de Navidad. Cuadro sentimental.
9. Los niños despiertan. Recogen los juguetes en la chimenea. Cuadro familiar.
10. Apoteosis. Hermoso cuadro donde se ve el hielo polar. El árbol de Navidad. Aparición del Rey de Navidad.

*El Enretracto*, 21 de septiembre de 1902, tomado de Helena Almona, *op. cit.*, p. 32.

comentarios sobre cine se hicieron más frecuentes entre 1907 y 1916 "al cobrar importancia el arte de la pantalla, y se establecieron de forma definitiva en 1917, cuando al concluir la fase más violenta del periodo revolucionario, se sentaron las bases de un periodismo independiente, estable y de una incipiente industria cinematográfica nacional".<sup>12</sup> Mientras, los mensajes para atraer al público a las salas de exhibición decían más o menos así: "El mejor aparato de proyección animada que se conoce hasta hoy. Gran éxito en México donde se ha exhibido durante 100 noches consecutivas".<sup>13</sup>

Poco después los cronistas comenzaron a dar cuenta de lo que sucedía en la pantalla cada vez con más frecuencia, para lo cual echaron mano de lo que tenían a su alcance en esos momentos. Así, "describieron las películas de la misma manera que lo hacían al describir los cuadros de una exposición de pinturas [y] asociaron también las películas con las fotografías y escenas teatrales".<sup>14</sup> Pero no sólo eso. Además, las pensaron como grabados, como ilustraciones de revistas y las compararon con todas las artes visuales que existían anteriormente, pues de cualquiera se podía tomar el lenguaje para aplicarlo al cine. De los Reyes nos dice también que "Los periodistas estaban suficientemente familiarizados con las revistas ilustradas como para ver en el cine su prolongación".<sup>15</sup>

Según Alejandra Jablonska, así como las primeras películas filmadas en México copiaron las vistas francesas, "muchos de los artículos que aparecieron en la prensa, repetían lo dicho por los periódicos europeos".<sup>16</sup>

Por su parte, "los exhibidores ambulantes destacaban en los carteles las virtudes de su negocio, 'Espectáculo moral, divertido e instructivo'. Fueron ellos, junto con los positivistas, quienes se encargaron de difundir la noción de que todo lo que el cine muestra es "objetivo", por lo cual contribuiría a la educación de las nuevas generaciones. Explica Perea que "Las opiniones más serias consideraban que el cine podría servir como una ayuda a otras artes o como un medio de archivo documental. Pero nadie, o muy pocos, pensaban en él como un arte autónomo y, menos aún, como una síntesis de las otras artes aceptadas".<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Angel Miquel, *op. cit.*, p. 12.

<sup>13</sup> *El Universal*, 4 de febrero de 1898, tomado de Helena Almoyna, *op. cit.*, p. 17.

<sup>14</sup> Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 20

<sup>15</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>16</sup> Alejandra Jablonska, "Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México, 1896-1929", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 159, enero-marzo, FCPyS, 1995.

<sup>17</sup> Héctor Perea, *op. cit.*, p. 24.

La definición del cinematógrafo como reflejo fiel (objetivo) de la realidad logró que éste se ganara la simpatía de una parte del público que al principio se mostró un tanto reacio frente a los intelectuales. A decir de un cronista de la época: "no sólo los admiradores del arte sino también los cultivadores de la ciencia" atendieron al fenómeno ya que era conocido por todos "su mérito indiscutible y su utilidad grandísima, por el servicio que prestará a las generaciones futuras". Y por si esto fuera poco, el periodista agregaba:

Nuestros hijos no se verán -gracias a esta invención asombrosa, creación soberbia del cerebro humano, fruto de muchas viglias- precisados a adivinar como nosotros los episodios históricos que leen o que les narre. Ellos podrán conocer con sus propios ojos y apreciarlos en todo su valor los sucesos que hayan acontecido mucho antes de que vieran la luz del día...<sup>18</sup>

Este tipo de comentarios lograron que por aquellas fechas se volviera un lugar común decir que el cinematógrafo sería un excelente auxiliar en la educación. Así, podían leerse frases como la siguiente: "El cine -todos los críticos lo afirman- tiene una gran misión educadora, por lo que se cree tiene tantos fines".<sup>19</sup> O, exagerando las cosas: "El cinematógrafo sólo servía para divertir a la gente; después comenzó a servir para la instrucción y por último la policía lo utilizó para ciertas investigaciones".<sup>20</sup>

Pero, a pesar de haber sido escritos para impactar al público cinematográfico en ciernes, esta clase de argumentos se presentaba como insuficiente para explicar el asombro del público frente al innovador aparato.

Al igual que el lenguaje cinematográfico propiamente dicho, el lenguaje para referirse al cine se encontraba en gestación; ejemplo de ello es un conjunto de palabras que fueron acuñadas y utilizadas al principio por los cronistas de espectáculos, quienes en lugar de decir *el film*, se referían con naturalidad a *la film*; o utilizaban el verbo "bisar" para decir que miraban las cintas. Era común leer que los periodistas hicieran referencia a las "vistas" en lugar de las "tomas", o que dijeran que tal artista iba a "impresionar" una película en lugar de filmarla, y que las "poses" de tal cinta eran buenas, para dar a entender que las actuaciones no estaban mal.

<sup>18</sup> *El Universal*, 31 de agosto de 1902, tomado de Helena Almoina, *op. cit.*, p. 31.

<sup>19</sup> Carlos Serrano, *Revista de Revistas*, 14 de mayo de 1916, tomado de Helena Almoina, *op. cit.*, p. 89.

<sup>20</sup> *El Universal*, 10 de diciembre de 1911, tomado de Helena Almoina, *op. cit.*, p. 61.

Por otra parte, el largometraje era desconocido; las primeras cintas generalmente no superaban los 15 o 20 minutos de duración, por lo que se acuñó el término "vistas de gran duración" para hablar de las películas más largas. Otra expresión muy socorrida por los exhibidores fue la de "función de moda" para referirse a las funciones en las que se podían *hisar* las últimas *vistas impresionadas* y *pasadas* por los *mimos* del momento.

Cabe recordar que, debido a la poca duración de las cintas y a las limitantes propias del lenguaje cinematográfico en sus inicios, el cine no fue al principio un espectáculo independiente. Las primeras reseñas dan cuenta de cómo las "vistas" se presentaba junto con otros atractivos. Titeres, bailarinas, contorsionistas, manipuladores, autómatas, magos y toda clase de personas dedicadas al arte del encantamiento, presentaban sus habilidades bajo el nombre de "variedades".

Esta situación no fue privativa de México, pero aquí se vio reforzada por un decreto que autorizó el general Pablo González, según el cual "en los teatros donde se estableciera un cine, el empresario respectivo estuviera obligado a contratar una 'variedad' de no menos de ocho artistas".<sup>21</sup> De esta manera, se llegaron a producir curiosos anuncios que decían más o menos así: "Nos comunican de Tehuacán que si algún empresario llevara a esa población un cinematógrafo y un cuerpo de 5 o 6 bailarinas, haría negocio, pues el público desea conocer ese espectáculo".<sup>22</sup>

Poco a poco, en la medida en que se pasaba de los noticieros cinematográficos a las primeras cintas de argumento, el cine fue arraigando en el gusto del público mexicano. El éxito fue tal, que las premoniciones de quienes lo señalaron en principio como un peligro para las artes clásicas, y en especial para el teatro, parecieron convertirse en realidad. El público se inclinó a favor de las "vistas animadas" y los teatros comenzaron a ser abandonados. He aquí unos fragmentos de notas de la época que daban cuenta de la situación:

El desastre de las empresas teatrales en las grandes ciudades se hace cada día más frecuente. Los directores de escena se hallan apesarados y se quejan amargamente de la competencia de los cines donde se oprime el público, que se aleja de ellos.

En su exuberante ebullición evolutiva de joven institución desbordante de fuerza, el cine quiere conquistar, sin tregua, dominios nuevos. Desde hace tiempo no se contenta ya con las noticias del día, ni con informaciones policíacas, ni con ser un panorama de cuadros geográficos animados o de actualidades sensacionales; atrevidamente se lanza a la competencia teatral y somete a la literatura dramática a su dominación.

<sup>21</sup> *El Universal*, 14 de marzo de 1917, tomado de Helena Almoína, *op. cit.*, p. 108.

<sup>22</sup> *El Universal*, 23 de junio de 1899, tomado de Helena Almoína, *op. cit.*, p. 24.

De inmediato los dueños de los teatros se aprestaron a invadir las secciones de espectáculos con múltiples quejas en contra del cine, argumentando que el teatro era una fuente de trabajo que empleaba a muchas más personas y que no era justo que muchas familias perdieran sus ingresos sólo por la moda:

Nada, que el teatro y el cine se han constituido en rivales de competencia, pero una de las causas principales de esto es que, como bien se sabe, aquí en París casi un millar de gentes vive del teatro, pues del teatro come, viste y mantiene a sus familias, siendo infinidad de personas las que trabajan en los coliseos.<sup>23</sup>

La declaración de guerra quedó formalizada. Algunos periodistas apoyaron al cine, otros al teatro; algunos más, que terminaron siendo los menos, se quedaron al margen de la discusión arguyendo la necesidad de objetividad para poder discernir el problema. A estos últimos pertenecía el cronista Rafael Pérez Taylor (que escribía con el pseudónimo de Hipólito Seijas), quien sin grandes esfuerzos logró ver el conflicto de intereses que se escondía detrás de los alardes tanto de los teatreros como de los exhibidores de cine. "¿Es el cine el teatro del porvenir? Formulada la pregunta a un actor, os dirá categóricamente que no; formulada a un mimo, os dirá rotundamente que sí".<sup>24</sup>

El asunto llegó hasta el grado de organizar una reunión del gremio teatral que fue descrita así:

#### Junta de artistas teatrales

A las cinco de la tarde, la sala del Principal presentaba un aspecto pintoresco, y empresarios, actores, autores y cronistas teatrales, en amigable consorcio, iban a defender los intereses de todos que son, en este caso, los intereses de cada uno.<sup>25</sup>

En esa extraña junta se intentó discutir un problema cuya solución no estaba en manos de ninguno de los asistentes, sino en poder del público, que fue finalmente quien resolvió el caso a favor del cine, sin que ello significase la desaparición del teatro.

Las salas de cine continuaron abarrotadas, y como el público no acababa de saciarse de los nuevos argumentos realizados en otros idiomas, se originó la necesidad de probar a los primeros traductores de cintas. Sería interesante hacer una breve historia de estos personajes que no sólo ven la cinta antes que el público, sino que además tienen el poder

<sup>23</sup> Carlos Serrano, *Revista de Revistas*, 14 de mayo de 1916, tomado de Helena Almoira, *op. cit.* p. 87.

<sup>24</sup> Hipólito Seijas, *El Universal*, 26 de febrero de 1917, tomado de Helena Almoira, *op. cit.* p. 99.

<sup>25</sup> *El Universal*, 13 de marzo de 1917, tomado de Helena Almoira, *op. cit.* p. 106.

de decidir si una mala palabra se ha de convertir en un eufemismo o se quedará tal cual.

A lo largo de la historia del cine ha existido y existe una gran polémica en torno a la figura del traductor ("tradduttore, traditore") que no terminará a menos que dejen de existir las discrepancias semánticas entre las personas. Pero en los primeros años del cinematógrafo en México había en verdad serios problemas de traducción. Ya para 1917 Jaime Torres Bodet se quejaba de "el traductor castellano (?) que durante los diez rollos del *film* se dedicó a alterar los títulos de inglés con una infidelidad heroica".<sup>26</sup>

Pero la situación podía volverse todavía peor si el supuesto traductor se lo proponía. He aquí un ejemplo de ello:

reconoceríamos ampliamente al cinematógrafo como propagador admirable de la cultura, a no ser porque [...] ha sido desde que apareció, un feroz medio de propaganda del mal lenguaje.

En efecto, las leyendas que ilustran el paso de las películas, hállanse generalmente escritas en una Kikapoo abominable. Se las traduce literalmente de ordinario y en ocasiones no se las traduce sino a medias. De allí que resulte una ensalada demoníaca de idiomas que pondría callosíftos de espanto en el académico señor Revilla. Así leemos por ejemplo:

*Ya sono contento de la su encarnanza, en lugar de me alegra tenerlo cerca, el bien es bien verdad que tu eres mentirosa ciertamente, y cosas peores, pero si la sintaxis de las leyes cinematográficas es hídrida, la ortografía corre parejas con cualquier ultrada cocinera. Cuando, en las penumbras salas, en lugar de ver, leemos, se nos antoja encontrarnos en tierra de bárbaros donde, en punto a lenguaje hubiera una confusión babilónica. Y no me negarés ni me negarán los señores inspectores de espectáculos que esto es horrible, y que de no obligar a los empresarios de cines a que cesen tan tremendos bofetones al idioma, dentro de poco olvidaremos hasta la manera de pedir una vaso de agua, y tendremos que entendernos a señas.*<sup>27</sup>

A pesar de los errores, las imágenes en movimiento continuaban ganando adhesiones al grado de que el conflicto contra el teatro se volvió pronto una discusión estéril.

Por otro lado, así como el cinematógrafo ganó adeptos en las calles de la ciudad, logró conquistar espacios en la prensa. Hacia 1917, se le asignó al cine un cronista especial para reseñar las novedades.

*El Universal* crea las crónicas de cine

En vista del auge cada vez creciente que está alcanzando en México, el arte cinematográfico, aun sobre otros espectáculos, a causa de su gran significación cultural en las ciencias, artes, industrias, etcétera, este periódico ha acordado nombrar un cronista

<sup>26</sup> Jaime Torres Bodet, *La cinta de plata*, p. 139.

<sup>27</sup> *El Universal*, 7 de febrero de 1917, tomado de Helena Almoira, *op. cit.* pp. 98 y 99.

especial para las exhibiciones de películas cinematográficas, a fin de que el público pueda estar al corriente de cuanto se refiere a las interesantes representaciones gráficas que aparecen diariamente en las pantallas destinadas a tal objeto.<sup>25</sup>

El periodista seleccionado para llevar a cabo esa labor fue Rafael Pérez Taylor (*Hipólito Seijas*) quien no tardó en hacerse famoso por sus reseñas. Luis Reyes de la Maza consigna en su *Salón rojo* a Luis G. Urbina como el "primer comentarista y crítico cinematográfico" de México, pero varias fuentes coinciden en atribuir a *Hipólito Seijas* este mérito.

Aunque resulta estéril detenernos a dirimir quién fue el que inició las crónicas de cine propiamente dichas, cabe señalar que Luis G. Urbina (1864-1934) es mejor conocido por su trayectoria como cronista y crítico de teatro de *El Mundo Ilustrado*, *El Universal* y *El Imparcial*, que como crítico de cine. Angel Miquel explica que "Urbina fue uno de los primeros cronistas de espectáculos interesados en el cine. Desde 1896 hasta 1929 escribió sobre éste una decena de textos".<sup>26</sup> Por su parte, Rafael Pérez Taylor (1890-1936) adquirió fama como cronista de cine con su columna "Por las pantallas", la cual mantuvo "con altas y bajas"<sup>27</sup> hasta mediados de 1919 en las páginas de *El Universal*.

Por otra parte, Pérez Taylor fue testigo de un cambio importante con respecto a los cronistas de teatro en lo que atañe a su relación con el público y los actores. Este cambio resulta interesante y vale la pena citarlo extensamente:

Como ayer no hubo estrenos de sensación que contuvieran al público, dejó esta oportunidad para guiar su péñola por el camino florido de la divagación. Hay quien me envidia este pícaro oficio de reconcentrar el magín impresionando mi cerebro en la recopilación de episodios y partes de las películas.

¡Cómo esos señores envidiosos no comprenden el oficio! [...] El cronista de teatros es un ser feliz. Cuando se sienta en las butacas las niñas y los admiradores de la "estrella", lo señalan con el dedo y comentan su indumentaria, mientras el aludido se pavonea [...] los cronistas de cine estamos lejos de recibir tal atmósfera de admiración.

Cuando se pone el salón a oscuras, se saca a la aventura un cuaderno de apuntes y en amagada complicidad con las sombras, sonrisas propicias al refortalecimiento de los amantes, toma datos, como un poseído, de lo que va sucediéndose en la pantalla.

A veces amonita los signos taquigráficos; se pone nervioso, y no sabe cómo dar vuelta a las cuartillas, escucha en la penumbra el rumor de un beso o un quejido, y se olvida de la película. Después, los anuncios chillantes de las casas comerciales que dan algo de luz sobre el asunto, los aprovecha para terminar sus datos.

¿Y qué dirá el cronista de cines acerca de los pianistas neurasténicos que lo destantan en su labor?

<sup>25</sup> 15 de marzo de 1917, *El Universal*. Tomado de Helena Almoina, *op. cit.* p. 112.

<sup>26</sup> Angel Miquel, *op. cit.*, p. 31.

<sup>27</sup> Blanca Estela Carrillo Domínguez, *Hacia un modelo de crítica cinematográfica: Los casos de Luz Alba, Aburo Custodio y Francisco Pina*, tesis de licenciatura en comunicación, UNAM, 1996.

## Pérez Taylor se queja del trabajo y de la falta de recompensa:

¡Que el cronista se entusiasmó con la Bertini y en su crónica la pone en las nubes!... Bueno, ¿y qué?...

¡Que la Menichelli estuvo exceba en "El Tigre Real" y el cronista, entusiasmado, agota la fuente de adjetivos!... Bueno, ¿y qué?...

Y este "¿y qué?", es la tortura del cronista de cines. No se destacará la Hesperia para darle las gracias y ofrecerle un bombón, no recibirá, desde la pantalla una mirada de cariño o de agradecimiento de cualquier artista, ni tampoco recogerá en la redacción un billete perfumado dándole las gracias.<sup>31</sup>

Rafael Pérez Taylor (en adelante *Hipólito Seijas* o *Seijas* solamente) es el caso paradigmático del periodista que se ha "iniciado en el oficio con algún tema diferente [el de cronista taurino en este caso] y a medida que crecía la demanda de artículos que pudieran orientar el gusto del público por un arte apenas emergente [decidió] abordar el asunto desde una perspectiva personal".<sup>32</sup>

Otro de los temas que reseñó *Seijas* fue el surgimiento de las primeras cintas mexicanas y se convirtió un ferviente defensor del incipiente cine nacional. En sus crónicas, se encargó de alentar las primeras producciones nacionales y de atacar a sus detractores. A continuación algunos ejemplos de la argumentación que él sostenía:

¡Por qué negarlo! ¿Por qué continuar haciendo labor antinacional e inausa y de mala fe, nada más porque somos mexicanos y no gozamos de la patente de extranjería que abre bolsillos y protecciones?

Es necesario fomentar un nuevo arte que está casi en pañales menores (sic), por nuestra propia conveniencia y no blandir la crítica ponzofiosa con artistas que comienzan sin tener a su lado más que a la señora Brujez y su majestad el Entusiasmo. Seanos un poco más complacientes y el tiempo, que no sabe de rebeldeías, nos dará la razón.<sup>33</sup>

Como buen crítico, *Seijas* estaba al tanto no sólo de las novedades del cine nacional, sino también de lo que se decía en otros medios; de esta manera, mantuvo un diálogo constante con quienes opinaban distinto que él. Para su gusto, los reseñistas mexicanos eran hipercríticos al evaluar el trabajo de los productores connacionales y paradójicamente resultaban ser demasiado condescendientes para con los extranjeros.

En el cine los cronistas, tal vez por el trabajo de retener en la memoria ocho o más partes, olvidan los brutales anacronismos de las películas extranjeras; pero en las nuestras se fijan hasta a el protagonista tiene limpias las uñas, si no se desayunó; averiguan el color del traje para criticarlo y se olvidan por ejemplo, que en "El Fauno" cuando Febo Mari se lleva

<sup>31</sup> Hipólito Seijas, 24 de marzo de 1917, *El Universal*, tomado de Helena Almoina, *op. cit.* p. 118-120.

<sup>32</sup> Aleksandra Jablonska, *op. cit.*

<sup>33</sup> *El Universal*, 26 de febrero de 1917, tomado de Helena Almoina, *op. cit.* pp. 103 y 105.



a la campaña a su amor para revivir la época, se ven el balneario y procieglate (sic) vestir del siglo XX.<sup>34</sup>

En su opinión, las producciones nacionales primerizas necesitaban "no del ataque, sino del estímulo",<sup>35</sup> por lo que cada una de las películas terminadas le merecían calificativos tales como "esfuerzo nacional" o cosas por el estilo. Cabe señalar que la actitud apologética de la crítica hacia el cine nacional ha sido una de las constantes a lo largo de la historia de la crítica de cine en México, por lo que también se puede considerar a *Seijas* como el precursor de esta corriente. Después de él

Hubo cada vez más periodistas dispuestos a dedicarse por completo al tema [y] la especialización provocó algunas veces de la experiencia que estos adquirieron en la propia actividad cinematográfica, como fue el caso de Carlos Noriega y de Rafael Bermúdez, argumentistas y directores de un par de películas mexicanas, o de Juan Bustillo Oro.

Según Angel Miquel, "después de la revolución, la cuidadosa recreación de atmósferas en que eran expertos los cronistas cedió su lugar en los diarios a descripciones menos literarias pero que iban más al grano, elaboradas por periodistas que abordaron al cine de una manera completamente distinta, inaugurando el género que ahora conocemos como crítica cinematográfica".<sup>36</sup> A este grupo de periodistas pertenecieron tanto *Seijas* como Carlos Noriega Hope (1896-1934). Al igual que *Seijas*, Noriega Hope tiene una trayectoria interesante.

A decir de Luis Mario Schneider, este cronista "reclama desde hace tiempo un estudio sobre toda su amplia labor cinematográfica", pues "comenzó siendo un 'cronista de actores' [y] fue evolucionando hasta poder escribir sus últimos artículos, hacia 1930, dentro de la corriente de 'cronista cultural'".<sup>37</sup>

A partir de 1919, Noriega Hope, mejor conocido como *Silvestre Bonnard*, reemplazó a *Seijas* en la columna "Por las pantallas" y "amplió la sección de cine de *El Universal*, fundando la popular 'Página del cine', que deleitó a los lectores durante muchos años con sus excelentes colaboraciones de expertos nacionales y extranjeros".<sup>38</sup>

Miquel agrega que, por esos días:

diarios como *Excelsior* y *El Heraldo de México* abrieron sus páginas a jóvenes entusiastas del cinematógrafo como el nicaragüense Francisco Zamora, el norteño Rafael Bermúdez Zatarain, Antonio J. Ojeda o frívolos cronistas que se atrevían a firmar sus colaboraciones

<sup>34</sup> *El Universal*, 25 de septiembre de 1917, tomado de Helena Almoína, op. cit., p. 206.

<sup>35</sup> *El Universal*, 14 de julio de 1917, tomado de Helena Almoína, op. cit., p. 170.

<sup>36</sup> Angel Miquel, op. cit., p. 27.

<sup>37</sup> Prólogo de Luis Mario Schneider a Jaime Torres Bodet, op. cit., p. 10.

<sup>38</sup> Angel Miquel, op. cit., p. 28.

con pseudónimos que hacían franca alusión al arte de la pantalla: *Duflim, D'Cine, Filmador, Chaplin, Film-Film...* En 1992, *El Universal Gráfico* encargó su columna de cine a Helena Sánchez Valenzuela, una de las más renombradas estrellas nacionales y probablemente la primera mujer en adoptar por un tiempo el oficio de criticar "la hoja de plata".<sup>39</sup>

Al referirse a este grupo de críticos de la pantalla, Miquel concluye que:

con ellos nació la auténtica crítica cinematográfica, dedicada, entre otras cosas, a establecer comparaciones entre películas; a seguir la trayectoria de actores y directores; a descubrir defectos e ineficiencias técnicas; a analizar con ejemplos las particularidades de los distintos géneros y a revelar indiscreciones de los artistas.<sup>40</sup>

Para Miquel es determinante el hecho de que estos críticos consideraran "casi automáticamente al cine como un arte" —aunque reconocieran que se trataba de un arte *sui generis*—, pues "la crítica cinematográfica sólo pudo nacer cuando se consideró al cine un espectáculo entero, con la misma jerarquía de otros, de mayor abolengo, como el teatro o la danza".<sup>41</sup>

Mención aparte merece la labor de Cube Bonifat (Antonia Bonifat López era su nombre completo, 1930-1950), quien escribió bajo el pseudónimo de Luz Alba. Cube Bonifat "empezó su carrera periodística escribiendo algunos poemas románticos, artículos y crónicas en *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*" donde Carlos Noriega Hope la convenció para que hiciera crítica de cine.<sup>42</sup>

Desde 1927 comenzó a firmar con el pseudónimo de Luz Alba la columna denominada "El cine visto por una mujer", que en 1928 cambió a "Opiniones de una cineasta de buena fe" y más tarde se llamó "Visto y oído en la semana". Ya en 1933 su columna en *El Universal Ilustrado* se llamaba "Por el mundo de las sombras que hablan" y, dos años después, "Crítica cinematográfica de los últimos estrenos". De 1937 a 1940 sus colaboraciones aparecieron bajo el título de "Panorama fílmico de la semana". Según Blanca Estela Carrillo, "en la sección cinematográfica de la revista [*El Universal Ilustrado*] Cube escribió ininterrumpidamente y semana a semana durante trece años la crítica de películas nacionales y extranjeras".<sup>43</sup>

En opinión de Ayala Blanco, el trabajo de Luz Alba

---

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *Idem.*, p. 29.

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> Blanca Estela Carrillo Domínguez, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>43</sup> *Idem.*, p. 63.

anuncia, preveer, sienta los sedimentos de una cultura específicamente cinematográfica. Informada, sin subordinarse a la literatura o a teorías de la "plástica en movimiento" y demás sandeces, a la vanguardia de su tiempo y de su medio, tomaba siempre en cuenta la participación decisiva del director en el film, analizaba el contenido de las imágenes más allá de sus inmediatas características audiovisuales, tenía el valor de confesar su emoción ante una película de Frank Capra o de Raoul Walsh.<sup>45</sup>

Y, para rematar, "Aun cuando su existencia sea más bien un atractivo de hemeroteca, Luz Alba es el único antecedente firme de la crítica de cine en México".<sup>45</sup>

Cabe resaltar también que "hacia fines del periodo silente, escribir sobre cine no era una 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".<sup>46</sup> Además de que:

Durante todo el segundo decenio del siglo, los semanarios de espectáculos como *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *El Heraldo Ilustrado*, *Zig Zag* y *Fotográfico*, recibieron las informadas colaboraciones de cine de Carlos Noriega Hope, Rafael Bermúdez Zatarain, Marco Aurelio Galindo, Cube Bonifat, Juan Bustillo Oro, José María Sánchez García, Jaime Torres Bodet y un montón más de jóvenes expertos en el arte silencioso. Algunos de ellos como Noriega y Hope, Galindo, Bermúdez y Bonifat, hicieron de la crítica una orientación casi definitiva de actividad; prácticamente todos incurrieron alguna vez en la actuación, en la dirección, en el argumentismo o en los negocios del cine, esta generación creció tan enredada por las redes prodigiosas de la pantalla que no tuvo más remedio que vivir, como reza el título de las memorias de Bustillo Oro, una "vida cinematográfica".<sup>47</sup>

Es importante señalar que paralelamente al trabajo de estos periodistas algunos intelectuales se empezaron a interesar por escribir sobre cine. Es el caso de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán (1887-1976) quienes se iniciaron en la crítica fílmica, primero por razones económicas y posteriormente por gusto.

Reyes comenzó a escribir sobre cine en 1915 con el pseudónimo de *Fósforo* (que también utilizaría Martín Luis Guzmán y más tarde Carlos Fuentes); en esta actividad se mantuvo más o menos constante hasta 1920, año en que decidió dejar de publicar sus notas debido a que, por un lado, su situación económica se volvió más holgada y, por otro, sus nuevas actividades (fue nombrado segundo secretario de la Legación de México en España) le demandaban más tiempo.

A Reyes, junto con otros importantes escritores de principios de siglo, le correspondió hacer la crónica de la época muda del cine y su posterior

<sup>45</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, p. 292.

<sup>46</sup> *Idem*.

<sup>47</sup> Angel Miquel, *op. cit.*, p. 31.

<sup>48</sup> *Idem*.

evolución hasta alcanzar la madurez como lenguaje y arte autónomo. Ayala Blanco considera que Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Federico de Onís "iniciaron el comentario culto sobre el cine en la etapa silente".<sup>46</sup> Por su lado, Alfonso Reyes fue uno de los primeros en defender al cinematógrafo de los ataques que los supuestos críticos cultos le lanzaban por considerarlo un atentado contra las normas estéticas conocidas hasta entonces.

Ciertos estudios contemporáneos, al tiempo que reconocen las carencias de los escritores que se dedicaron a la crítica de cine, intentan rescatar los comentarios menos prejuiciados, las crónicas más sesudas hechas por aquellos a quienes el cinematógrafo les parecía algo más que un aparato exótico que ponía en aprietos todas las formas anteriores de percibir el mundo. En este nivel se encuentra la labor de investigación realizada por Héctor Perea y Luis Mario Schneider, el primero dedicado al trabajo de Alfonso Reyes y el segundo al de Jaime Torres Bodet (1902-1974).

Este último mereció la atención de Schneider debido a que, durante poco más de un año (agosto de 1925 a septiembre de 1926,) publicó una columna semanal dedicada al cine, la cual aparecía con el nombre de "Cinta de plata" o "La semana cinematográfica" en *Revista de revistas de Excelsior*.<sup>47</sup> Según Schneider, el conjunto de estos artículos "es 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 la labor periodística semanal, calidad literaria y visión cultural a un género exclusivo, entonces, para los 'cronistas de estrellas', de ser al mismo tiempo un incitador para que futuros y afamados poetas tanto de su generación como posteriores, tal es el caso de Xavier Villaurrutia y Efraín Huerta, ejercieran por temporadas la crítica de cine".

Torres Bodet señaló diversos aspectos del fenómeno fílmico y, como Alfonso Reyes, debatió en torno a la rivalidad que el cine planteaba al teatro; se interesó en proponer la creación de una filmoteca, delimitó géneros y subgéneros, e inclusive, distinguió "la interminable controversia entre el cine como arte o el cine como pasatiempo".<sup>48</sup> A decir de Schneider, a Torres Bodet "La intelectualización le da pie para exigir [...] al cine un nivel artístico equivalente a la tradición literaria y a la vez llamar la atención para que una manifestación basada especialmente en la técnica, pueda alcanzar un nivel humanístico y estético".

---

<sup>46</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura ...*, p. 291.

<sup>47</sup> Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, 1986.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 12.

Puede verse entonces que en el México de principios de siglo el cinematógrafo había captado ya la atención de varios intelectuales, quienes de vez en vez le dirigieron algunas líneas, aunque ninguno se haya dedicado por entero a esta labor. Explica Ayala Blanco que para estos escritores "el ejercicio de la crítica fílmica consistía en señalar los atisbos de gran arte o arte a secas que descubrían en un medio de diversión que excitaba su curiosidad pero que de ninguna manera podía ser el centro de sus preocupaciones estéticas".<sup>51</sup> Hay, por ejemplo, en la prosa de López Velarde unos artículos que giran alrededor del cine, y a Novo le apasionaba tanto que llegó a conocer al creador de *El ciudadano Kane* a quien llamaba familiarmente "Orson".<sup>52</sup>

José Juan Tablada (1871-1945) fue otro de los escritores fascinados por la pantalla. Torres Bodet lo menciona de pasada al hablar de "los escritores más angulosos de la crónica [que] dedican gran porción de sus noticias informativas a reseñar, a ilustrar las películas del día".<sup>53</sup> Según Angel Miquel, "Se dice que Tablada escribió, en medio siglo, más de diez mil artículos y crónicas para *El Imparcial*, *El Mundo Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Excelsior*, *El Universal* y otras muchas publicaciones de México y Estados Unidos."<sup>54</sup>

Amado Nervo y Martín Luis Guzmán se interesaron por el cinematógrafo, aunque escribieron sobre él siempre como actividad secundaria porque no era muy bien visto que un escritor se dedicara a comentar un fenómeno que entonces no estaba clasificado ni como ciencia ni como arte. Como escribió Ayala Blanco: "Es el periodo de las consabidas, generosas, espontáneas, prehistóricas y hoy irritantes deferencias de los Hombres de Letras para con un arte tartamudo que, a veces, los desespera".<sup>55</sup>

Hay varios ejemplos que ilustran esta situación. Pedro Enriquez Ureña siempre le reprochó a Alfonso Reyes que se dedicase a esa "actividad menor" que era la crítica de cine; Luis Mario Schneider recuerda que en alguna ocasión Jaime Torres Bodet le confesó "como pidiendo perdón" que él también se había dedicado a ello, y Ayala Blanco hace notar que "En el volumen *Frente a la pantalla* (Cuadernos de cine, UNAM, 1963) puede leerse una recopilación de estos escritores siempre

---

<sup>51</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura...*, p. 291.

<sup>52</sup> Al parecer, Salvador Novo modificó el aprecio que tenía por el cine; mientras en *La vida en México en el periodo de Lázaro Cárdenas* elogiaba al cinematógrafo, ya en *La vida en México en el periodo de Manuel Avila Camacho* denunciaba su existencia.

<sup>53</sup> Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, p. 146.

<sup>54</sup> Angel Miquel, *op. cit.*, p. 43.

<sup>55</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura...*, p. 291.

creyéndose culpables de frivolidad al hablar de algo tan sospechoso como el arte culinario o la filatelia".<sup>56</sup>

El desdén de los compañeros de andanzas hacia aquellos que mostraban un poco más de interés por el periodismo resulta comprensible si se toma en cuenta el ambiente cultural de la época. Cabe recordar que en 1909, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Enriquez Ureña y Antonio Caso, entre otros, fundaron el Ateneo de la Juventud, y en 1928 apareció el primer número de la revista *Contemporáneos* en que colaboraron Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia.

Este último realizó también una breve pero interesante incursión en la crítica de cine, aunque exploró más el terreno del guionismo en varias cintas, entre las que se encuentran *Vámonos con Pancho Villa* (1934) y *Distinto amanecer* (1943). A juicio de Ayala Blanco, Villaurrutia es, junto con Luz Alba, uno de los dos nombres memorables de la crítica de cine en la década de los treinta.

Aunque su grado de especialización fuera muy bajo, lo protegían tres virtudes importantes en sus situación histórica: la calidad de su prosa, la fidelidad a sí mismo y su espíritu abierto. [...] Villaurrutia es la contrapartida positiva de tantos intelectuales que han aceptado prostituir su talento para ganar unos cuantos pesos con el cine, ese arte menor, popular y despreciable. Villaurrutia representa la independencia intelectual ante el cine.<sup>57</sup>

Por otra parte, es interesante observar la existencia de cierta continuidad de intereses que fue transmitida de El Ateneo de la Juventud al grupo de los Contemporáneos. Aunque los integrantes de uno y otro grupo no fueron del todo afines (habían razones para ello, entre las que destacan dos generaciones de diferencia), la literatura, el interés por la poesía y por las artes en general caracterizaron el trabajo de ambas agrupaciones.

En un estudio reciente, Jaime Curiel señala ciertos paralelismos entre la vida de Alfonso Reyes y la de Jaime Torres Bodet, entre ellas resalta el que ambos fuesen figuras centrales de sus respectivas generaciones y hayan impulsado proyectos editoriales como *Índice* y *Monterrey*, en el caso de Reyes, y las revistas *Falange* y *Contemporáneos* por parte de Torres Bodet.<sup>58</sup> A estas coincidencias habría que agregar el interés común por el cinematógrafo, el cual brotó en los Contemporáneos con más vigor de lo que muchos podrían imaginarse apenas diez años antes.

---

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> *Idem.*, p. 292.

<sup>58</sup> Fernando Curiel, *Casi oficios. Cartas cruzadas entre Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes. 1922-1959*, p. 13.

Si algo interesaba a los Contemporáneos más allá (o más acá, una nunca sabe) de la literatura era precisamente el cine. Angel Miquel explica que el grupo de intelectuales que colaboraba para la revista Contemporáneos "tuvo una afición definitiva al espectáculo de la pantalla".<sup>39</sup> Este "interés", que en algunos casos se tornó pasión verdadera, quedó demostrado en 1931, cuando, en el número de mayo de la revista que llevaba el nombre del grupo se publicaron dos textos sobre cine: uno había sido escrito por el director ruso Serguei Eisenstein (que por entonces estaba realizando su memorable viaje a nuestro país) y otro por Agustín Aragón Leyva, quien acompañara al primero durante su estancia en México.

Según el *Diccionario Enciclopédico de México* de Humberto Musacchio, en la misma entrega se dio a conocer que:

como filial de la Film Society de Londres y de la Ligue des Cineclubs de París, se ha organizado en México el CINECLUB con un programa de acción idéntico al de todos los cineclubes del mundo, pero especialmente afín del CINECLUB español.

Y "entre las finalidades de la entonces flamante institución estaba":

Procurar la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, y películas de vanguardia. Implantación del cine educativo, con especial cuidado de la exhibición sistemática de películas científicas. Historia del cine por medio de exhibiciones retrospectivas. Conferencias de propaganda sobre la importancia estética, científica y social de la cinematografía, creación del ambiente propicio para que surja la cinematografía mexicana.

Nada podría ilustrar mejor la rotunda preferencia de los Contemporáneos hacia el cine. Y aquí caben algunas observaciones: si la generación de Reyes había tenido que enfrentar el espinoso asunto del cine contra el teatro, la de Torres Bodet no tenía ningún empacho en declarar abiertamente su amor por el cine, la terrible inquietud que éste les provocaba, la seducción de la que habían sido objeto. Nada se sabe acerca del devenir de este primer cineclub mexicano, aunque lo más probable sea que el proyecto haya quedado en el olvido o haya sido guardado para un momento en el que tal vez pudiera dar mejores frutos.

Durante los años siguientes aparecieron en las publicaciones capitalinas los comentarios de dos refugiados españoles que abandonaron su país a raíz de la Guerra Civil, y cuyo trabajo resultó muy importante para la crítica de cine en México: Alvaro Custodio (1912-1992) y Francisco Pina (1900-1970).

---

<sup>39</sup> Angel Miquel, *op. cit.*, p. 191.

Custodio se estableció definitivamente en la ciudad de México en 1944, luego de una estancia de tres años en Cuba donde ya había incursionado en la crítica de cine. En México, Custodio colaboró para el periódico *Excelsior* "sólo que su trabajo se interrumpió de manera inesperada debido a sus polémicos y fulminantes comentarios, con los cuales se ganó ciertas enemistades, en especial la de los productores filmicos que presionaron al director del periódico para que lo expulsaran".<sup>60</sup> Alvaro Muñoz Custodio se desempeñó también como argumentista de películas, dramaturgo y escritor, y en 1952 compiló algunos de sus escritos cinematográficos realizados en Cuba y en México bajo el título de *Notas sobre cine*.

Por su lado, Francisco Pina llegó a México en 1940; ejerció su labor crítica en la *Novela Semanal Cinematográfica* y en el suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades*. Además, Pina escribió para las revistas *Siempre!*, *Universidad de México* y *Las Españas*.<sup>61</sup>

Según Ayala Blanco, estos dos críticos "Más que especialistas son hombres honestos, cultos y de buen gusto que desean ponerse a la altura de las circunstancias. Suplen la falta de urgencias vocacionales con una formación sobre la marcha, leen algunos libros y revistas extranjeros sobre la materia, fundamentan minuciosamente sus opiniones".<sup>62</sup>

A decir de Emilio García Riera, Francisco Pina fue la persona "a quien se tuvo en buena parte de los años cincuenta por el único crítico de cine digno de confianza en México".<sup>63</sup>

Toca ahora el turno a los nacidos en la segunda década de este siglo. A ellos pertenece Efraín Huerta (1914-1982), quien desde 1936 se dedicó al periodismo y "ejerció durante muchos años la crítica de cine, sobre todo en el semanario *El Figaro*. Usó los pseudónimos de *Filmito Rueda*, *Fósforo*, *Juanito Pegafuerte*, *El Periquillo*, *Juan Ruiz* y *Julian Sorel*".<sup>64</sup>

Contemporáneo suyo, aunque de trayectoria distinta, fue José Revueltas (1914-1976) quien en el año de 1949 "ocupó la Secretaría del Interior y la Secretaría General de la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, cargos a los que renunció después de publicar una serie de artículos contra el empresario William Jenkins en la revista *Hoy*".<sup>65</sup> Es sabido que Revueltas se dedicó más a hacer películas que a hablar sobre ellas pero, como crítico social de su época, no pudo eludir el poner en tela de juicio las

<sup>60</sup> Blanca Estela Carrillo Domínguez, *op. cit.*, p. 83.

<sup>61</sup> *Idem*, pp. 107-108.

<sup>62</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura...*, p. 293.

<sup>63</sup> Emilio García Riera, *El cine es mejor que la vida*, p. 89.

<sup>64</sup> *Diccionario Enciclopédico de México* de Humberto Musacchio.

<sup>65</sup> *Idem*.



condiciones en las que se producía el cine en México. Además, estaba interesado en crear un ambiente favorable para la comprensión del fenómeno filmico, por lo que participó, en 1961, en el inicio de los trabajos del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica y fue profesor del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963-1965).

También se conoce la trayectoria de otros escritores, periodistas y cineastas que colaboraron cotidianamente en diarios y revistas con textos sobre cine, aunque es difícil seguirles la huella a todos debido a que su trabajo aún no ha sido estudiado. Tal es el caso de Rafael Corkidi (1921), Paco Ignacio Taibo I (1924), Luis Spota (1925-1985), Juan Espinasa Clossas (1926) y Jomí García Ascot (1927-1986). A diferencia de los primeros escritores-cronistas de cine, éstos forman parte de la misma generación, pero los nexos entre ellos no parecen haber sido fuertes. A pesar de tener en común la pasión por el cine, los lugares de origen y las actividades no los hicieron coincidir.

Paco Ignacio Taibo I, por ejemplo, nació en España. Llegó a México en 1958, se dedicó a la literatura y su afición por el cine quedó plasmada en colaboraciones dentro de algunas publicaciones periódicas, pero sobre todo en los libros: *Los toros en el cine* (1969), *Enciclopedia del cine cómico* (3 tomos, 1978), *La música de Agustín Lara en el cine* (1983), *Itinerarios del cine*, *María Félix, 47 años por el cine* (1985), *Indio Fernández: el cine por mis pistolas* (1986).

Luis Spota se inició como reportero desde 1939 en la revista *Hoy* y desde 1943 en *Excelsior*. En 1953 "inicia con Rafael Solana un programa semanal a través de la T. V., *Tribunal Cinematográfico*, en el que, simulando una polémica, analiza los méritos y deméritos de alguna película mexicana en cartelera".<sup>66</sup> Además, Spota fue autor de varios guiones cinematográficos y director de las películas *Nadie muere dos veces* y *Amor en cuatro tiempos*, entre otras.

Juan Espinasa Clossas nació también en España, en 1944 llegó a México, donde se dedicó a la docencia. Fue maestro en filosofía por la UNAM y profesor de varias instituciones. De él se sabe que escribió cuento, ensayo y crítica de cine, aunque no se conoce la extensión de su obra en este último rubro.

Debido a la falta de documentación (es decir, de libros sobre el tema, ya que existe hemerografía aún sin organizar), se vuelve difícil caracterizar este periodo de escritura sobre el cine porque para hacerlo habría que realizar un trabajo que rebasa los objetivos de esta investigación. No obstante, podemos retomar un texto de Ayala Blanco

<sup>66</sup> Elida Peralta, *La época de oro sin nostalgia. Luis Spota en el cine 1949-1959*, p. 126.

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

que describe la situación de la crítica de cine en México desde sus inicios hasta los años cincuenta:

desde la irrupción del fenómeno en México [...] hasta mediados de los años cincuentas, la crítica filmica fue entre nosotros reacción espontánea, impresionismo que garrapata y ensarta adjetivos porque le encargaron reseñar, ejercicio selectivo del buen gusto de la época (y de la clase), compendio de vaguedades que soliciaban el depósito de la confianza del lector. Se partía de la posición altiva del dandy desdeñoso hasta hacer cortocircuito con la del hombre de letras jubilosos por aparentar frivolidad (aunque nunca demasiada); abarcaba la crónica prototaurina de espectáculos, la recomendación abierta o velada de películas y el consejo moral para la más provechosa diversión de las familias.<sup>47</sup>

**Sigue Ayala Blanco:**

Sus modelos, y en muy adecuadas situaciones su sitio mismo, eran las páginas de la sección de sociales, entre las primeras comuniones y anuncios de bodas (otro tipo de estrenos), su lenguaje peculiar, una variante del reportaje deportivo con rebosados ecos del comentario teatral, pues su anhelo inalcanzable era igualar en dignidad "objetiva" a las notas sobre drama u ópera.<sup>48</sup>

**Aunque no por ello se perdían las exigencias formales, por lo que:**

lo primero era desglosar una obra filmica en sus "elementos constituyentes": dirección, producción, actuaciones, vestuario, argumento, peluquería, guión, sonido, etc.; todos al mismo nivel y destinados al reparto de calificaciones, una vez anulado la sencilla enunciación del tema del filme. A esto se le confundía con una forma de crítica analítica, aunque sólo desembocara a fin de cuentas en el elogio beato o la deturpación de los actores: páldo y ridículo reflejo del decimonónico-hollywoodense Culto a la Estrella, promotor de toda Edad de Oro celuloidal.<sup>49</sup>

Después de este largo periodo de más de cincuenta años, viene la brillante época de los cineclubes, misma que Ayala Blanco reseña de la siguiente manera: "A fines de los cincuenta, coincidiendo con la explosión televisiva y la crisis mercantil del cine mexicano, se apagaron las candelitas y se encendieron los reflectores cultistas".<sup>50</sup>

Antes de continuar cabe recordar dos hechos: 1) la primera propuesta de cineclub en México fue hecha en 1931 y 2) hacia finales de los años cincuenta funcionaba ya el cineclub del IFAI, con José Luis González de León como director. No obstante, el auge de estos centros de reunión cinéfila se dio hasta la década de los sesenta.

La creación de los cineclubes respondió a la creciente demanda por ver un cine diferente, por darle la vuelta a las producciones

<sup>47</sup> Jorge Ayala Blanco, *Falaces fenómenos filmicos*, p. 16.  
<sup>48</sup> *Idem*.  
<sup>49</sup> *Idem*, p. 17.  
<sup>50</sup> *Idem*.

hollywoodenses que ya entonces inundaban la cartelera sin posibilidad de apelación por parte de quienes veían en el cine algo más que una forma de entretenimiento.

En la actualidad, hablar de cineclubes significa, necesariamente, hablar de personas como Jomí García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde, Emilio García Riera, Fernando Gou, Jorge Ayala Blanco y Tomás Pérez Turrent. Todos ellos forman parte del "más importante grupo de críticos"<sup>71</sup> que surgió luego de la formación de los primeros cineclubes en la Universidad Nacional Autónoma de México y en el Instituto Francés de América Latina.

Fueron ellos los impulsores de estos espacios donde además de disfrutar de las películas se iba a hablar de ellas, a discutir sobre los aspectos que las constituyen, a gozar de manera colectiva la comprensión de las películas. De ahí que este grupo tuviera "la simpatía y la aceptación de Carlos Fuentes que también ejerció la crítica, de José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Barbachano, Juan Manuel Torres, Luis Vicens, Salomón Leiter, Paul Leduc, Rafael Corkidi y otros personajes".<sup>72</sup>

Quiénes pertenecieron a este grupo publicaban sus comentarios "desde el suplemento *México en la cultura* o *La Revista de la Universidad*, lo mismo que a través de los siete números de *Nuevo cine* y ya después, en los años 60, con el suplemento *La cultura en México*, contribuyeron a la formación de un público más exigente y enterado".<sup>73</sup>

Entre las publicaciones mencionadas destaca sin duda *Nuevo Cine*, y el grupo homónimo que la realizaba formado por Emilio García Riera, José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, José Luis González de León, Carlos Monsiváis y Gabriel Ramírez. Este equipo elaboró siete números de una revista que en parte emuló el estilo impuesto por la revista francesa *Cahier du cinéma*, al ponderar sobre todo el trabajo del director como creador (recuérdese la política de los autores).

De este grupo, tal vez el único que ha descrito el proceso personal que vivió al descubrir la crítica de cine francesa haya sido Emilio García Riera, quien narra así el encuentro:

Me llevo varios ejemplares de la revista a casa y me empiezo a enterar de una *politique de l'auteur* que, según veo, tiende a conciliar mis propios gustos "inconfesables" con los valores de la cultura cinematográfica, y que me "da permiso" de disfrutar a gusto *Cantando en la lluvia*, por ejemplo, porque es una película de la que cabe hablar seriamente y muy

---

<sup>71</sup> *Diccionario Enciclopédico de México* de Humberto Musacchio.

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> *Idem.*

bien, y que no fue hecha por unos gringos cualesquiera, sino por Stanley Donen y Gene Kelly, que merecen entrevistas y filmografías.<sup>74</sup>

Como él, seguramente otros recibieron con regocijo las novedades de Francia, lo cual creó el ambiente propicio para el surgimiento de *Nuevo Cine*, de cuyos orígenes también cuenta García Riera: "El grupo Nuevo Cine, editor de la revista, nació de hecho en 1960 a partir de unas primeras reuniones a las que asistieron, por cierto, Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Carlos Fuentes y José Luis Cuevas. Sin embargo, ninguno de ellos permanecería en el grupo".<sup>75</sup>

La aparición de *Nuevo Cine* como grupo y como revista resulta especialmente interesante por haber logrado editar siete números de una publicación especializada en cine, caso por demás insólito en nuestro país; pero además, *Nuevo Cine* "enfocó a la cinematografía fundamentalmente como un fenómeno artístico y social, aunque sin ignorar su aspecto industrial",<sup>76</sup> y en ella se ventilaron "importantes cuestionamientos al cine nacional" al tiempo que intentó "conformar un foro de expresión e intercambio de ideas cinematográficas entre el cada vez más numeroso y consistente grupo de cinéfilos que ya reclamaban una publicación de este tipo en México".<sup>77</sup>

*Nuevo Cine* "combatió el empirismo, la ignorancia y la mala fe de los 'periodistas cinematográficos' que entonces monopolizaban los espacios sobre cine en los periódicos importantes y en las revistas especializadas".<sup>78</sup> Según Ayala Blanco, la aparición del grupo y la revista representan "la etapa adolescente y heroica, desorbitada y romántica de la cultura cinematográfica mexicana".<sup>79</sup>

De *Nuevo Cine* surgieron los primeros críticos de cine reconocidos en el mundo cultural mexicano por dedicarse principalmente a reseñar películas, y varios de ellos mantuvieron una sólida trayectoria. El primero y más representativo ha sido sin duda Emilio García Riera (1931), quien nació en España y fue traído a México a causa de la Guerra Civil (1944). Hizo estudios de economía en la UNAM. Fue profesor en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y profesor del CUCEC, del CCC y otras instituciones de educación superior. Trabajó como coguionista y asistente del director Jomí García Ascot en el filme *En el balcón vacío* (1962).

<sup>74</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 92.

<sup>75</sup> *Idem*, pp. 50-51.

<sup>76</sup> Rosa Nidia Rivera Gómez, *La revista Nuevo Cine, tesis de licenciatura en comunicación*, UNAM, 1990, p. 1.

<sup>77</sup> *Idem*.

<sup>78</sup> *Idem*.

<sup>79</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura...*, p. 294.

Participó como jurado en los festivales de San Sebastián, Cartagena y Cannes; y, como ya se mencionó, perteneció al grupo de la revista *Nuevo Cine* “que reorientó el análisis de las películas, destacó la importancia de los directores y estimuló el surgimiento de una nueva forma de ver y hacer los filmes”.<sup>80</sup>

García Riera ha colaborado para diversas publicaciones periódicas entre las que destacan: *México en la cultura*, *La cultura en México*, *Revista de la Universidad*, *Política y Excelsior*, así como en *Proceso*, *Uno más Uno* y *La Jornada*, de las cuales fue fundador. Fue editor de *La semana en el cine* (1962-1966) y director de *Imágenes* (1979-1980) y *Dicine*. Coautor de *La Gula del cine mexicano* (con Fernando Macotela, 1984). Es autor de los libros *El cine checoslovaeco* (1962), *El cine mexicano* (1963), *Historia documental del cine mexicano* (9 tomos en la primera edición y 14 en la segunda), *El cine y su público* (1973), *Historia del cine mexicano* (1986), *México visto por el cine extranjero* (1987), *Filmografía mexicana* (1987), *Emilio Fernández* (1987) y *Julio Bracho* (1988).

Otra de las “cabezas” de Nuevo Cine fue José de la Colina (1934), quien desde 1950 había destacado como crítico de cine y en 1972 presentó el volumen *Miradas al cine* que reunía sus artículos sobre el tema. El título de este libro era el nombre de la columna que en 1988 volvió a publicar en *La cultura* en México. Un cuento suyo, *La lucha con la pantera*, fue llevado a la pantalla y fue guionista premiado por las películas *Naufragio* y *El señor de Osanto*. Además, fue jefe de redacción de los suplementos *Sábado* y *El semanario*. En 1986 apareció el libro de entrevistas con Buñuel, *Prohibido asomarse al interior*, que realizó con Tomás Pérez Turrent. A lo largo de su trayectoria, José de la Colina utilizó varios pseudónimos, entre los que se encuentran Cándido Aristarco, El cronista y Silvestre Lanza.<sup>81</sup>

Aunque García Riera no lo menciona como parte del grupo inicial de Nuevo Cine, Tomás Pérez Turrent (1931) participó activamente en las discusiones que se dieron al interior de éste, pero no alcanzó a publicar en la revista porque ésta desapareció poco después que Turrent entregara un artículo para ser publicado.<sup>82</sup> Es probable que Pérez Turrent cuente hoy con la trayectoria más amplia como crítico en México y su misma formación académica (que fue propiamente cinematográfica) lo distingue del resto de sus compañeros, pues él “fue becado para estudiar cine en Francia por el gobierno de este país (1962-1963)” y fue profesor del CUEC (1968-1969 y 1976-1977) y del CCC (1975-1978). Trabajó en la cinemateca

<sup>80</sup> *Diccionario Enciclopédico de México* de Humberto Musacchio.

<sup>81</sup> *Idem*.

<sup>82</sup> Rosa Nidia Rivera Gómez, *op. cit.*, p. 108.

francesa (1963-1967). Revista de cine del IPN (1980-1981) y como investigador de la Filmoteca de la UNAM. Con José de la Colina y Fernando Gou coordinó la sección de cine de Oposición, órgano del Partido Comunista Mexicano (1970-1972) y fue corresponsal de la revista parisina *Positif* donde colaboraba desde 1965.

Sus comentarios críticos han sido publicados en diversos periódicos y revistas nacionales e internacionales: *Cinema Domani* de Italia (1964), *La Revue du Cinema*, de Francia (1964), *Nuestro cine*, de España (1966); y *El Día*, *Sucesos*, *Revista de la Universidad*, *Otro cine*, *Cine*, entre otras publicaciones mexicanas. Ha escrito los guiones para las películas *Canoa* (1975), *Las Poquianchus* (1976) y *El complot mongol* (1977). Además, escribió los anexos "Puesta al día" y "Nuevo cine latinoamericano" para la edición en español del libro *Historia del cine mundial* de Georges Sadoul (1972). Es autor de un libro sobre Luis Alcoriza (1977) y de *El futuro nos visita. El cine en el año 2000* (1981). Actualmente está becado por el Sistema Nacional de Creadores para escribir guiones de cine.

Jomí García Ascot (1927-1986) fue también parte de *Nuevo Cine*. Nacido en Túnez, pasó parte de su infancia en Portugal, Francia, Bélgica y Marruecos, y llegó a México en 1939 procedente de España.<sup>83</sup> Posteriormente se dedicó a la docencia en el Mexico City College y el IFAL, donde fundó el Cineclub de México (1949). Ejerció la crítica de cine en los suplementos *México en la cultura*, *La cultura en México* y *Diorama de la cultura*, y en la *Revista de la Universidad*, *Plural*, *Diálogos*, *Vuelta* y *Dicine*. Además, dirigió documentales y noticieros cinematográficos. Realizó de *El balcón vacío*, premio de la crítica internacional en el Festival de Lorcaño 1962 y *Jano de Oro* en Sestri, Levante.

Por su parte, Gabriel Ramírez (1938), de origen yucateco, fue pintor autodidacta, se integró a *Nuevo Cine* y junto con García Riera compartió "el gusto por las filmografías". Aunque no tiene una amplia trayectoria como crítico de cine, dejó escritos los libros *El cine de Griffith* y *El cine yucateco*.

Salvador Elizondo Alcalde (1932) nació en la ciudad de México. "A principios de los 60 impartía clases de teoría del cine en el IFAL y era corresponsal en México de la revista inglesa *Films and Filming*. También colaboró en la publicación francesa *Positif*",<sup>84</sup> en *Nuevo Cine* y *Excelsior*; además, es autor de *Luchino Visconti* (1963).

Carlos Monsiváis fue también miembro de *Nuevo Cine* (1938). Colaborador asiduo de múltiples publicaciones periódicas con una gran variedad de temas, Monsiváis no podía dejar de comentar lo que sucedía

---

<sup>83</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>84</sup> *Idem*.

en el cine. Sus aportaciones al tema no están compiladas aún en ningún volumen. El *Diccionario Enciclopédico de México* de Humberto Musacchio dice que Monsiváis hizo para Radio UNAM el programa *El cine y la crítica*, que se transmitió durante más de diez años. Es autor junto con Carlos Bonfil de *A través del espejo*.

A pesar de su importancia, *Nuevo Cine* fue una revista especializada de circulación limitada. García Riera comenta que la revista no llegaba ni a mil ejemplares,<sup>85</sup> por lo que podemos afirmar que su impacto fue más cualitativo que cuantitativo. Para Ayala Blanco, el trabajo de *Nuevo Cine* --revista y grupo-- tiene un resultado previsible que finalmente sobreviene:

Se crea un nuevo tipo de lector: el que ya no busca la orientación sino la conciencia o la disidencia de altura. Se crea un nuevo tipo de espectador: el que frecuenta asiduamente los cineclubes y forma largas colas ante las taquillas de la Reseña o de las semanas de preestreno. Se crea un nuevo tipo de snob: el que descubre el cine en cada película de Fellini, Antonioni y Lester, cree que el cine es el séptimo arte, que nació ayer en Europa y que puede reducirse a dos o tres nombres. Se crea un nuevo tipo de joven intelectual: el que cuenta al cine entre sus raíces culturales y lo reconoce como una vivencia definitiva. Se crea un nuevo tipo de detractor acérrimo: el periodista mediocre que al sentirse agredido acusa a los críticos "cultos" de "pedantes", de "enemigos gratuitos del cine mexicano" y de repetidores del *Cahiers du cinéma* (como si la famosa revista francesa presentara un criterio uniforme e inmutable), o bien aprovecha la coincidencia de que Colina, García Ascot, García Riera y Pina son refugiados españoles, o lujos de refugiados españoles, para atacar a los miembros del grupo de "extranjeros indeseables", "ratoncitos tapanos que muerden la mano que les da de comer".<sup>86</sup>

Más allá de *Nuevo Cine*, el periodismo sobre cine en los diarios del país continuó su desarrollo. En este periodo se iniciaron las trayectorias de Eduardo Lizalde, Miguel Barbachano Ponce, Fernando Macotela y Jorge Ayala Blanco. He aquí una síntesis del trabajo de cada uno de ellos:

Eduardo Lizalde (1929) fue colaborador de *la cultura en México* y de *Sempre!*, y es autor de un ensayo sobre Luis Buñuel (1962). Miguel Barbachano Ponce (1930): dirigió los noticieros cinematográficos *Cineverdad* y *Telerrevista*; y el episodio "Lola de mi vida" de la película *Amor, amor, amor* que obtuvo el segundo lugar en el festival experimental de cine (1965). Ha sido crítico cinematográfico en *Excelsior* (1976-1977) y en *la Jornada*, y productor del Canal 13.

Fernando Macotela (1938) fue director de la productora estatal Conacine Uno (1975-1976) en la que produjo 15 filmes, entre ellos *El apando*. Director de la Cinoteca Nacional y de Cinematografía de RTC.

<sup>85</sup> *Idem*, p. 119.

<sup>86</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura...*, p. 296.

Cofundador de la revista *Dicine* (1982), coautor de la *Guta del cine mexicano* (1984).

Jorge Ayala Blanco (1943) fue becario del Centro Mexicano de Escritores (1965-1966), profesor del CCC y del CUEC. Ha hecho crítica cinematográfica en México en la cultura del diario *Novedades* (1963-1969), en *Excelsior* (1969-1963) y en *La cultura en México* del semanario *Siempre!* (1969-1987). Ha sido coeditor de *La semana en el cine* (1963-1966) y secretario de redacción de la *Revista de Bellas Artes* (1966-1967). Es autor de la serie *La aventura, La búsqueda, La condición, La dislocencia y La eficacia del cine mexicano*.

Es importante notar que muchos de los críticos de este período se dedicaron a la docencia en las escuelas de cine CCC y CUEC que demandaron profesores para formar a los nuevos cineastas y críticos de cine. Y justamente la formación de nuevos cuadros de cineastas e investigadores de cine ha sido una de las preocupaciones centrales de Manuel González Casanova (1934), quien ha dedicado parte de su vida a la recopilación de materiales escritos sobre cine, además de que su trayectoria como iniciador de proyectos e instituciones cinematográficas es impresionante:

fundador del cineclub de la Facultad de Filosofía y Letras (1956), fundador y director del Departamento de Actividades Cinematográficas de Difusión Cultural (1959-1980), fundador y director de la Biblioteca de la UNAM (1960-1987) y fundador y director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1973-1978). En 1952 participó en la fundación de Cine-Clubes Progreso. Ha sido director de cortometrajes, secretario de organización de la Federación Mexicana de Cine-Clubes (1958-1956), presidente de la Asociación Universitaria de Cine-Clubes (1956-1957), cofundador de la Unión de Cinematecas de América Latina (1965-1987), presidente de la Federación Internacional de escuelas de Cine (1972-1983), vicepresidente del Comité Internacional para la Historia General del Cine Mundial (1978-1984), miembro del Comité Ejecutivo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (1980-1981) y coordinador de Actividades Cinematográficas del INBA (1987). Ha sido director editorial de las colecciones Cuadernos de cine, Textos de cine, Documentos de filмотeca y Séptimo Arte, entre otras. Es autor de *¿Qué es un cineclub?* y *Crónica de cine mexicano silente*. Fue becario de la UNESCO para estudiar escuelas y archivos de cine (1970) y ha recibido dos condecoraciones de la república de Bulgaria.<sup>87</sup>

Llegamos así a los sinuosos años setenta en los que la crisis del cine mexicano era más que evidente. Esta circunstancia vendría a afectar de manera importante no sólo el desenvolvimiento de la cinematografía nacional, sino también de la crítica de cine mexicana, ya que el Estado se encargó de adquirir buena parte de las empresas que se hallaban en quiebra y se convirtió, oficialmente, en el promotor del cine nacional que hasta entonces había estado en manos de los empresarios.

<sup>87</sup> *Diccionario Enciclopédico de México* de Humberto Musacchio.



en el cine. Sus aportaciones al tema no están compiladas aún en ningún volumen. El *Diccionario Enciclopédico de México de Humberto Musacchio* dice que Monsiváis hizo para Radio UNAM el programa *El cine y la crítica*, que se transmitió durante más de diez años. Es autor junto con Carlos Bonfil de *A través del espejo*.

A pesar de su importancia, *Nuevo Cine* fue una revista especializada de circulación limitada. García Riera comenta que la revista no llegaba ni a mil ejemplares,<sup>66</sup> por lo que podemos afirmar que su impacto fue más cualitativo que cuantitativo. Para Ayala Blanco, el trabajo de *Nuevo Cine* —revista y grupo— tiene un resultado previsible que finalmente sobreviene:

Se crea un nuevo tipo de lector, el que ya no busca la orientación sino la conciencia o la disidencia de altura. Se crea un nuevo tipo de espectador: el que frecuenta asiduamente los cineclubes y forma largas colas ante las taquillas de la Reseña o de las semanas de préstamo. Se crea un nuevo tipo de *snob*: el que descubre el cine en cada película de Fellini, Antonioni y Lester; cree que el cine es el séptimo arte, que nació ayer en Europa y que puede reducirse a dos o tres nombres. Se crea un nuevo tipo de joven intelectual, el que cuenta al cine entre sus raíces culturales y lo reconoce como una vivencia definitiva. Se crea un nuevo tipo de detractor acérrimo: el periodista mediocre que al sentirse agredido acusa a los críticos "cultos" de "pedantes", de "enemigos gratuitos del cine mexicano" y de repetidores del *Cahiers du cinéma* (como si la famosa revista francesa presentara un criterio uniforme e inmutable), o bien aprovecha la coincidencia de que Colina, García Ascot, García Riera y Pina son refugiados españoles, o hijos de refugiados españoles, para atacar a los miembros del grupo de "extranjeros indeseables", "ratonitos trañosos que muerden la mano que les da de comer".<sup>67</sup>

Más allá de *Nuevo Cine*, el periodismo sobre cine en los diarios del país continuó su desarrollo. En este periodo se iniciaron las tertulias de Eduardo Lizalde, Miguel Barbachano Ponce, Fernando Macotela y Jorge Ayala Blanco. He aquí una síntesis del trabajo de cada uno de ellos:

Eduardo Lizalde (1929) fue colaborador de *La cultura en México* y de *Siempre!*, y es autor de un ensayo sobre Luis Buñuel (1962). Miguel Barbachano Ponce (1930): dirigió los noticieros cinematográficos *Cineverdad* y *Telerrevista*; y el episodio "Lola de mi vida" de la película *Amor, amor, amor* que obtuvo el segundo lugar en el festival experimental de cine (1965). Ha sido crítico cinematográfico en *Excelsior* (1976-1977) y en *La Jornada*, y productor del Canal 13.

Fernando Macotela (1938) fue director de la productora estatal Conacine Uno (1975-1976) en la que produjo 15 filmes, entre ellos *El apando*. Director de la Cinoteca Nacional y de Cinematografía de RTC.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 119.

<sup>67</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura...*, p. 296.

Cofundador de la revista *Dicine* (1982), coautor de la *Guta del cine mexicano* (1984).

Jorge Ayala Blanco (1943) fue becario del Centro Mexicano de Escritores (1965-1966), profesor del CCC y del CUEC. Ha hecho crítica cinematográfica en *México en la cultura* del diario *Novedades* (1963-1969), en *Excelsior* (1969-1963) y en *La cultura en México* del semanario *Siempre!* (1969-1987). Ha sido coeditor de *La semana en el cine* (1963-1966) y secretario de redacción de la *Revista de Bellas Artes* (1966-1967). Es autor de la serie *La aventura, la búsqueda, la condición, la disolución y La eficacia del cine mexicano*.

Es importante notar que muchos de los críticos de este período se dedicaron a la docencia en las escuelas de cine CCC y CUEC que demandaron profesores para formar a los nuevos cineastas y críticos de cine. Y justamente la formación de nuevos cuadros de cineastas e investigadores de cine ha sido una de las preocupaciones centrales de Manuel González Casanova (1934), quien ha dedicado parte de su vida a la recopilación de materiales escritos sobre cine, además de que su trayectoria como iniciador de proyectos e instituciones cinematográficas es impresionante:

fundador del cineclub de la Facultad de Filosofía y Letras (1956), fundador y director del Departamento de Actividades Cinematográficas de Difusión Cultural (1959-1980), fundador y director de la Biblioteca de la UNAM (1960-1987) y fundador y director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1973-1978). En 1952 participó en la fundación de Cine-Clubes Progreso. Ha sido director de cinematografías, secretario de organización de la Federación Mexicana de Cine-Clubes (1955-1956), presidente de la Asociación Universitaria de Cine-Clubes (1956-1957), cofundador de la Unión de Cinematecas de América Latina (1965-1987), presidente de la Federación Internacional de escuelas de Cine (1972-1981), vicepresidente del Comité Internacional para la Historia General del Cine Mundial (1978-1984), miembro del Comité Ejecutivo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (1980-1981) y coordinador de Actividades Cinematográficas del INBA (1987). Ha sido director editorial de las colecciones Cuadernos de cine, Textos de cine, Documentos de filmoteca y Séptimo Arte, entre otras. Es autor de *¿Qué es un cineclub?* y *Crónica de cine mexicano silente*. Fue becario de la UNESCO para estudiar escuelas y archivos de cine (1970) y ha recibido dos condecoraciones de la república de Bulgaria.<sup>87</sup>

Llegamos así a los sinuosos años setenta en los que la crisis del cine mexicano era más que evidente. Esta circunstancia vendría a afectar de manera importante no sólo el desenvolvimiento de la cinematografía nacional, sino también de la crítica de cine mexicana, ya que el Estado se encargó de adquirir buena parte de las empresas que se hallaban en quiebra y se convirtió, oficialmente, en el promotor del cine nacional que hasta entonces había estado en manos de los empresarios.

<sup>87</sup> *Diccionario Enciclopédico de México* de Humberto Musacchio.

Nos encontramos en el llamado sexenio de la "apertura" que se vivió en todas las áreas de acción en las que intervenía el Estado (es decir, en toda la vida pública del país). Después de los acontecimientos de 1968, Luis Echeverría heredó un país desconfiado de las iniciativas estatales. De ahí que este presidente alentara la crítica en todos los niveles, o como escribió Gabriel Zaid:

Luis Echeverría tuvo más realismo al reconocer que el verdadero peligro para el poder no estaba en la violencia, sino en la crítica, por lo cual trató de integrarla, en vez de reprimirla, y buscó a los estudiantes e intelectuales, en vez de perseguirlos. [Así] la apertura democrática de la clase media en 1968, fue una oportunidad para las "armas" de la crítica, no para la "crítica" de las armas.<sup>28</sup>

Al convertirse el Estado en productor y promotor de películas, automáticamente requirió de una crítica favorable a las producciones que como autoridad alentaba. Para algunos, se trataba de un "cine por decreto" que tarde o temprano demostraría su inoperatividad, aunque al parecer los primeros resultados no fueron tan malos, pues la política de Rodolfo Echeverría conjuntaba en una sola fórmula el éxito probado de los actores taquilleros consagrados y la esperanza en los "jóvenes valores" alentados a través de los concursos de cine experimental.

Gustavo García cuenta así la transición:

El lapso que media entre 1976 y 1978 es definitivo para lo que aún podía llamarse cine industrial mexicano. El proyecto de un sistema cinematográfico gubernamental, alentado durante el régimen echeverrista, empezó a dar sus tardíos frutos maduros heredándolos a la siguiente administración, a una Margarita López Portillo dispuesta a desmantelar todo el aparato erigido por sus predecesores.<sup>29</sup>

La siguiente administración significó la debacle. Tal vez éste sea el periodo en la historia de RTC que ha sido criticado más duramente, pues:

Ignorante de los medios que han puesto en sus manos, la Sra. López Portillo comete un desatino tras otro y aún los aciertos como la creación y funcionamiento de la Cineteca Nacional (consumida por un incendio en 1982) acaban en desastre.<sup>30</sup>

Además de que

el lópezportillismo demostró la inoperatividad intrínseca de un cine por decreto, que podía forjar con un gesto de su voluntad empresas productoras, directoras convertidas en autores, una crítica prestigiosa a sus servicios, etcétera, o eliminarlo todo.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Gabriel Zaid, *Cómo leer en bicicleta*, p. 134.

<sup>29</sup> Gustavo García, "El obscuro pájaro de la noche", *Intolerancia. Revista de cine*, UAM, México, núm. 5, septiembre, 1987, p. 29.

<sup>30</sup> *Diccionario Enciclopédico de México* de Humberto Musacchio.

Dos nuevas publicaciones especializadas en cine habían surgido en esa época: la revista *Intolerancia* impulsada fundamentalmente por Gustavo García (1954), Andrés de Luna (1955) y José María Espinasa (1957); y, por otro lado *Dicine* en la que colaboraban principalmente Nelson Carro (1952) y Leonardo García Tsao (1954). He aquí un resumen de la trayectoria de cada uno de ellos.

Gustavo García estudió periodismo y comunicación en la UNAM (1978) donde fue profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y del CUEC a partir de 1981. Ha colaborado en diversas publicaciones con textos literarios y de tema cinematográfico. Ha sido crítico de cine del *Uno más Uno* y del suplemento *Sábado*. Fue editor de la *Revista de la Universidad* (1980-1981) y de *Territorios* (1981-1983). Coordinador de la revista *El cine mexicano en documentos del CUEC* (1981-1983); comentarista de cine en Radio Educación, y en televisión para el programa *Para gente grande del Canal 2*; director de *Intolerancia*. Es coautor con Carlos Monsiváis y Jorge Ayala Blanco de *Dolores del Río* (1983) y autor de *La década perdida*.

Andrés de Luna es licenciado en periodismo y comunicación por la UNAM y se graduó en el CCC. Ha colaborado para la *Revista de la Universidad*, *Nexos*, *Artes visuales*, *La cultura en México*, *l'Inmoteca*; así como para el diario *Unomásuno* y el suplemento *Sábado* de este cotidiano. Perteneció al grupo Arte e ideología y fue coeditor de la revista *Intolerancia*. Es autor del libro *La batalla y su sombra. La revolución en el cine mexicano* (1985).

José María Espinasa es egresado del CUEC donde se tituló con la película *Santa sede de la laguna*. Fue maestro del Instituto de Cultura Superior y jefe de Relaciones de la Dirección de Difusión Cultural de la UAM (1985-1986). Ha colaborado en *El Machete*, *Casa del tiempo*, y otras publicaciones literarias. Fue coeditor de la revista *Intolerancia* y director de *La Orquesta*. Editor de la revista *Nitrato de Plata*.

Nelson Carro nació en Montevideo, Uruguay, donde trabajó en el Departamento de Filmación de Cine Universitario del Uruguay (1970-1975). Ya instalado en México, en 1977 ingresó al departamento técnico de la Filmoteca de la UNAM y en ese mismo año comenzó a publicar para el diario *Unomásuno*. En 1980 elabora las carteleras cinematográficas del semanario *Tiempo libre* en el cual colabora hasta el momento. Ha impartido diversos cursos para diferentes instituciones de educación superior entre las que se encuentran el CCC y la Universidad Iberoamericana.

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 29.

Leonardo García Tsao estudió periodismo y comunicación en la UNAM. En 1977 empezó a colaborar para el diario *Unomásuno* y posteriormente para *Imágenes*. Ha publicado sus comentarios críticos para *El Nacional* y la revista *Cine Premiere* en español, entre otras. Es autor de los libros *Orson Welles*, *Francois Truffaut*, *Andreï Tarkovski*, *Cómo acercarse al cine*, *Sam Peckinpah* y *Felipe Cazals habla de su cine*.

Como puede verse, esta generación se distingue porque buena parte de sus integrantes tienen estudios de comunicación, de cinematografía o afines. Buena parte de ellos también ha colaborado en los periódicos *Unomásuno* y *La Jornada*, y ha cultivado tanto la crítica cotidiana que se hace en los periódicos como la crítica para revistas especializadas.

Volviendo a la situación del cine en México, es importante señalar que la queja de muchos cineastas se debía a la interrupción de ciertos proyectos que se habían iniciado en el sexenio anterior y a la falta de continuidad del proyecto estatal que parecía ser condescendiente con ellos. Si algo les disgustó a los jóvenes realizadores fue que el Estado los abandonara al arbitrio del mercado que, en su ferviente búsqueda de ganancias, no distinguía calidades cinematográficas. El diccionario de Humberto Musacchio cuenta que:

Al iniciarse el sexenio 1982-1988 la cinematografía se reduce al burdo comercialismo de los productores privados. Alberto Isaac, nombrado director de cinematografía y luego del Instituto de cine, por falta de presupuesto se ve imposibilitado para cumplir con su función y le sustituye en el cargo una persona por completo ajena al medio.

Desde entonces y hasta ahora, la política estatal frente al cine ha oscilado entre el apoyo a determinadas producciones o directores y la liberación del mercado cinematográfico debido a la presión comercial que impone el mundo globalizado.

Es probable que el apoyo estatal a ciertos directores haya sido un elemento que influyó de manera importante en la división de los críticos de cine mexicanos, cuyo origen puede ubicarse en 1969, año en el que se estrenó la cinta *Olimpiada en México* de Alberto Isaac. Esta película fue patrocinada por el Comité Organizador de la XIX Olimpiada y para hacerla posible su producción fue necesario el uso de la tecnología más avanzada hasta entonces, lo cual significó un alto costo de factura. Se filmaron un millón 600 mil pies de película con 85 cámaras, se conjuntó un equipo técnico de 412 personas pertenecientes a ocho nacionalidades

distintas, lentes especiales para las secuencias de ciclismo y remo, etcétera.<sup>92</sup>

Luego de su estreno el 29 de agosto de 1969, José de la Colina escribió en *El Heraldo* una crítica francamente laudatoria en la que califica a *Olimpiada en México* de ser "una visión crítica sobre los hechos que presenta".<sup>93</sup> Jorge Ayala Blanco responde a esta afirmación que "No es por azar que [...] José de la Colina, ya en vías de reblandecimiento neofranquista, se haya sentido obligado a elogiar *Olimpiada en México*" y se pregunta si los comentarios de de la Colina responden a "la irresponsabilidad de un lenguaje que no se atreve a cuestionar la doble idea fascista (la inherente, la histórica) que presidió nuestro espíritu olímpico y prefiere desviar la atención de tragedias 'menos relevantes' como alguna matanza de estudiantes que habían ganado la calle para hacer demandas democráticas".<sup>94</sup> Además de esto, Ayala Blanco critica el que *Olimpiada en México* haya sido "la película consentida, mejor organizada y costosa que se realizó durante el periodo presidencial de Díaz Ordaz".

Por su lado, Emilio García Riera calificó la crítica de José de la Colina como "la mejor" que, a su juicio, se había escrito sobre *Olimpiada en México*, defendió el trabajo de Isaac al decir que este director "incorporó sus reflexiones a propósito del esfuerzo humano y de las glorias y bajezas del deporte a una obra que parecía condenada a no ser sino un alarde celebrativo, y eso resultó tan evidente como meritorio",<sup>95</sup> y remató su comentario sobre la cinta con el siguiente párrafo: "Otra cosa es que los trágicos acontecimientos de 1968 impidan evocar los juegos olímpicos de ese año sin amargura ni coraje; ninguna culpa tuvieron de ello Isaac y sus colaboradores: hay que imaginar qué clase de película demagógica hubieran hecho quienes no tenían como ellos una actitud crítica frente a la realidad social y política".<sup>96</sup>

Desde entonces, los críticos de cine en México comenzaron a dividirse en dos bandos: el de los "rieristas" y el de los "ayalistas".

Esta situación se hizo aún más evidente en 1991, año en que tuvo lugar el conflicto más grande que se haya dado dentro de la historia de la crítica de cine en México, cuando el cineasta Arturo Ripstein levantó una demanda contra el crítico de cine Jorge Ayala Blanco.

<sup>92</sup> La información sobre los recursos necesarios para la realización de *Olimpiada en México* fue tomada de García Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano 1968-1969*, t. 14, pp. 151-155, y Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, pp. 332-337.

<sup>93</sup> *El Heraldo Cultural*, 14 de septiembre, núm. 201, México, 1969.

<sup>94</sup> Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda...*, p. 336-337.

<sup>95</sup> García Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano 1968-1969*, t. 14, pp. 151-155.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

Los hechos pueden resumirse así: 1) el 26 de abril de 1989 Jorge Ayala Blanco publica una crítica sobre la película *Mentiras piadosas*, dirigida por Arturo Ripstein; 2) "el 21 de agosto de 1990 en un documento de doce cuartillas tamaño oficio, Arturo Ripstein Rosen inicia un juicio ordinario civil contra Jorge Ayala Blanco".<sup>77</sup> La demanda es presentada hasta abril del año siguiente. Ripstein argumenta haber sufrido daño patrimonial y moral a raíz de la publicación del citado artículo; 3) el problema se ventila en la opinión pública, se afirma que se trata de un asunto en el que está en juego la libertad de expresión; y 4) finalmente el caso se resuelve a favor del crítico Jorge Ayala Blanco, quien gana el juicio y se abstiene de demandar posteriormente a Ripstein por daños y perjuicios.

En esos momentos se volvió del conocimiento público la profunda simpatía que mediaba entre Arturo Ripstein y Emilio García Riera y la enemistad, fraguada hacia años, entre este último y Jorge Ayala Blanco.

El escenario no podía estar mejor montado, y dada como es la *intelligentsia* mexicana a formar bandos y cerrar filas en favor o en contra de una causa, las posiciones se radicalizaron. A final de cuentas, las cosas quedaron como estaban, con el inconveniente de que quienes no quisieron, y a la fecha no han querido tomar partido en este asunto, han tenido que sufrir el encasillamiento en alguno de los bandos.

Este es el caso de varios jóvenes críticos, que pusieron distancia en el conflicto y no quieren tener que ver nada con él --al menos en lo que a la formación de bandos se refiere. Algunos de estos jóvenes han sido lectores y/o alumnos tanto de García Riera como de Ayala Blanco, y de una u otra forma han aprendido de ambos el oficio de la crítica de cine. Naief Yehya, Carlos Bonfil y Rafael Aviña, por mencionar algunos, forman parte de una nueva generación que se muestra interesada por la tradición de crítica de cine que existe en el país, al tiempo que desarrolla temas diversos y de actualidad en el cine tales como la pornografía, las nuevas tecnologías, la cultura *gay*; o temas nacionales que no han sido del todo explotados como el cine de luchadores o el llamado cine de culto.

Algunos críticos de esta generación se formaron en las redacciones del *Unomásuno* y *La Jornada*, y actualmente han diversificado el tipo de publicaciones en las que colaboran de tal forma que han llegado a colaborar para revistas de gran tiraje como *Cine Premiere* o *Somos*.

A diferencia de lo que sucedía con los cronistas de otros tiempos, estos jóvenes críticos muestran un interés mesurado por las producciones nacionales. Son jóvenes que nacieron cuando el cine nacional estaba tocando a las puertas del Estado para pedir ayuda y no morir; son jóvenes

---

<sup>77</sup> Patricia Vega, "Caso Ripstein-Ayala, discusión jurídica y pública de conceptos", *La Jornada*, lunes 1 de abril, 1991.

a los que no les tocó ver cómo se perdía todo lo que el cine mexicano había forjado a lo largo de su historia, por lo que ven en su crisis un elemento más de análisis y, en muchas ocasiones, prefieren comprender las novedades de afuera (que no se pueden ignorar dado el estado de las comunicaciones a estas alturas del fin de siglo) que sentarse a esperar el milagro de la resurrección del cine nacional.



---

## IV. Diez entrevistas

**L**a idea original fue hacer sólo seis entrevistas y las personas con quienes quería conversar eran: Jorge Ayala Blanco, Tomás Pérez Turrent, Leonardo García Tsao, Naief Yehya, Susana Cato y Alexis Grivas.

Al principio pensé que la selección era suficientemente representativa de la reflexión crítica que se hace sobre cine en la capital del país, pero por diversas razones esta lista se fue modificando. La primer persona que añadí al listado fue Daniel González Dueñas, porque después de leer el ensayo que publicó en *Pantalla de papel*, quedé muy impresionada y me dieron ganas de conocerlo.

Más tarde, el mismo González Dueñas me dijo que era muy difícil entrevistar a Alexis Grivas debido a que no estaba residiendo en nuestro país y las notas que de él se publicaban en el periódico *Esto* las enviaba desde el extranjero. El trabajo de Grivas había llamado mi atención porque me pareció realmente extraordinario encontrar notas sobre el Festival Internacional de Berlín o sobre la crisis del cine húngaro en el diario deportivo para el que colaboró.

Después, Jorge Ayala Blanco me hizo ver que González Dueñas no es precisamente un crítico cinematográfico, sino más bien un escritor que investiga, reflexiona y publica ensayos sobre cine, pero no lo hace con la frecuencia ni con las exigencias que normalmente tienen los críticos de los diarios o semanarios. Por todo esto, decidí eliminar su nombre de la lista, a pesar de que Daniel ya se había tomado la molestia de contestar por escrito el "cuestionario base" que yo había preparado para hacer todas las entrevistas.

Por otra parte, Ayala Blanco me hizo ver también que lograría mayor representatividad si elegía a personas de los diarios y revistas con mayor circulación en la capital. De esta forma, noté que me hacía falta un crítico de *La Jornada* y alguno más de una publicación semanal como *tiempo libre*, por lo que decidí añadir a Carlos Bonfil y a Nelson Carro. Conocía el trabajo de los dos, sobre todo el de Nelson, a quien solía leer desde que el *tiempo libre* era un suplemento del periódico *Unomásuno*, es decir, cuando yo cursaba la preparatoria y todavía no sabía siquiera si quería ingresar a la universidad.

Poco después, en una exposición de pintura, tuve la oportunidad de conocer a Graciela Rodríguez Fierro. Ella me sugirió incluir a otras

mujeres que hacen crítica de cine porque vio que yo sólo había contemplado entrevistar a una, lo cual provocaría que el trabajo femenino quedara poco representado. Con tales argumentos no fue difícil convencerme de entrevistar a la misma Graciela y a Ysabel Gracida, además de que ambas llevan varios años dentro del oficio y trabajan para publicaciones de amplia circulación.

Más tarde me di cuenta de que la lista iba adquiriendo cierta estructura, de manera que tenía: dos críticos de la vieja guardia (por decirlo de alguna manera), es decir, Ayala Blanco y Pérez Turrent; tres críticos maduros (Carro, García Tsao y Bonfil) y tres mujeres (Cato, Gracida y Rodríguez Fierro). En este orden Naief Yehya quedaba solo, por lo que decidí agregar a Rafael Aviña, quien comparte con Yehya la forma de peculiar acercarse al cine. Así, la lista llegó a sumar diez personas. Finalmente, por cuestiones operativas, decidí no agregar a nadie más y me lancé a buscar números de teléfono y concertar citas con los/as entrevistados/as.

A pesar de que la selección aumentó en número y calidad me hubiera gustado tener mayor contacto con la gente que se dedica a ver películas, pues cuando llevaba apenas cinco entrevistas hechas, ya estaba fascinada de encontrar la variedad de respuestas que puede tener una misma pregunta, la cantidad de matices, los puntos de divergencia y de encuentro entre quienes se dedican a este oficio que no ha dejado de parecerme alucinante. Lo único que me resta es desear que los lectores encuentren las entrevistas tan interesantes como yo las sentí cada vez que me senté frente a la computadora a armarlas.

## Tomás Pérez Turrent y la crítica de cine como única alternativa

Antes de tocar el timbre me recibió un perro que ladraba a la menor provocación. No sé que hubiera sido de mí si el guionista y crítico de cine Tomás Pérez Turrent no hubiera salido de su casa a librarme del animal que amenazaba con frustrar nuestra entrevista. El que ladraba fue guardado para que yo pudiera pasar hasta el segundo piso de la casa. Ahí Pérez Turrent tiene un pequeño estudio atiborrado de papeles de entre los que sobresale una computadora. Inútilmente buscamos un espacio libre para que yo pudiera sentarme, así que optamos por traer una silla y comenzamos la conversación.

—¿Cómo nace la pasión por el cine en alguien que estudió filosofía?

—Bueno, desde siempre me ha interesado. Yo era el director del cineclub de Filosofía y Letras durante el famoso movimiento de cineclubes a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta; luego, como en México no había escuelas de cine, fui becado por el gobierno francés por dos años (me quedé siete en Francia) y trabajé en torno al cine. Estuve cuatro años en la Cinemateca francesa, luego fui al festival de Cannes por primera vez en 1963, el año en que ganó *El gatopardo*. Fui así, por mi cuenta, a asomarme, a ver qué era y cómo era, y me di cuenta de que la única manera de ir (de otra forma no tenía sentido estar esperando a que un amigo te pasara un boleto o algo así) era estando acreditado, y por lo tanto escribiendo. Entonces me propuse hacerlo; por medio de un amigo conseguí colaborar en el suplemento cultural de *El Nacional* y empecé a escribir a finales de 1963 en el suplemento, no solamente de cine, sino también de música, literatura, pero fundamentalmente de cine, y al año siguiente ya fui acreditado.

Considero que fue casi un azar, un accidente, el haberme dedicado a la crítica de cine. Cuando regresé a México no pensaba hacerlo, pero había tan pocas cosas que hacer sobre cine que reanudé mi actividad de crítica en el mismo *El Nacional* primero, y después en *El Universal*.

—¿Cómo surgió la revista *Nuevo cine*?

—Fue importante porque yo estuve en *Nuevo cine* antes del viaje a Europa. Como yo estaba metido en el movimiento de cineclubes empezó a entrar de la misma gente, por ejemplo Paul Leduc que llevaba el cineclub de Arquitectura, Juan Manuel Torres, que llevaba conmigo Filosofía, y varios más. Nos integramos todos a *Nuevo Cine*, éramos algo así como la segunda división o el nuevo cine *junior*.

—¿Por qué hacer crítica de cine?

—Porque las circunstancias me llevaron a eso. Cuando regresé de Europa, había regresado para escribir guiones, fundamentalmente; lo que pasa es que no había para quién escribirlos. Trabajé todo 68 en una compañía de televisión que se llamaba Telecadena, de Manuel Barbachano Ponce, en la sección de cine. Es más, escribí un programa piloto relacionado con el cine y se quedó guardado. Esa experiencia fue corta y no llegó a ningún lado porque Barbachano no consiguió canal en México. Tenía una pequeña serie de estaciones de televisión en provincia y todo eso iba a girar en torno al canal de la ciudad de México que se pensó como un canal nacional, y al no conseguirlo (el Canal 13 se lo dieron a Pancho Aguirre, un cabaretero; el Canal 8 al grupo Monterrey), se detuvo la actividad en Telecadena y el programa que escribí sobre cine nunca se hizo. En ese momento la situación del cine en México era muy difícil. A mí me sirvió un poco la crítica porque al hacerla la gente al menos me conocía. Esto ayudó a que yo tuviera guiones. Sucedió después de un buen tiempo, no fue de inmediato, porque la primera película de largometraje que escribí y que fue filmada fue *Canoa*, en 1975. La escribí en 1974, casi un año antes.

—¿Cuántas películas más?

—*Canou; Mina, viento de libertad; El complot mongol*. Mi única experiencia en el cine absolutamente comercial fue en una película que se llamó *Benjamín Argumedo* con Tony Aguilar. Después de los resultados de la experiencia decidí no hacer ese tipo de cine; no tiene caso, y también decidí no dejar el periodismo cultural.

—Parece que las únicas personas en México que pueden vivir de hacer guiones son los que escriben para las telenovelas...

—Sí, claro, la telenovela es un campo que no es de despreciar. Lo que pasa es que no hay manera, es difícil, como técnica es completamente distinta: todo lo contrario del guión cinematográfico, y tarde o temprano cuando se intenta escribir una telenovela se cae en hacer cosas muy elípticas. Uno hace avanzar la historia rápido y eso no funciona en la televisión porque hay otro tipo de necesidades: hay que hacer la historia lenta, las cosas no avanzan. Se puede dejar de ver una telenovela por lo menos una semana y, al volver, está más o menos en lo mismo, no ha pasado nada, no ha avanzado nada; es un campo muy difícil. Una vez Humberto Zurita me pidió que le escribiera una telenovela, entonces yo veía muy poca televisión —veía por ahí un capítulo de repente, estando de viaje, sobre todo en el hotel porque siempre hay televisión, pero cuando me dijo Zurita eso me puse a ver telenovelas y pues no.

Después de *Canoa* yo no he vuelto a escribir un guión personal sino hasta ahora. Personal, es decir, que sea iniciativa mía, porque los demás ha sido esta experiencia de cine comercial, o bien otras de cine no tan comercial sino con otro tipo de ambiciones, pero por encargo. Yo no generé proyectos, sino guiones o películas de encargo, aunque naturalmente hubo un interés mínimo porque si no, no las hago. Hasta ahora es que voy a escribir una trilogía, con una beca del Sistema Nacional de Creadores. Mi proyecto es escribir tres guiones con el tema de la justicia en México.

—¿Entonces a usted le hubiera gustado dedicarse a escribir guiones?

—Si las circunstancias del cine hubieran sido otras, sí. Por ejemplo, ahora realmente la única manera de escribir es con un apoyo como una beca, porque de otra manera no creo que sea posible, qué difícil ¿no? Este año no creo que la producción en México pase de 11 películas. Hay dos entidades que producen o producen y ahora van a producir muy poco o casi nada. De Televisine me decían que ha ido bajando hasta casi ocho cintas al año, y parece que éste sólo va a hacer cinco. Si IMCINE hace dos o tres películas, ya es una cifra alta. En total habrá ocho películas, más un par que aparezcan por ahí, no creo que haya más.

—Pero la del cine mexicano ha sido una larga, larga agonía...

—Sí, y ha tenido momentos de mejoría, de esos que según la leyenda tiene un enfermo poco antes de morir. Entonces siempre parece así. No sé, tiene la piel dura, pero ahora es muy importante, yo creo que ahora sí es una crisis terminal porque no hay producción, no va a haber, no hay ningún interés en producir y, sobre todo, los neoliberales dejaron en la calle al cine, sin ningún tipo de protección. ¿Qué quiere decir "libre comercio"?, pues libre entrada a los productos norteamericanos, única y exclusivamente. Estamos invadidos por el cine norteamericano como casi todo el mundo.

—Como crítico ¿de qué manera enfrenta la pobreza de la cartelera?

—Pues ya me cansé de decir que las películas que están en cartelera son una porquería, aunque luego de repente vienen épocas buenas. Ahora fui al cine muy seguido porque estuve un mes fuera de México, y se estrenaron cosas interesantes, más interesantes que de costumbre. Parece que ya terminó esa racha y ahora otra vez vuelvo a la desolación.

—¿Cómo hace para elegir las películas sobre las que va a escribir?

—Cuando se presentan estas excepciones de épocas en las que hay cosas más interesantes en las pantallas del valle de México, pues es obvio, hay películas que hay que ver. Creo que ya terminé con la última que es *La reina Margot*; la vi en Cannes el año pasado. Me dijeron que una de las que se estrenaron esta semana tiene algún interés, pero es muy

poco. A veces es terrible eso, pero así es, ni modo. Voy a ver una película nada más porque es miércoles, cobro en el periódico, tengo que ir al centro, me meto a una cantina, tomo una copa, como la botana y me voy al cine, a ver lo que sea, algo que no haya visto, la cosa es tener para escribir. Eso es terrible. Son cosas que de ninguna manera vería.

—¿Cómo hace para escribir sobre películas que no le suscitan el más mínimo interés?

—Bueno, el acercamiento es siempre igual, siempre el mismo; naturalmente hay películas que permiten profundizar en el análisis y hay películas que no, que a veces no son más que lo que son en la superficie: lo que son anecdóticamente, eso son, hasta ahí llegan, entonces ahí no hay que buscarle tres pies al gato porque no vale la pena. Se debería poder hacer la nota más corta, en lugar de las tres cuartillas y media debían ser una y media cuando las películas son malas.

—¿Cómo es que usted extiende una nota?

—A veces encuentro unos puntos de interés a tratar, como es la situación del cine en el mundo, y esta invasión indiscriminada de productos de Hollywood, y eso tiene interés.

—¿Ha cambiado su manera de acercarse al cine?

—No, no creo que haya cambiado en lo fundamental, pero creo que sí ha ido cambiando parcialmente. Por ejemplo, en los años setenta yo creía con los ojos cerrados en las teorías de Brecht: el distanciamiento, el rechazo a todo lo que fuera emotivo o emocional, y ahora creo que no, que no hay por qué rechazar lo emotivo, ni tampoco es absolutamente necesario ponerme en la distancia. Creo que la crítica es lo mismo que el guión porque en la crítica cada película, objeto de estudio o de análisis, determina cómo se le va a abordar, igual que el guión; cada uno es un caso específico. No hay una receta general aparte de las muy conocidas que son el equivalente en cine de cómo hacer amigos. Son recetas. Yo creo que el guión es siempre un caso específico, ¿cómo se hace? Casi, casi el material está imponiendo la estructura narrativa, la estructura dramática; bueno, pues es lo mismo con la crítica, cada película está determinando de qué manera se le va a abordar. Sí he cambiado, no creía en la emoción, y después dije: "¿por qué no? Si puede haber distancia y emoción". Creo que el aspecto emotivo de una obra es muy importante; además, toda obra de arte entra primero por los sentidos y después es cuando viene la reflexión, pero cuando uno recibe la película, ésta entra por los sentidos, y una manera de llegar a los sentidos es la emoción.

—Alguien decía que la crítica debe transmitirle emoción al lector para atraparle...

—Sí, eso es muy importante, porque como máquina fría no funciona, yo creo que no es posible hacer crítica de cine si a uno no le gusta el cine.

—De ahí la importancia del lenguaje en este oficio.

—Sí, tiene mucha importancia y además creo que se ve. El otro día escribí una crítica sobre una película de estas que vi recientemente. Me fui al Cinemark en la mañana y vi *El esposo de la peluquera*, y en mi nota se ve inmediatamente que es una película que me gustó. Después hice otra nota más larga, ahí no tenía el límite de las tres cuartillas y media, y por la manera de escribirla, de aborlarla, se siente y se ve que la cinta me gustó. En ese tipo de casos creo que el lector se interesa desde el principio.

—¿Cuántas veces ve una cinta para comentarla?

—Depende también de la película. Hay algunas que con una vez es más que suficiente, y creo que es demasiado; por eso cuando veo una película procuro que no sea con el interés de hacer una reseñita, de hacer una nota. Me da coraje. Una vez vi un *western* de mujeres que era realmente horrible, después pasó el tiempo, salí de México una semana o algo así, y nunca escribí la nota; cuando ya no había de qué películas escribir, quise hacer la nota sobre este *western* y no pude porque ya se me había olvidado.

—Es decir que la visión tiene que estar fresca.

—Tiene que ser reciente, sí; porque además yo tomo notas en el cine, en estas libretitas, y son notas que si no las leo al otro día o dos días después, luego me es imposible descifrarlas.

—A propósito, ¿es cierto que usted toma notas con una pluma de foquito?

—Sí, pero las plumas de foquito son muy latosas, son plumas americanas que cuando se les funde el foco, luego uno las guarda, las pilas se sulfatan y es una lata. No, ahora mejor escribo con una lamparita y la pluma.

—Yo he visto que algunos críticos toman apuntes a oscuras.

—No, a oscuras es imposible. Yo he tenido como siete plumas: alemana, japonesa, americana, y el día que vea otra en un aparador la voy a comprar.

—¿Eso de tomar apuntes así, con el foquito, se ve en Cannes?

—Creo que en las funciones de prensa toma notas como el 40 por ciento del público.

—Debe ser extraño, porque no es común entrar a una sala de cine y ver a la gente apuntando.

—Con la lamparita o la pluma, pero oculta para no pasar mucha luz. Cannes es terrible, ahí hay que tomar notas a fuerza porque se ven

muchas películas. Aunque ahora ya ha bajado mucho, era un poco más largo el festival, duraba 15 o 16 días y yo pasaba de las cien películas; ahora no veo más de cuarenta, además ahora dura como diez días.

—¿Qué efecto provoca ver tanto cine en tan poco tiempo?

—Pues lo que pasa es que uno termina confundiendo las historias. Llega uno al hotel preguntándose cuál era la cinta en la que el papá mataba a la hija. No es posible ver tantas películas sin que se produzca un efecto.

—¿Quizá usted sea el crítico mexicano que más ha asistido al festival de Cannes.

—Sí, indiscutiblemente, no sólo de los mexicanos, sino también de los europeos. Yo fui en 63, son ya 32 festivales, aunque en realidad he ido a 30 porque no fui en 75, cuando se hizo *Canoe*, y no fui en 86 porque estaba esperando a que me avisara el cardiólogo para una operación que yo me debí haber hecho el 19 de septiembre del año anterior; el día del terremoto, por eso se suspendió; yo estaba esperando en la camilla cuando tembló.

—¿Qué es lo que le da valor a la interpretación del crítico?

—Creo que hay una formación. Hoy yo puedo escribir de música, me gusta mucho, es mi gran pasión ahora (bueno, mi hija toca el violoncello), pero cuando escribo lo hago con toda la conciencia de que soy un aficionado a la música y lo estoy haciendo por amor a ella, y no por querer analizar una sinfonía o algo así. No poseo las herramientas necesarias para hacerlo; en cambio en el cine sí, para interpretar una película si poseo las herramientas: la formación, el tener un método, el acogerse a una teoría del cine o una combinación de teorías.

—¿Tiene idea de cuántas películas ha reseñado?

—En lo absoluto, es muy difícil. Todo lo que está ahí son recortes, uno no se puede separar del papel, yo ya no debería recortar mis notas porque las tengo aquí en la computadora, y ¡hay tantas cosas que no he recortado!

—¿En cuantos diarios ha colaborado?

—Pues en diarios no muchos, en *El Nacional*, después en *El Día* y en *El Universal*.

—¿Ha usado pseudónimos?

—Sí, muchas veces. He usado varios y todo por cuestión de intereses de los periódicos, porque un día una persona de *El Universal* se enteró (porque lo vio en televisión, no porque lo hubiera leído) de que yo estaba colaborando en el suplemento cultural de un periódico y dije: "me quedo en *El Universal*" porque creo que la crítica diaria llega a más gente que la del suplemento cultural. Es muy importante escribir en diarios, sobre



todo porque es una tribuna que ganó la crítica de cine en general, con muchas dificultades y tarde. En realidad la crítica en los diarios, la crítica en serio, o con pretensiones de ser seria, se inició en los cincuenta o finales de los sesenta. Hubo intentos; hay gente muy valiosa que ha estado investigando y recopilando el material de entonces para publicarlo; hay hasta un librito que publicó la filмотeca de Torres Bodet, hay otro de Villaurrutia, de Alfonso Reyes, en fin, las grandes personas. Dentro de poco saldrán las de Carlos Fuentes que se ponía *Iósforo II*, él sabía muy bien quien era *Iósforo*; usted se acuerda que era Alfonso Reyes. Pero de Luz Alba nadie ha investigado, varias personas me han dicho "voy a comenzar una investigación sobre Luz Alba" o "voy a hacer una recopilación", pero nadie lo hace.

—¿Qué periodistas recuerda que, aunque no hayan sido las grandes personalidades, fueran importantes como críticos?

—Muchísimos. Ahora hay una especie de nueva ola de críticos que a veces son alarmantemente ignorantes. El otro día un muchacho, al que yo saludaba siempre, escribió furibundo en contra de *Cinesiglo* haciendo alusión a un artículo que yo había publicado por la película de Godard *Peor para mí*. En esa nota yo hablaba sobre todo de la cantidad de referencias que tenía esta película a la literatura, a la música, a la situación mundial y al mismo entorno familiar de Godard; y entonces el chico escribió preguntando que eso a quién le interesaba. Bueno, he leído críticas suyas y he visto que esta gente sale feliz cuando aparece una referencia, aunque sea indirecta, al rock. Lo que tenga que ver con el rock sí tiene razón de ser. Eso me parece absurdo, alarmante. Ahora, por ejemplo, en los diez o doce comentarios que lei sobre *Forrest Gump*, solamente dos críticos además de mí hablaron de Voltaire, del Cándido de Voltaire, que es un personaje que creó el arquetipo de ingenuo; ahora a todo el que es medio ingenuo le dicen "¡ah, es un cándido!" Me parece muy alarmante que no lo dijeran, hay una especie de ignorancia a la que obliga el medio mismo para desconocer todo lo que tiene más de diez años de existencia. En mi tiempo los alumnos del CCC se enojaban cuando les pasaba películas como *El acorazado Potemkin* o de épocas pasadas porque para ellos el cine empezaba con Scorsese, él inventó el cine y con él empieza todo. Creo que algunos críticos tienen parte de la culpa.

—A diferencia de lo que pasó con *Forrest Gump*, las críticas sobre la película *El piano* hacían referencia en su mayoría a *Cumbres borrascosas*, la novela de Emily Bronte, lo cual daba la idea, si no de plagio, sí al menos de una fuente de información común.

--Los extranjeros mencionaban mucho a *Cumbres borrascosas* y las Bronte, pero eso venía de las declaraciones de la misma cineasta Jane Campion, que había dicho que para ella tuvo mucha influencia ese romanticismo tardío de las Bronte. En efecto, como que estaba dando una pista, de verdad que les ahorró el trabajo a los críticos del mundo porque a partir de las afirmaciones de la misma cineasta era interesante buscar. Ahora, sobre el plagio, uno siente inmediatamente cuando se trata de algo así, se nota cuando viene de otro lado. A veces sí se trata de plagios a revistas extranjeras y a veces es la información, la constante información, porque ahora no es posible vivir fuera de ella, todo mundo lee, todo mundo se entera.

Yo lo siento por los que compran la revista *Premiere* gringa. Es una revista malísima porque no tiene documentación, no hay datos, no sirve de nada. A mí sólo me sirve para hacer cosas meramente periodísticas, porque en México a veces no hay manera, se trabaja muy, muy mal, con muy pocos medios. Los domingos yo hago una notita sobre las cuatro o cinco películas de la semana, y a veces no tengo manera de saber de qué se tratan, qué película es o de quién; y el comentario que pongo sale de lo que me logro enterar sobre la película.

El año pasado me hicieron fotocopias sobre los estrenos de primavera, verano y la temporada de invierno aparecidos en *Los Angeles Times*. Ahí estaba el 70 por ciento de las películas que se iban a estrenar en México, esto es fundamental para hacer las notitas del domingo. Una vez vino a mi casa un crítico brasileño-francés que asistió al festival de Guadalajara, acababa de llegar y yo estaba trabajando. Él me veía que movía, buscaba y sacaba material, y me preguntó: "¿qué, ustedes no tienen información?" Le dije que no, que aquí las condiciones de trabajo son muy difíciles.

--¿Cómo es el trabajo en Francia, por ejemplo?

-- Ahí el trabajo en los diarios es muy profesional. Además siempre hay premieres muy bien organizadas, y son otras las condiciones en las que se trabaja. Por ejemplo, cuando llega el festival de Cannes, los críticos de diarios y semanarios ya han visto el 70 por ciento de las películas que exhiben en la selección oficial, es decir, ya han tenido tiempo de reflexionar, incluso de tener la nota casi lista; por eso se pueden dedicar a buscar cosas nuevas por otros lados: en el mercado, en los eventos paralelos, a ver si se encuentran por ahí un tesoro escondido, cosa que es cada vez más difícil. Este año el mercado fue de pura pornografía o archiviología, y uno que viene de América tiene que ver la selección oficial, la parte del concurso y las secciones principales, porque uno no ha visto nada.

— ¿Cree usted que los críticos mexicanos son especialmente duros con el cine nacional?

— Sí, mucho. Creo que los críticos mexicanos son terribles, como el espectador. En la Muestra, por ejemplo, yo he oído que dicen: "¿Vienes mañana?", y contestan: "No, mañana no porque va a ser una película mexicana". Eso lo dice el público común y corriente, que se supone es un público informado y con ciertos intereses, pero no es cierto, no existe ese público o es mínimo. Acabo de traducir un artículo para el suplemento del *Novedades* que es una crítica verdaderamente delirante de *Principio y fin*, la trata muy bien, y aquí esa película la hicieron pedazos, con muy pocas excepciones, sobre todo nosotros (nosotros, digo, el grupo *Dicene*). Esta película se estrenó en marzo en París y creo que nunca se ha escrito tan bien de una película mexicana en el extranjero como de *Principio y fin*, por eso me pregunto ¿cómo es posible que la gente no quiera ver todo lo que hay ahí dentro, que lo rechacen los críticos mexicanos? Claro, está el antecedente del pleito ese con Ayala Blanco y de la demanda, pero no quieren saber nada.

Hay una presunción de ser destructores del cine mexicano. Este año en las llamadas funciones de prensa de la Muestra (a la que cada vez voy menos, porque me choca el ambiente), el penúltimo día anunciaron que *El callejón de los milagros* ya no iba a pasar, sino hasta las salas. Entonces escuché decir a un periodista que no quisieron poner esta cinta por miedo a que la crítica la despedazara. Y yo digo: ¿qué pretensiones?, quién sabe cuánta gente los lee. Por fortuna la crítica de cine no tiene influencia sino en cierto tipo de lectores. En Estados Unidos la crítica puede hacer que fracase una obra de teatro o una película. El caso de Michael Chimino en aquella película que se llamaba *Las puertas del cielo* (que no es tan mala, yo vi una versión cortada y no es tan mala, al contrario), fue como si se hubieran puesto de acuerdo, algo había contra él porque fue unánime, lo hicieron pedazos, acabaron con su carrera. Por fortuna la crítica en México no tiene tal influencia.

— ¿Usted escribe para un público especial?, ¿cómo se imagina al público que lo lee?

— No me lo imagino, es difícil. Sé que hay un público que me lee porque de repente me enseñan cosas en el periódico o me dicen que habló una señora para quejarse de que la sección de espectáculos está imposible, que no se puede leer, y que no sé qué. También hubo quien dijo que ya había dejado de comprar *El Universal* y cambió al *Reforma*, pero como este último no le había gustado, volvió a comprar *El Universal* y les advirtió: "Eso sí, el día que deje de escribir don Tomás Pérez Turrent, ya no vuelvo a comprar el periódico".

Hay gente que me habla por teléfono, entonces yo sé que tengo lectores, un público diverso. A mí no me gusta ser grosero, pero hubo una persona que me habló un día y me comentó los atropellos comunes en la exhibición mexicana, entonces publiqué una nota una de esas veces en que me toca hablar de películas sobre las que no hay mucho qué decir y luego el lector me escribió una cartita diciendo que quería conocerme, que su hijo, que su esposa y no sé qué. Esto fue por allá de octubre o noviembre del año pasado, ahí tengo la carta y jamás he contestado porque me agarró en un momento muy difícil. Aún no sabía si me iban a dar la beca y me comprometí en el mes de noviembre a ser jurado en la Primera Bial de Guión Cinematográfico, además de que quien coordinó el evento nunca había hecho una cosa así, y cuando se lo dije no me hizo mucho caso. Participaron 150 guiones, y yo tardé parte de noviembre, diciembre, enero, febrero: ¡cuatro meses!, porque todos los jurados leímos los 150 guiones. Por todas esas cosas pospuse la llamada de este hombre y después me encontré con que ya habían pasado cuatro meses y yo todavía no empezaba el proyecto de la beca, se me encimó el tiempo y tuve que volver a empezar. Pero sí, la gente me habla, a veces es gente latosa, pero a veces no. Yo digo que no hay que ser groseros, sobre todo si es el tipo de persona que lo lee a uno y lo lee con interés.

—¿Qué colegas le gustan más por la forma en que escriben?

—Creo que hay muchos. Me gustan los críticos que no se dedican al oficio como desahogo, que no empiezan a insultar y que no adoptan una posición de protagonismo absoluto. Hay un crítico que dijo que era más difícil hacer una buena crítica que una buena película.

—¿Quién dijo eso?

—Gustavo García. Que porque con un buen fotógrafo y dos actores buenos ya la hiciste, en cambio el análisis es... O sea, existe el protagonismo, pensar que la crítica es lo más importante de todo el fenómeno cinematográfico. Pero el crítico es un autor de nada, es un subsidiario porque no podría hacer la reflexión sobre el fenómeno cinematográfico en general, porque en la práctica siempre se depende de una película; a pesar de que hay críticos de cine y críticos de películas.

—¿Cuál es la diferencia?

—Los críticos de cine son los que intentan llegar más allá del fenómeno particular y concreto que es la película, viendo al cine como un fenómeno con constantes generales, pero refiriéndose siempre a películas, tendrán que decir: Griffith, Welles, Scorsese. Y a los críticos de películas no les interesa elaborar una reflexión teórica sobre el cine.

—¿Usted qué tipo de crítico es?

—A mí la teoría general a veces me aburre. Hubo un tiempo en que lei mucho a los estructuralistas y demás. Ahí están por ejemplo los casos en los que se pierde la característica sensible y por lo tanto emotiva del cine.

—¿Cómo define su trabajo?

—Yo soy una amalgama de crítico de cine y crítico de películas. Tengo lectores, no creo que sean muchos, nadie tiene grandes cantidades, me siguen fielmente y de alguna manera les he ayudado a ver una película y eso es para mí más que suficiente. Durante mucho tiempo estuve muy decepcionado de la crítica porque entre mis proyectos a largo plazo, cuando tenía alrededor de 25 años, jamás pensé en ser crítico de cine, fue puro azar y bueno, es cierto lo que decía François Truffaut acerca de que él no conocía a ningún muchacho que le hubiera dicho a su papá: "papá, yo quiero ser crítico de cine".

—¿Cómo calificaría a la crítica de cine actual?

—Creo que, a pesar de todo, es bastante viva. No sé cómo le hacen porque, por un lado, la producción nacional ya no existe y va a terminar tarde o temprano, y por otro, de lo que exhiben las salas cinematográficas habrá un cinco por ciento que vale la pena, pero aún así es una crítica mucho más viva que la crítica teatral o literaria. A pesar de todas las actitudes que detesto de los recién llegados, me parece que la crítica en su conjunto está muy viva; lo triste es que sea más viva que el mismo cine.

19 de junio de 1995

Tomás Pérez Turrent nació en 1931 en San Andrés Tuxtla, Veracruz. Estudió filosofía en la UNAM (1960-1962) y cine en Francia (1962-1963). Fue profesor del CUEC (1968-1969 y 1976-1977) y del CCC (1975-1978). Perteneció al grupo que editó la revista *Nuevo cine* (1961-1962), trabajó en la cinemateca francesa (1963-1967), y fue investigador de la Filмотeca de la UNAM. Sus comentarios críticos han sido publicados en diversos periódicos y revistas nacionales e internacionales: *Cinema Domani* de Italia (1964), *La Revue du Cinema de France* (1964), *Nuestro cine*, de España (1966), *El Día*, *Sucsesos*, *Revista de la Universidad*, *Otro cine*, *Cine*, *El Universal*, entre otros. Escribió los guiones para las películas *Canou* (1975), *Las Popuanchis* (1976), *El complot mango* (1977). Escribió los apéndice "Puesta al día" y "Nuevo cine latinoamericano" para la edición en español del libro *Historia del cine mundial* de Georges Sadoul (1972). Es autor de un libro sobre Luis Alcoriza (1977) y de *El futuro nos visita. El cine en el año 2000* (1981).

## Jorge Ayala Blanco o el discurso de la crítica excepcional

...quién es el auténtico hombre culto sino aquel que, mediante la fina erudición y el escrupuloso repudio ha hecho al instante consciente de sí mismo e inteligente y puede separar la obra que posee distinción de la obra que no la posee.

Oscar Wilde, *El crítico como artista*

Lo veo venir y lo desconozco porque en realidad nunca antes lo he visto "en vivo". El único antecedente que tengo sobre su rostro es una fotografía gris aparecida en *La Jornada* el 12 de abril de 1991, cuando sostuvo un pléito encarnizado con el cineasta Arturo Ripstein.

Se acerca, me saluda y regala con una sonrisa amable. No parece ser el "hipercrítico e insolidario" como él mismo se llama, el crítico sangriento y anticomplaciente que admite tener "el don de provocar irritación, el don de ridiculizar como lo hacen los espíritus burlones". Su aspecto no corresponde con la imagen enérgica, inaplacable e incondescendiente que reflejan sus textos.

Pero ahí está, quejándose de la falta de espacios del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), acarreadome por la calle Adolfo Prieto hasta la pastelería, confitería y cafetería "Carels". Ahí está con sus casi 50 años, su cuerpo delgado y cabeza blanca eligiendo una mesa para contestar mis preguntas.

Ahí está en situación crítica el crítico de cine Jorge Ayala Blanco, frente a una joven que se presentó diciendo que quiere conocer su vida, sin saber que al entrevistado le rechoca hablar en primera persona. No obstante, él ha dado permiso de hacer preguntas y, luego de ordenar dos refrescos comienza la charla.

—¿Cómo fue el tránsito de estudiante de ingeniería química en el Politécnico a becario del Centro Mexicano de Escritores?

—Cuando yo estudié ingeniería química no existía escuela de cine en México. Lo que a mí me interesaba desde la prehistoria, desde que estaba yo en el vientre materno, era ver cine y después hablar sobre cine y escribir sobre cine. Pero no existía nada, era una industria cerrada y aparte muy en crisis, malísima. Fue así que tomé como actividad

suplementaria la ingeniería química, pero en realidad lo que me interesaba era la otra actividad.

Y toda mi vida ha sido eso, ganar el pan de una cosa y financiarme la actividad que realmente me interesa, que no produce gran cosa. Actualmente sucede lo mismo, vivo de lo que gano en el CUEC, de investigador nacional, de periodista, pero lo que en realidad me interesa es ver cine y escribir libros sobre cine, por eso tengo que buscar otras actividades. Entonces el tránsito no fue tal, de hecho ya desarrollaba las dos actividades.

Empecé a hacer crítica en el cineclub del Politécnico, colaboraba estrechamente con Difusión Cultural —obviamente sin paga ni nada— y presentaba películas, programaba los ciclos o ayudaba. Soy un producto de los cineclubs politécnicos, que en ese tiempo tenían el cineclub más importante de los años sesenta, el de medicina rural, del que ya no existe ni siquiera la carrera.

Cuando pedí la beca fue una manera de desligarme por completo de la ingeniería química. Terminé la carrera en el 63, a los 21 años, pero desde que era estudiante escribía crítica de cine en el suplemento del *Novedades*.

Mi primera crítica salió antes de que tuviera yo 21 años, mas la saqué en el peor suplemento literario del mundo que era *México en la cultura*, de donde había salido la gente de Benítez. Porque todo estaba acaparado por los críticos de esa época. Había cuates que escribían hasta en dos o tres lugares diferentes. Era algo así como un monopolio, todos eran hijos de españoles y nosotros ya no podíamos escribir crítica de cine, salvo los cronistas de estrellas, porque estaba muy diferenciado: el cronista de estrellas, el reportero de la fuente de espectáculos, el crítico de cine y el crítico de cine serio. La crítica de cine serio se hacía en los suplementos culturales y en las revistas literarias, *Revista de la Universidad*, etcétera.

Yo elegí el suplemento más malo del mundo. Era tan malo, que no le decían *México en la cultura*, sino "México en la costura". Como no tenían críticos y yo tenía que escribir, pues me dirigí ahí. Lo curioso es que puedo decir que ahí me formé, con la ventaja de que, como nadie sabía nada, no les interesaba lo que yo hacía; sabían más o menos que tenía cierta coherencia y ya.

Llegaba como un gran especialista, un chavo de 20 años: "yo quiero explicar esto, aquí les falta alguien que realmente sepa de cine y yo lo sé todo". La pedantería de los 20 años y la seguridad política de investigar antes de hablar. La diferencia entre politécnicos y universitarios es que en la Universidad se estudian leguaes particulares, no conocimientos particulares, la gente aprende a tirar rollo y a disfrazar su

falta de conocimiento con el rollo. En el Politécnico es diferente, la gente nunca tendrá el rollo, pero tiene el conocimiento y la capacidad de investigación. En ese tiempo era muy claro; actualmente, ya son un par de porquerías las dos.

Bueno, pero entonces pedí la beca cuando ya era ingeniero químico titulado y tenía dos años ejerciendo la crítica de cine. La pedí para poder dejar la ingeniería. Ahorré mucho dinero trabajando en el diseño de plantas industriales y como inspector de ingenios; cuando entré a la cuestión de ingeniería de procesos no me gustó porque me quitaba tiempo para ir al cine. Era un tente-en-pie; digo, la historia de todos los intelectuales mexicanos, de todos los escritores, es la misma: uno trabaja de lo que sea para poderse financiar el otro trabajo.

En el 65 me dieron la beca, para mi sorpresa, porque yo no tenía ningún contacto con la literatura mexicana, trabajaba para el peor suplemento literario del mundo y mi contacto era con la pantalla. Pedí la beca para escribir *La aventura del cine mexicano* que en ese tiempo no se llamaba así sino "Escarnio y pasión del cine mexicano" y estaba concebido como un ensayo histórico que fue lo que finalmente fue. Le cambié el nombre, obviamente, porque era un título pomposo y bergaminesco. Estaba basado en un título de Bergamín que se llamaba *Burla y pasión del hombre invisible*.

—¿Y después del Centro fue que viajó a París?

—No, no. Lo que pasa es que yo estudiaba. Es que visto retrospectivamente yo me veo como un voraz, porque con mi primera beca del Politécnico lo que hice fue ir a una librería y comprar el bonche de libros: todas las obras maestras de la literatura universal: *La Ilíada*, *La Odisea*, el *Fausto*, porque yo quería leer. El poli era un ambiente muy distendido, pero muy especializado. Lo bueno es que no había ninguna pedantería. Estoy seguro de que si hubiera estudiado la carrera de Filosofía y Letras habría terminado como un dictador, es decir, como los que dictan bibliografías, que es una tontería.

La formación politécnica a mí me dio una estructura, una forma de aproximación a la realidad que no me podía haber dado absolutamente ninguna otra actividad. Y a mí me gustaba eso, mi formación de ingeniero sigue siendo fundamental para mí.

—Entonces lo de París ¿cómo quedó?

—¡Ah!, lo de París. Yo estudiaba francés. De hecho yo era un niño bilingüe. Mi abuela había estudiado en Francia y se dio el caso total y absolutamente contradictorio de una placera que había sido educada para princesa. El bisabuelo se hizo millonario con técnicas de mercadotecnia muy avanzadas para su época, entonces tenía fábricas de zapatos y se



compró casas y lo que sea. Y de pronto: "yo quiero mandar a mi hija a estudiar en la mejor escuela del mundo" y la mandaron a una escuela donde estudiaba la realeza europea. Y en realidad era una placera, entonces la contradicción esa es maravillosa y mi abuela fue la que me educó, y me educó en francés.

—Pero resultó muy bueno ¿no?

—Maravilloso, porque yo nunca he tenido problemas de nada. Yo hablaba el francés fluidamente, estudiaba primero en la Alianza Francesa, después en el IFAL cursos universitarios; estudié el diplomado de maestro de francés en La Sorbona, y después simplemente fui a hacerlo allá. Estuve seis u ocho meses, pero fue mucho después, nada más como para consolidar lo que ya había estudiado aquí.

—¿Cómo terminó la experiencia en el Centro Mexicano de Escritores?

—Pues ahí realicé una parte de *La aventura...*, porque el problema es que tenía yo muchos maestros *show*, o sea Arreola y Rulfo, que eran maravillosos, pero eran una *performance* para verse. Realmente no me ayudaban porque mi tema no lo dominaban y el único que me ayudaba, pues, me planchaba. Era el viejito este, Monterde, Francisco Monterde, que me regresaba los documentos con garabatos. Las copias, que no eran fotostáticas sino que hacía cinco copias con calca, me las regresaba como camposanto, y todas las sugerencias eran para planchar la prosa y dejarla como si fuera decimonónica. Todos mis galicismos, mis ayalismos, mis neologismos, los quitaba. Lo que hice cuando terminó la beca fue rehacer el libro y escribir muchos otros capítulos. El libro en realidad salió publicado hasta 1968. A mí me entregaron ejemplares el 2 de octubre del 68.

—¿Y el trabajo en el CUEC?

—Mi experiencia ahí fue muy chistosa. Fui con un amigo a preguntar, él era maestro y a mí me interesaba estudiar cine, ya escribía yo crítica, te estoy hablando del año 64, antes de que pidiera la beca, todavía ni era ingeniero. Entonces quería estudiar cine, me fui a enterar de qué onda con el CUEC y cuál sería mi sorpresa que yo quería entrar como alumno y me la dieron como maestro. Desde entonces empecé a dar clases. Soy el maestro decano del CUEC, de los que comenzaron. El director de la escuela fue mi alumno, me duplica la edad, pero fue mi alumno.

—En un cuento usted habla de un personaje: Hipercrítico e insolidario.

—Es para referirme a mí mismo, yo siempre he sido hipercrítico e insolidario, condiciones fundamentales para que no te absorba la realidad.

—Y ¿qué problemas le ha causado ser así?

—Todos, todos. Desde estar apestado en todos los medios cinematográficos, bronquearte con todos tus amigos en el momento en que hacen películas malas, porque todo mundo cree que "porque eres mi cuate, vas a hablar bien". Ésa es la tradición buñueliana: "mis cuates, aunque sean delincuentes, son buenos porque son mis amigos". Mentalidad de gángster: "si eres mi cuate ya tienes patente conmigo". Pues no es cierto, si tu película es una porquería te lo digo, y si no aceptas mi crítica no mereces ser mi amigo. Con ese criterio los pierdes a cada rato y te bronqueas con todo el medio cultural. Pero mejor estar bronqueado con el medio que es tan pobre en México y que no sirve para nada. Es una carrera de obstáculos, una gran farsa.

—Por eso son los "calumnistas de espectáculos".

—Sí, y no tiene sentido. Es mejor aislarse. Mientras no te impida hacer obra, todo es válido en la cultura nacional. Y no me impidieron hacer obra.

—¿Comparte la idea de Raquel Tibol de hacerse un enemigo cada día?

—No, yo no me lo propongo, a lo mejor ella sí. Yo nunca me lo he propuesto, salen solitos. Saltan a la palestra solitos. De pronto te enteras de que son tus enemigos porque ya no te hablan, te ven feo, te hacen fuchi.

—A dos años del pleito con Arturo Ripstein ¿cómo lo percibe?

—Gané yo y perdió Ripstein. No solamente hizo el peor oso que nadie haya hecho en la historia del cine nacional, sino que finalmente me hizo promoción. Convertió en *best sellers* mis libros, que se editan como libros de arte, de súper lujo. Y se agotan, se venden como pan caliente, con ese lenguaje, sin hacer una sola concesión y con ese precio se venden. Fue un magnífico ardid publicitario.

Además, por razones de juzgado, por razones de ley (mi demanda fue civil) yo lo puedo demandar penalmente. Tengo diez años para meter al bote a Arturo Ripstein. Apenas va un año, me quedan nueve y puedo demandarlo por daños y perjuicios, que es penal. Claro que nunca lo haré porque sería tanto como traicionar a la gente que me defendió, empezando por los abogados, que no me cobraron, Gabriel Larrea y Sánchez Jasso se ofrecieron gratis a defenderme.

Porque era tan grave... No era un pleito entre comadres, se estaba implicando la libertad de expresión en México. Fue una tontería que además no fue de Arturo Ripstein, sino de García Riera que utilizó a Arturo, que fue el único que dio la cara y al único que le contesté y que fue el primero que se retiró en el momento en que se dio cuenta de que, a los cuatro días, ya estaba el fiel de la balanza a mi favor y pues... Se produjeron 165 textos. Fue un escándalo en serio. Yo entendí qué quiere

decir verse envuelto en un escándalo. Y que realmente te envuelve. No tenía vida personal, pero incluso aumentó mi *glamour*. Nunca lo imaginé. La presentación de *La disolvenca del cine mexicano* fue una fiesta, fue un *show* delicioso.

Nunca me imaginé que alguien me odiara tanto, me quisiera hundir e incluso tuviera como pruebas en mi contra una carta del director de CONACULTA, de Flores Olea, y otra de Durán Loera, director de Televisine, que además se aceptaron como pruebas en mi contra aunque eran apoyos por escrito, institucionales. O sea, todo estaba perfectamente urdido para meterme a la cárcel pues, de los 60 millones que me pedían, empecé a ahorrar inmediatamente y ya nada más me faltaban 59 cuando terminó la demanda. Fue realmente una cosa muy urdida.

—¿Y la relación con García Riera?

—Ya estaba totalmente desgastada, podrida. Es un encomendero español que llegó a México a fusilarse el trabajo de otra gente. Pobre tipo ¿no?

—¿Entonces, desde el principio fue así?

—No, no. Fuimos amigos; la ruptura total fue ésa. En el echeverrismo fue mi ruptura con toda esa gente porque todos los críticos se alinearon a la versión oficial, y entonces se dividió la crítica entre la independiente y la oficial, pero resulta que todo el mundo se fue por lo oficial. El echeverrismo fue una maquinaria de absorción de intelectuales impresionante. "Echeverría o fascismo" era el lema de Benítez.

—Y en el caso de las publicaciones ¿qué han significado para usted los cambios de una publicación a otra, de *Novedades* a *Excelsior*, etcétera?

—Son diferentes etapas de mi vida. He sido muchas personas, una después de la otra. Casi diría que he sido cinco personas: una *La aventura*, otra *La búsqueda*, otra *La condición*, *La disolvenca* y ahora otra que va a salir, que ya entregué a Crijalbo —me apresuraron demasiado, me lo eché en dos meses en la computadora— y se llama *La eficacia del cine mexicano*. Iba a ser "La eyaculación precoz del cine mexicano" pero era, digamos, un poquito agresivo para ciertos lectores.

—Hubiera estado bien.

—Sí, pero no, no se atrevieron, son muy puritanos todavía. Son diferentes etapas, diferentes enfoques, incluso la forma de hacer crítica de cine. No hace uno lo mismo a los 23 años que a los 40.

—¿Y los diarios?

—Los diarios imponen; o sea, cuando yo entré a *Novedades* había una imposición, podía yo hablar de cualquier cosa menos atacar películas mexicanas, fue lo primero que me dijo el director que era Raúl Noriega: "nosotros vivimos de la publicidad, si usted ataca a las películas

mexicanas nos quitan la publicidad”, punto. Entonces simplemente no hablaba de películas mexicanas. Para hablar de ellas escribí un libro que se llama *La aventura del cine mexicano*, fue magnífico, me dieron la pauta. Claro, después me empecé a trepar a las barbas y comencé a hablar de películas mexicanas cuando me gustaban o razonaba de una manera muy elegante por qué no me gustaban. Entonces podía hacerlo, en los resúmenes del año ya hablaba yo de películas mexicanas, así que fue una manera de avanzar.

—¿Y en *Siempre!* qué pasó?

—Ahí fue diferente, yo trabajé cinco años en *Novidades*, puedo decir tema libre, sólo entregaba dos cuartillas, eran muy breves las notas y curiosamente me empezaron a leer y empecé a hacer amigos. Claro, yo era un chavito al que todo mundo quería patrocinar. Era muy chistoso, me veían como un chiquito inofensivo que trabajaba en el peor suplemento y entonces no había problema. Cuando salga la séptima edición de *La aventura del cine mexicano* mi publicidad van a ser las frases de todos mis actuales enemigos, ¡que es una cosa! “El último grado a que puede llegar el lenguaje”, “lo único que puedo expresar por el momento es mi más cariñosa envidia a Ayala Blanco” García Riera, “¿Qué hubiera quedado del cine mexicano si Ayala Blanco no escribe *La aventura del cine mexicano*?” Era la pomposidad y la exageración. Si me lo hubiera creído dejo de escribir, me suicido. Fíjate, si es el último grado al que puede llegar el lenguaje, pues ya la vida no tiene sentido. Me suicido.

—Pero usted es un hombre sano.

—Sí, no. Pues oye ¿qué es eso? Aunque efectivamente no había nada. Había catálogos, había otras cosas pero no servían para nada. Y sigue sin haber nada. Incluso un gringo me dijo hace poco: “Oye, tú tienes *La aventura del cine mexicano* pero a mí no solamente me gusta el cine, quiero que me recomiendes libros, porque me interesa la danza, la poesía, el teatro. ¿Dónde está la aventura del teatro mexicano? ¿Quién escribió la aventura del teatro mexicano y de la danza mexicana y de la poesía mexicana?” Y dices ¡ay güey!, pues no existen.

Y además la idea de hacer una historia viva es bien novedosa, yo no sabía, salió solita. Salió el primero y cuando *La búsqueda*, sucedió que eran los capítulos que le iba a añadir a la anterior versión, pero resulta que el añadido resultó más largo que el propio libro, entonces lo publiqué ya como libro aparte. Además, tuvo problemas porque no sé si supiste que ese libro lo quemaron en la Universidad, lo publicaron ahí y nunca se distribuyó, porque era un escándalo —yo no busco el escándalo, el escándalo me busca a mí. Entonces, quemaron el libro, no se distribuyó, y lo que hicieron mis amigos fue robarse muchos ejemplares que yo

regalaba. Se salvaron algunos ejemplares de la quema y todavía a mediados de los setenta se empezaron a vender.

—¿Y la experiencia en *La Jornada*?

—La experiencia en *La Jornada* fue efímera, trabajé dos meses y fue el bombardeo de mil personas para que me corrieran. Yo realmente viví en el cerco desde el echeverrismo hasta el ripstianismo, hasta la demanda de Ripstein. Considero que viví en el cerco, o sea, de aquí no te me mueves. Yo llevaba mi artículo y diez críticos llegaban a decir "si publica una sola línea este cuate, nos retiramos". Entonces decían: no, pues éstos son diez y éste uno, y sacrificaban al uno. No podía moverme de ese cerco, y el cerco era vivir de la caridad pública de Carlos Monsiváis. Era ridículo, pinche crítico de cine convertido en una gente súper perseguida. Eso solamente puede pasar en un ambiente tan provinciano como la cultura nacional. Por eso te digo, a mí me vale.

—Ahora que menciona a Monsiváis ¿es cierto que lo llamaba para que le hiciera traducciones y con ellas llenar espacios en las publicaciones?

—Sí, de pronto había números de *La cultura en México* que no tenían nada. Con la mano en la cintura yo agarraba una revista, un libro, lo que sea; acababa de leer a Baudrillard o a Foucault que me lo traduje completo. Todo lo que se me pegaba la gana, principalmente filosofía francesa, poesía. Hay un número en que sale un ensayo larguísimo mío, una traducción mía, poemas traducidos por su servilleta, y además con seudónimo, es casi todo el suplemento, salvo tres cuatro paginitas todo lo hice yo. Un poco lo que está haciendo ahora Musacchio con el *Comala*, ¿no?

—¿Cómo ingresó a *El Financiero*?

—Mira, cuando le dieron su golpe militar, su pinochetazo a Carlos Monsiváis, y su grupo se le rebeló, él botó el arpa. Me retiré de la crítica de cine en el 87, ya tenía 25 años haciéndola, así que me valía madres y me dediqué a la investigación. Fue cuando escribí *A salto de imágenes* y la cartelera de los setenta, que todo mundo cree que se hacen solas, pero absorben tiempo, trata de hacer una sola ficha. Durante un año y medio me dediqué al *dolce far niente* de la crítica de cine, descansar de la crítica y reformularla. Veía más cine que nunca, me dediqué a disfrutarlo más, a no ver lo que no me interesaba. Ya no por obligación, porque había que cubrir esa película de la que todo el mundo habla pero que me valía madres. Verla porque pues es la nota y me fastidiaba, porque el cine gringo es siempre la repetición de lo mismo, pero si me pasan una película como *La prueba*, en la primera función ahí estoy porque sí vale la pena lo diferente.

Y de pronto una mañana me habla Víctor Roura, pero me habla al CUEC, luego me comunico con él y le digo: "oye, no te conozco, quisiera escribir crítica de cine, pero ¿cómo?" Y dice: "pues con el tema que quieras, con la libertad que quieras, la paga, la dimensión, el día que quieras". Entonces me empecé a quedar como idiota porque me estaba regalando todo lo que había querido en mi vida.

Luego le dije que me gustaría escribir los lunes de películas extranjeras, la mejor película de la cartelera o del cineclub, de la Cineteca o lo que sea; y además, a mí me encanta escribir otro tipo de crítica, con otro lenguaje pero también semanal. Fue ahí donde surgió la idea del Cinelunesexquisito y Cinemiércolespopular que obviamente es un desafío al lector y a mí mismo.

No sé si actualmente sigan con esas connotaciones, pero en los años cincuenta y sesenta yo oí mucho como insulto fundamental "es que ése es un exquisito", para decirle a alguien que era un exquisito maricón; se usaba esa palabra, o sea, el tipo altivo, pedante, mamón, era el exquisito, incluso tenía una connotación como de clase, muy acomplejado. Me gustó la idea y por eso es Cinelunesexquisito, y la cosa de lo popular porque los miércoles todavía se sostiene el dos por uno o pagar la mitad del precio.

Entonces Roura me dio el gane, y me dije: "Bueno, ¿qué es lo que siempre he querido hacer?" Hubo una época en la que escribía en el *Diorama* y en la *Cultura en México*, pero lo hacía por necesidad, para sobrevivir. Traté de vivir de la crítica de cine y lo logré: 70, 71, 72, parte del 73.

—¿Por qué ya no imparte clases en el CCC?

—Estuve en el CCC, pero por imposición de los alumnos, lo exigieron a la dirección porque les querían poner a Francisco Sánchez, que es un imbécil, entonces se rebelaron Andrés de Luna, Pepe Buil, toda esa generacioncita. Me quedé tres años y después ya salí. Y ahora sí, definitivamente, prohibido mi nombre en el CCC, no se puede mencionar.

—¿Cómo ve el alboroto que ha armado el llamado "Nuevo cine mexicano"?

—Precisamente por eso escribí *La eficacia*, que bien se podría llamar "La excrecencia". Me quedé con el término de eficacia porque es un cine que, a diferencia del cheverrista, sí logró espectadores. Con productos si quieres muy dudosos, pero con buena respuesta, quizá porque tienen el mismo nivel mental los espectadores y los realizadores.

Lo que está sucediendo es algo que pasa mucho en el cine europeo y es que casi no hay continuidad de obra, es muy difícil que los viejos cineastas consigan película. Se quedan todos en la primera o en la segunda, y es lo que está pasando: la cantidad de debutantes. ¿Cuándo volverá a hacer una película Pepe Buil? Pues quién sabe. ¿Quién va a financiar?

Lo interesante aquí, que solamente se ve en el cine mexicano, es cierta vitalidad que tuvo en el cine popular, ya terminal. Eso es lo que estudié en *La disolventencia*, y ahora en *La eficacia*, pero ya es el final. El final de algo, quién sabe qué surja. No sabemos ni qué México va a surgir, mucho menos el cine nacional. Es la desaparición del cine nacional lo que estamos viviendo. Y además la gran ironía, todo mundo habla de Nuevo cine mexicano en el momento en que desaparece IMCINE. Pero dentro de un sexenio a ver qué hacen, quién les da chiche a los pobres cineastas.

—Algunos ya se fueron a Hollywood...

—A los que mejor les fue. A ver qué tanto tiempo están allá y qué hacen. Otros ya se fueron a Televisa, de los que están en *videohomes*. Es el sálvese-quién-pueda, pero eso puede producir cosas interesantes. O con la entrada del nuevo dinero, los dólares canadienses, a lo mejor.

—¿Alguna vez se le ha ocurrido realizar una película?

—Una de las características que creo me detecto, es que soy una persona sin imaginación. Por eso me gusta ir al cine, porque me gusta la imaginación de los demás. Yo soy incapaz de escribir sobre algo que yo no haya vivido, es decir, yo viví esa película y puedo hablar de ella objetivamente, desentrañar todos los mecanismos de esa película, los sentidos implícitos y explícitos, obvios y obtusos, para decirlo en términos de Roland Barthes.

Desmontar algo tan complejo como puede ser la conceptualización en imágenes, eso lo puedo hacer. Es una práctica, es técnica y muchas cosas más. Pero soy incapaz de crear algo, puedo crear a partir de eso. Todo mundo dice "bueno, y ¿por qué no haces cine?" Porque no tengo capacidad de imaginar. Yo leo un guión y no hay cosa más aburrida para mí, porque veo las palabras, me imagino las palabras en el espacio, pero no a los objetos a los que se están refiriendo.

Yo leo *Pedro Páramo* y no me lo imagino con rostro, estoy gozando la construcción verbal. Soy muy consciente de ello, no tengo absolutamente ninguna imaginación, pero tengo una gran capacidad para distorsionar la realidad, por razones de necesidad literaria. Para mí la crítica es un objeto. Nunca escribo antes de tener la nota escrita mentalmente. Ya están todos los elementos que voy a manejar, nada más hace falta desplegarlos en el espacio. Ya está hecho.

—Todo a partir del título, tal cosa "o"... Por cierto, hay alguien que lo imita.

—Cantidad de gente lo ha hecho y me parece patético. Bueno, yo no inventé lo de la "o", pero sí la idea de hacer cinco lecturas de la misma película. Eso es más o menos original y funciona, aunque lo quito al momento de hacer el capítulo en el libro.

—Hay quien dice que los críticos lo son porque no pueden hacer obra.

—Claro, yo creo que si es diferente, la naturaleza es diferente, el valor es el mismo, porque la única crítica válida es la que enfrenta una obra de arte a otra obra de arte. Si tu crítica no tiene valor en sí misma como obra de arte, no vale nada; por aguda que sea, no vale absolutamente nada.

Hay una preocupación formal que tiene que estar ahí. Eso lo sabía desde Baudelaire, la idea no es mía. Y es cierto, yo escribo como ensayista, no como periodista, si es que hay alguna diferencia. Pero mis autoexigencias son total y absolutamente como yo: totalmente paranoicas. ¡La cantidad de autoexigencias que yo me planteo en una crítica de cine! Están las de tipo periodístico: oportunidad, no vamos a hablar de películas que ya no estén en cartelera, porque si no, pierdes el contacto con el lector; agilidad, que eso fluya; amenidad, en fin, todo lo que se proponga un periodista.

Después una preocupación formal, ensayística, una preocupación de tipo didáctico. En un país donde el sistema educativo vale para lo que ya sabemos y la Universidad dos veces lo mismo, tienes que convertirte un poco en educador y ofrecerle al lector realmente algo. Le ofreces, si tú quieres, 50 ideas en un artículo; me conformo con que agarre la onda en diez. Ya diez ideas sobre una película son suficientes.

Tiene que haber un discurso lógico y un análisis cinematográfico. Tengo incluso mi método para analizar cine, se llama microanálisis, y ha sido saqueado por todas partes. Tengo un armado, yo le doy armas a los alumnos para que puedan desmontar una película. Sistematizar. Para mí el conocimiento que no está sistematizado no es conocimiento, es intuición, entonces tengo que sistematizarlo todo. Mis clases deben ser apabullantes para muchos alumnos, odiosas para otros, apasionantes para algunos, porque es eso: sistematizarlo todo.

—El todoabarcarlo.

—Abarcarlo todo, tratar de abarcarlo todo. Es una locura. Y finalmente hay una exigencia más que es la de mi deformación de ingeniero químico que es que esa crítica se convierta en un dispositivo, una pieza de ingeniería que funcione, de ahí las lecturas. Entonces está perfectamente engarzado todo. Está todo analizado, es una pieza de ingeniería repetida al infinito. Y eso, claro, te convierte a la crítica en un objeto casi impenetrable, mucha gente la odia, no puede penetrar. El lenguaje mismo, que además es muy rico, muy diverso. Y todo mundo dice "ay, es que eres postmoderno y no te das cuenta" pero se trata de escribir a dos niveles de lenguaje; o sea, escribir con un lenguaje realmente muy depurado, exquisito, los lunes, y escribir con un lenguaje populachero, cotidiano, libre, más coloquial, los miércoles. Porque todos somos una mezcla de esos dos lenguajes.



—Pero además han salido en el periódico otro tipo de análisis, yo recuerdo uno de cine norteamericano.

—Ah, no, ésa es una cosa de Roura, que se le ocurrió que sería interesante y nos encargó a tres críticos que hiciéramos eso. Me pareció interesante, como un aporte lo hice, una especie de desafío. Son desafíos como hacer el libro de Rulfo, *El gallo de oro*, que es un libro que escribí en 48 horas. Vicente Rojo me lo propuso antes de que me corriera de Era. Yo tenía la grabación, había grabado la película desaparecida, *El despojo*, y de memoria reconstruí el guión que nunca escribí Rulfo. Traté de imitar el lenguaje de Rulfo, hice el prólogo, tenía la cosa esta que se había robado Monsiváis, se lo robó a una compañía productora, uno de tantos tratamientos, lo que se publicó es uno de tantos tratamientos al cuento inexistente de Rulfo que se llama *El gallo de oro*; todo lo demás eran documentos que yo tenía. Todo ese armado lo hice en 48 horas, me encerré un fin de semana. Y fue una apuesta también. Son pequeños desafíos, además yo sabía que no hablaba de cine, que finalmente estaba analizando un objeto literario.

Porque para mí es mucho más sencillo analizar, yo podría aplicar perfectamente todas estas técnicas a estudiar un libro. No lo hago porque no se me da la gana, porque es dispersión, porque creo que uno de los grandes errores de muchos escritores magníficos en México ha sido la dispersión. Escriben sobre todo y terminan no escribiendo sobre nada. Prefiero centrarme en un solo objeto que es el cine porque es lo suficientemente rico para que le dé sentido a mi acción. Entonces no me planteo problemas idiotas.

—¿En algún momento ha sentido al ambiente de la crítica rico, productivo, digamos, a su gusto?

—No. La crítica de cine en México es pésima. Lo era y lo ha sido; hay gente más o menos interesante, pero son la excepción. En general es horrenda ¿no? ¿De qué películas hablan? La última película que han ido a ver es la película gringa. ¡Qué güeva! hablar sobre cine gringo. Es mucho más apasionante hablar de lo que nadie habla. Además la nota ya está hecha antes de escribirla, porque tienen revistas. Se fusilan del *Premier* frases completas. Lees a Susana Cato y son frases completas y ya no menciono más nombres. Todos hacen eso: Turrent, que traduce del francés y firma con su nombre. Durante 25 años ha hecho lo mismo, traduce del francés y firma con su nombre las críticas del *Positif*.

—Pero eso afecta incluso cuando las películas están mal traducidas, como cuando García Tsao tradujo varias películas de la Muestra.

—Ah, sí, eso fue pavoroso, eso fue un escándalo, afortunadamente. En las funciones de prensa cada vez que salía su nombre la gente azotaba

las butacas, chiflaba, pero sigue traduciendo, aunque ahora ya no firma con su nombre. Es el heredero de la crítica oficial, pero si no existiera habría que inventarlo, sería otro ¿no? Tiene que haber ese tipo de gente en México.

—¿Cuántas veces ve una película Jorge Ayala Blanco?

—Depende de la película. Curiosamente, las que veo más son las películas mexicanas. Esta noche voy a ver por tercera vez *Zapatos viejos*. Las más difíciles son las películas más malas. Yo me puedo tardar hasta dos días en escribir una nota de seis cuartillas (12 500 bytes, porque ya todo es en bytes) de una película mexicana. Es muy difícil porque tienes que inventar hasta el lenguaje.

*La fractura del miocardio* o *La prueba*, son dos películas excelentes; de la primera ya había visto una parte en el festival de Berlín, que para mí es una salida, ir al festival mejor organizado del mundo, me echo setenta, ochenta películas y el resto del año puedo estar en la inanición, porque ya me las eché. Ver siete películas diarias durante doce días; es una locura, pero a eso voy, a llenar el tintero. Si nunca vienen a México, pues nunca vendrán. ¿Cuándo vas a ver aquí una película de Cristina Jasso? El nuevo cine senegalés. Yo puedo platicar 20 películas y seguir la obra de Idrissa Podraoba u otro que nadie conoce aquí.

—¿Ni los críticos?

—Claro que no. Los críticos están detrás de la película gringa, si tú ves *El Nacional* y ves las críticas que salen, exclusivamente hablan, y mal (hacen chistes idiotas) de películas gringas. Pero cuando les pasan una buena, no la entienden, como *Cuestión de honor*. No la van a entender, lo que quieren es un *triller* baboso de segunda.

En fin, es otra práctica, pero sí, el verdadero problema es el análisis. Hay mil maneras de llenar cuartillas, mil maneras de bordar alrededor de la película, digo, puedes incluso llenar una cuartilla completa, agarrar el suplemento de *Novedades*, lo que escribe Turrent con pseudónimo ya lo escribió en *El Universal* con su nombre: cuatro cuartillas; las dos primeras, alrededor de la película, alrededor del realizador, que si fulano de tal que pertenece a la quinta generación. Erudición de *Premier*; después, la biografía del autor, datos tomados de cualquier catálogo, de cualquier diccionario de cine, después te platica la película.

¿Y la valoración de la cinta dónde queda? No tiene sentido ser llenador de cuartillas. Y es precisamente por eso que busco desde la primera frase ya estar analizando, y hacer una nota que realmente valga la pena escribirla.

—Recuerdo varias críticas suyas de películas que no vi, me parecía al leer como si las estuviera viendo.

--Eso es algo muy importante y también una de las preocupaciones de la crítica: utilizar un lenguaje plástico. Yo parto de la idea de que, por principio, el idioma español es lengua muerta. Ya pasó su mejor momento: el Siglo de Oro. No vas a escribir como en el Siglo de Oro ni con la sutileza, la delicadeza y la elegancia de entonces. Para que el español tenga vida, tiene que ser muy ecléctico, lleno de neologismos, de tecnicismos, mientras más rico sea tu lenguaje, mejor. Los límites de una persona son los límites de su lenguaje. Y eso no es nuevo.

Fulano de tal no es que sea más inteligente, sino que sabe más palabras. Mientras más variedad y niveles de lenguaje manejes, mejor. Puedes introducir en una nota conceptualizaciones de leuzianas, en fin, todo lo que quieras; que la gente no se dé cuenta, y terminas con una leperada, con localismos. Así logras una riqueza y un contacto con el lector muy especiales. Pero, además, estás hablando de cine y lo que importa no es tanto la elaboración que haces como lo que está en la pantalla. Nunca perder el contacto con lo que viste. Obligar a la gente a que visualice.

¿Cómo obligar al lector a que vea la película a través de tus ojos? Inclusive planteé ese problema: ¿cómo interesar al lector? Pues sustituyéndole, es un señor que jamás verá la película. Yo estoy seguro que en el caso de una película como *La prueba*, más gente leyó la crítica de la que la que fue a verla. Claro, cuando empecé a hacer esto me decía: "bueno, esto es una estupidez, yo estoy escribiendo de una película que se llama *Un macho en el salón de belleza* y estoy en un periódico que se llama *El Financiero* que sólo leen, supuestamente, los jefes de empresa, agentes bursátiles y uno que otro universitario.

--¿Hasta dónde piensa llegar con su ABC del cine mexicano?

--Pues, hasta la Z. Yo creo que será "*La zancadilla del cine mexicano*".

18 de marzo de 1993

Jorge Ayala Blanco nació en la ciudad de México en 1943. Estudió ingeniería química industrial en el Politécnico y lengua francesa en la Universidad de París. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores (1965-1966). Ha sido profesor en el CCC y del CUEC, y ha hecho crítica cinematográfica en México en la cultura del diario *Noticias* (1963-1968), *Expositor* (1969-1983) *La cultura en México del semanario Siempre!* (1969-1987), *La jornada* y *El Financiero*. Fue coeditor de *La semana en el cine* (1963-1966) y secretario de redacción de la *Revista de Bellas Artes* (1966-1967). Es autor de la serie *La aventura, La búsqueda, La condición y La disolución del cine mexicano*, así como de los libros *A salto de imágenes* y *Falaces fenómenos fílmicos*. Con María Luisa Amador realizó cuatro tomos de la investigación *Carietera cinematográfica*.

## Nelson Carro: despertar el interés por ver el cine de otra manera

Nelson Carro me citó en su casa, que es a la vez el centro de operaciones de *Dicine*, la revista que edita junto con Leonardo García Tsao. La decoración no dejaba lugar a dudas: ésa tenía que ser la guarida de un crítico de cine o al menos de un cinéfilo. Había dos grandes carteles, uno de la película *La panza de un arquitecto* y otro del festival San Juan Cinemafest. El mobiliario lo completaban dos videocaseteras y una televisión Hitachi.

Nelson fue quizá la persona más seria de todas las que entrevisté para esta tesis. Tal vez su especialidad no es contestar preguntas directamente y se desenvuelve mejor escribiendo, o tal vez le desagradan las entrevistas; lo cierto es que lo sentí un poco tenso y a veces distante, con excepción de algunos momentos en que fue especialmente cauteloso con sus comentarios. Aún así creo que pude obtener de él respuestas interesantes.

--¿Dónde le nace la inquietud de hacer crítica de cine?

--La vocación crítica nace a partir de una vocación cinéfila. En principio fui un aficionado poco selectivo, veía mucho cine en la adolescencia, después fui cineclubista, también estuve trabajando en la cinemateca; y aquí en México en la Filмотeca de la UNAM. Ese gusto por el cine fue lo que me llevó finalmente a la crítica. Supongo que me podría haber llevado también a la realización, pero esos son otros caminos.

--¿Por qué no a la realización?

--En algún momento estuve más o menos interesado en ella, pero quizá era menor la vocación hacia el lado de la realización.

--¿Cree usted que sea cierto eso de que es más fácil criticar que hacer cine?

--Quizá sí sea más fácil criticar, pero creo que esa no es la discusión. En el momento en que un creador hace una obra, esa obra está ahí objetivamente para la discusión, para el análisis y para la crítica, y no importa si hacer crítica es más fácil que hacer la obra. En todo caso, los que dicen eso, que se dediquen a hacer crítica, si les molesta. Yo no creo que uno elija la crítica necesariamente porque sea más sencilla.

--Hay otra manera de referirse a la crítica, como cuando alguien dice que hacer crítica de cine es otra manera de hacer cine.

--Sí, aunque creo que eso no se da en todos los casos, pero en general sí. La crítica de cine manifiesta por lo menos un gusto por el cine. Puede ser discutible el gusto, eso siempre, pero creo que a alguien que se

dedica a la crítica (y por lo tanto concurre asidua y regularmente al cine) necesariamente le tiene que gustar el cine, porque si no sería una especie de placer masoquista.

—¿Tiene usted algún método para analizar las películas?

—Trato de vivir la experiencia, es decir, emocionarme, reír, asustarme, y después tratar de analizar esas sensaciones provocadas por la película. Creo que ése es un poco el esquema, no tanto un análisis en frío, en el sentido de una especie de disección de la película, sino al contrario: disfrutar la película primero como un espectador "normal" y después tratar de explicar, y explicarse a sí mismo, por qué la película provoca lo que provoca: si es una película de horror, cómo funciona, por qué consigue asustar realmente; si es un melodrama, por qué realmente conmueve al espectador.

—¿Cuántas veces ve usted una película?

—Depende. Hay veces en que uno no tiene más remedio que verla una sola vez. Para el trabajo normal de una crítica de cine semanal, uno no puede ver las películas más de una vez. Eso provoca (y ese es uno de los problemas de la crítica periodística) que la crítica sea a veces demasiado impresionista, porque una vez que uno ve la película, es muy difícil poder referirse de manera muy concreta a elementos temáticos o formales. Más bien, lo que uno hace es trabajar sobre el recuerdo de la película.

No obstante, creo que en estos momentos, con la posibilidad del video, sí se pueden hacer trabajos más serios, dedicarle más tiempo, varias visiones; en fin, se puede escribir como se hace sobre un texto literario. En cuanto a la crítica periodística, eso es imposible, nadie se puede sentar a ver cinco o seis veces una película. Creo que fundamentalmente por eso la crítica periodística es impresionista y más o menos fundamentada, dependiendo del crítico.

—¿Cómo se elige una película para comentarla?

—De acuerdo a lo que se puede ver en México, y después, de acuerdo al interés del crítico. No todo tiene el mismo valor. Siempre es más interesante escribir sobre películas de las cuales uno tiene algo que decir porque le gustan, o porque no le gustan, pero piensa que puede tener cierto tipo de interés extracinematógrafo.

—Entonces la pobreza de la cartelera empobrece a la crítica...

—Sí, sin duda. Cuando el crítico, por necesidad de trabajo, de publicar una nota cada tres días o cada semana, tiene que escribir de películas que no tienen ningún interés ni siquiera para él, pero escribe de esas películas porque de algo tiene que escribir, eso obviamente también perjudica la labor de la crítica, sobre todo el nivel.

—¿Qué hace el crítico cuando le parece que la película no es interesante?

—Si uno no tiene nada qué decir, lo mejor es no decir nada, no escribir; pero algunas veces hay que escribir de alguna película. Esos son los casos más difíciles porque hay que buscar por dónde abordar algo que en realidad no tiene ningún sentido.

—¿Cómo lo resuelve usted?

—Trato de no escribir sobre ese tipo de películas, o trato de hacerlo cada vez menos. Una forma de salvar estos casos es haciendo la crítica de manera contextual, es decir, hablando del director y de su obra, ubicando la película en el contexto de la obra; no abordarla directamente, sino compararla con otras, hablar de cierta tendencia cinematográfica, etcétera.

—De sus colegas ¿quién le parece sobresaliente?

—En los últimos tiempos abundan los críticos cinematográficos en la crítica periodística. En todos los periódicos, en todas las publicaciones, tienen un crítico cinematográfico; pero por otro lado, también es cierto que la crítica de cine, como la mayor parte del trabajo periodístico, está muy mal pagada. Entonces tampoco se le puede exigir al crítico una gran calidad cuando lo que se le está pagando es ridículo. El crítico por principio no le puede dedicar mucho tiempo porque la crítica es fundamentalmente una forma de vida, no se pueden dedicar diez horas a hacer una crítica y además sumarle el tiempo de ir al cine, eso limita la labor de la crítica de periódicos.

Ahora, en cuanto a preferencias, yo destacaría en la prensa diaria a Leonardo García Tsao, crítico de *El Nacional*, y a Tomás Pérez Turrent en *El Universal*.

—¿Y a nivel de revistas?

—La gente que escribe es más o menos la misma.

—Ahora que menciona las condiciones de trabajo del crítico ¿qué piensa usted de los que traducen opiniones o formas de acercamiento a las películas y firman con su nombre?

—Bueno, la traducción no es parte de la crítica. Me parece bien que se traduzcan textos de otros críticos, eso me parece válido porque hay críticos extranjeros muy interesantes, pero entonces estamos hablando de críticos extranjeros y no de una crítica mexicana.

—¿Y los que insertan como suyas opiniones de otros?

—Obviamente eso no es válido. Lo que se puede hacer es citar todo lo que uno quiera; finalmente existe el derecho de referirse a otros textos; lo que no se vale es copiarlo sin citar, sin dar la fuente.

—¿Cómo define usted su trabajo?

—Creo que la crítica tiene dos puntos de interés, por un lado (aunque no siempre) como reflexión sobre la realidad. Este es un trabajo que quizá

uno hace aunque no escriba, pero escribir siempre lo vuelve más serio, en la medida en que se pone sobre papel. Por otro lado, uno como crítico siempre es un intermediario entre el espectador y la obra, y es un intermediario bastante útil, yo lo veo con otras disciplinas a las que no me dedico, pero de las que sí leo crítica. La crítica es bastante útil porque más allá de las opiniones, sirve para llamar la atención sobre ciertas películas, sobre ciertos directores, para ubicar ciertas películas en su lugar, y además para mostrar elementos que sirvan como puntos de partida a otras reflexiones del espectador.

Pienso que la crítica de cine como intermediario resulta útil, sobre todo, en los periódicos o en revistas como el *tiempo libre*, donde muchas veces el lector lee la nota para saber si vale o no la pena ver tal película; aunque recomendar películas no es necesariamente la función de la crítica. No obstante, si esa recomendación lleva tras de sí una ubicación de la película y da elementos para que el lector o el espectador pueda elaborar su propia crítica o su propia teoría, creo que también es válido.

—A propósito de la recomendación de películas ¿por qué en el *tiempo libre* le ponen asteriscos o estrellitas a las cintas?

—Ese recurso es muy viejo. No sé que tan viejo aquí en México. Luz Alba lo usaba en sus notas de *El Universal Ilustrado* de fines de los años veinte, así que es casi tan viejo como el cine. Creo que es un recurso válido, aunque es una forma de calificación muy arbitraria. Tal vez con una, dos, o tres estrellitas no se puede definir o catalogar una película, pero finalmente es una especie de juego; no tiene un gran valor crítico, pero sirve como recomendación al lector y sirve para llamar la atención. Sin duda, la crítica la lee poca gente, en cambio esas estrellitas son siempre muy consultadas y muy discutidas.

—Bueno, entonces a las estrellitas les sucede como a la crítica, que se lee aunque no se le haga caso.

—Sí también, pero eso me parece perfecto. La función de la crítica no es que se le haga caso sino que contribuya a promover una reflexión sobre el cine. La opinión del crítico es finalmente lo que menos importa, así como la opinión del lector es lo que menos importa. Cuando alguien me dice que fue a ver una película y está totalmente en desacuerdo conmigo, me parece lo más lógico, es totalmente comprensible. No hay ninguna razón para que alguien esté de acuerdo con la crítica; hay gente que sí lo está, pero eso no es lo que se busca. La crítica no busca tanto conseguir adeptos como despertar el interés por ver el cine de otra forma.

—En su libro *El cine de luchadores* ¿varió la forma de aproximación respecto a la crítica periodística del *tiempo libre*?

—El libro no se pensó en principio como una publicación especialmente seria. Originalmente se trataba de una serie de folletitos de acercamiento al cine mexicano, que después se quedaron en unos cuantos. *El cine de luchadores* realmente no es un acercamiento serio, sino más bien una primera aproximación al fenómeno, así como después se publicaron otros libros del mismo tipo. Ese tipo de cuestiones que no son la crítica diaria permite que se les dedique más tiempo, por lo tanto se trabaja con más rigor y se deja de lado lo que tiene que ver con la actualidad. Muchas veces las revistas permiten eso; en las revistas uno puede publicar cierto tipo de ensayos que van más allá de la crítica diaria.

Por ejemplo, *Dicine* es una revista que maneja dentro de ciertos límites las actualidades y el cine que se está viendo, pero también eso se alterna con investigaciones realizadas totalmente al margen de lo que está pasando, como muchos de los trabajos realizados por gente del CIEC de Guadalajara o por investigadores como Ángel Miquel. Estos se refieren a temas que les interesan a ellos y que no tienen nada que ver con la actualidad cinematográfica. Creo que eso sí es necesario matizarlo: si uno hace una publicación de ensayos extemporáneos solamente, eso disminuye el interés de los lectores, que muchas veces buscan las referencias más inmediatas.

*Dicine* es una revista especializada para un público no necesariamente especializado, está dirigida a un público más bien cinéfilo. En teoría es el público de cineclubes, de la Cineteca, de universitarios. En *tiempo libre* es un poco diferente, aunque de cualquier manera hay una ventaja en *tiempo libre* en relación con los periódicos. Nadie compra un periódico para leer crítica de cine, o por lo menos, de la gente que compra un periódico no toda lee la crítica de cine. Mucha gente compra el diario por la sección política, otra por los deportes y muy poca por espectáculos o cultura, entonces la crítica ocupa un lugar bastante marginado dentro del periódico. En el caso del *tiempo libre*, como la revista es fundamentalmente una guía para ir al cine o al teatro, la cantidad de lectores de crítica es muy alto, yo diría que si no es la totalidad, si la mayor parte. Eso hace que los lectores de las revistas estén más familiarizados con la crítica y uno a veces puede suponer que tiene cierta cantidad de lectores, que lo siguen regularmente. Uno puede dar por supuesto que no tiene que partir de cero en cada crítica, es decir, que los lectores ya conocen de alguna manera sus gustos, sus preferencias, y eso hace que sea más fácil escribir. Uno escribe para un lector que de alguna manera es cómplice.



—¿Según su opinión, cuál es la calidad de la crítica de cine en México?

—La calidad de los escritos, como la calidad de la crítica que se publica, es muy disparaja. Hay desde trabajos buenos, bien escritos y con un acercamiento interesante a la película, hasta acercamientos interesantes mal escritos, trabajos bien escritos pero que dicen muy poco y trabajos mal escritos que no dicen nada. Estos últimos son un buen porcentaje.

Una de las mayores limitaciones para la crítica es el mal manejo del lenguaje, creo que ésa es la clave de la crítica: saber decir con palabras la idea que uno tiene sobre la película. El cine suele despertar inquietudes en el espectador, pero en el momento en que se trata de escribir eso de una manera coherente, lógica, ahí empiezan la mayor parte de los problemas, porque en general en los periódicos, salvo excepciones, se escribe muy mal; no solamente por el nivel de la crítica y de los reporteros, sino también por el bajo nivel de corrección en los periódicos: todos tienen una gran cantidad de faltas de ortografía, de erratas de todo tipo y, además, como decía antes, los periódicos pagan poco y no pueden pretender tener entre sus colaboradores gente con una gran formación.

—¿Cómo ha sido su experiencia en publicaciones distintas a *tiempo libre* y *Dicine*?

—He estado publicando críticas en *Reforma*, pero de una manera muy irregular y eso hace que no pueda desarrollar un trabajo coherente, de una manera organizada. En cambio, en *Cine Premiere*, que es una revista de Videovisa en la que estoy publicando una columna, ahí sí tengo muy claro qué es lo que publico. Mi idea es que esa revista está dedicada al público de los videocentros, que es un público que ve las películas de Videovisa, es decir, fundamentalmente cine hollywoodense. A mí me interesa llamar la atención sobre otros cines; aunque esa gente no vaya nunca a ver otra clase de películas, me parece importante por lo menos mostrar que existen.

—¿El crítico es también un promotor?

—Sí, creo que sí; aunque es muy importante decir que el trabajo del crítico no es determinante en cuanto al éxito o al fracaso de una película, pero en la medida en que opina, el crítico sí tiene un poder de promoción a favor o en contra.

—Eso en el caso del cine mexicano se ha dado mucho.

—Sí, ahí es más notable porque el otro cine por lo menos ya viene precedido de muchos comentarios, publicidad, notas a favor o en contra; entonces lo que se hace es sumarse a uno de los caminos. En el caso del

cine mexicano las primeras críticas son las que se publican aquí, y es una labor de mucha responsabilidad.

—Aunque la influencia de la crítica es limitada...

—El problema de la crítica tiene que ver con los hábitos de lectura del espectador. La crítica no tiene mucho efecto porque la gente no lee, por eso nunca se va a enterar de lo que opina el crítico ni podrá hacerle o no caso. No sé cuánta gente lee la crítica de cine de los periódicos, pero pienso que es muy poca, y por lo mismo no puede determinar el éxito o el fracaso de la película. La televisión en cambio ayuda más, pero tanto la televisión como la radio tienen el problema de que como las cosas no están fijas, no están impresas, las palabras se van; es decir, uno las oye y cuando las oye ya no existen; eso dificulta la labor crítica. El emitir juicios críticos por radio o por televisión es de lo más difícil.

15 de febrero de 1995

Nelson Carro Rodríguez es de origen uruguayo. Nació en Montevideo en 1952. Formó parte del Departamento de Filmación de Cine Universitario del Uruguay (1970-1975), fue encargado de mantenimiento de filmes de archivo en la Cinemateca Uruguaya (1973-1976). Ya en México, trabajó para la Filmoteca de la UNAM de 1977 a 1986. Desde 1977 colabora para el diario *unomásuno* y desde 1980 trabaja para el semanario *tiempo libre*. Es autor de *El cine de luchadores* (Filmoteca-UNAM, 1984) y coautor de *Anuario 1983* (Filmoteca-UNAM, 1984), *Arturo Ripstein, Filmemacher aus Mexico* (Filmfest München, RFA, 1989), y *Le cinéma mexicain* (Centre Georges Pompidou, Francia, 1992). Ha impartido cursos en distintas escuelas de educación superior, entre las que están La Universidad Iberoamericana, el centro de Capacitación Cinematográfica y algunas universidades del interior del país. Actualmente es director de *Divine*.

## Leonardo García Tsao y la crítica documental

Leonardo García Tsao no es exactamente el tipo de crítico que me gusta leer; no obstante, su trayectoria en distintos medios y su presencia dentro del periodismo cinematográfico lo colocaron en la lista de las personas a las que sin duda debía entrevistar. Me recibí un sábado en su casa. Las paredes blancas, desnudas; el jardín detrás de los cristales que lo separaban de un desayunador y la casi ausencia de muebles enmarcaron nuestra conversación. Al contrario de lo que supuse, García Tsao se mostró bastante dispuesto a hablar del oficio de la crítica y las personas con las que está en desacuerdo en lo que se refiere al oficio de la crítica.

—¿Dónde comienza a hacer crítica de cine y por qué?

—Desde niño me gustaba mucho ir al cine, y de adolescente lo hice más metódicamente; ya de adolescente lo veía como algo que me interesaba muchísimo, como algo central. Nunca pensé que me iba a poder dedicar a eso. Entré a la Facultad de Ciencias Políticas porque sabía que tenía aptitudes para escribir y me dije “bueno, por ahí seré periodista”, pero mi vocación nunca fue muy clara.

Después, por azar, entré a trabajar a la Cineteca Nacional. Era 1975, yo tenía 21 años y ya estaba trabajando profesionalmente. En la Cineteca comencé a publicar en forma anónima presentaciones de ciclos. En ese mismo período conocí a García Riera, que es la gran figura de la crítica de cine en México. Emilio es un tipo muy generoso, le gusta tener equipo, entonces nos caímos bien y en 1977, cuando surgió el proyecto del *unomásuno*, me integré a un grupo dirigido por él en el cual escribíamos crítica de cine. Esa fue la primera vez que publiqué con mi nombre. Luego hicimos una revista que se llamó *Imágenes*, que duró siete u ocho números, éramos un grupo que nos llevábamos bastante bien.

—¿Quiénes más lo integraban?

—Como jefe estaba Emilio García Riera, aunque no ejercía como tal porque, más que jefe, Emilio es un amigo. Estaba Gustavo Montiel, que dejó la crítica para ser cineasta, se metió al CCC a estudiar y ahora es director de la escuela. Estaban Ana María Amado y Nicolás Casullo que son argentinos, luego regresaron a su país y creo que ahí siguen dedicados a la docencia. Estaba Nelson Carro, con quien sigo colaborando, y Eduardo de la Vega que sigue escribiendo de cine en Guadalajara. Emilio se fue a Guadalajara y ahora tiene allí un equipo de publicaciones.

—¿Considera la crítica de cine su principal actividad?

—Ahora sigue siendo mi actividad principal, aunque me gusta mucho escribir guiones. No puedo dedicarme de tiempo completo a hacerlo porque no hay tanta oferta, pero es una cosa que me gustaría hacer con más frecuencia.

—¿Por qué hacer crítica de cine y no cine?

—Tiene que haber alguien que haga la crítica, no sólo en el cine, sino también en las otras ramas del arte. Eso de que los críticos somos cineastas frustrados no es cierto; yo no me siento un cineasta frustrado. Ser cineasta es un trabajo muy demandante, además yo no me concibo haciendo cine, es un trabajo que requiere de ciertas cualidades y carácter que no tengo, pero sí me interesa escribir no sólo sobre cine sino para el cine.

—¿Tiene algún método para abordar las películas?

—Hay dos corrientes de análisis que sigo: una es la del cine de autor, que sigue la obra de los directores que han llevado una trayectoria coherente, interesante; y la otra es el análisis de géneros, que busca entender qué representa determinada película en un contexto tan amplio como es el género.

—¿Todas las películas pueden ser abordadas desde estas perspectivas?

—Sí, prácticamente sí.

—¿No le ha tocado ninguna inclasificable?

—No. Cuando hay una película muy rara o insólita generalmente viene de un autor que tiene una visión muy particular. Por otro lado, cualquier película popular puede insertarse dentro de algún género.

—¿Cómo enfrenta el crítico la pobreza de la cartelera?

—A veces no la salvamos. Ha habido ocasiones en que no hay de qué escribir, entonces busco algo interesante que esté en video o en televisión. No se puede escribir de *Ricky Ricón*, porque no da para mucho. En ocasiones la única oferta que hay son películas infantiles que no tienen mucho chiste. Hay una gran cantidad de películas que no tienen elementos de interés.

—¿Cuántas veces ve una película?

—Si me gusta mucho, puedo verla incontables veces; si es una película que me interesa, la veo un par de veces.

—¿Y cuál es la diferencia al abordar la cinta?

—Que la crítica debe partir de una visión fresca. A veces veo películas de un festival y uno o dos años después se estrenan en México; desde luego, como el recuerdo es muy muy vago, tengo que volverlas a ver para escribir. Además, al ver las películas nunca tomo notas, creo que me distraería. Estoy casi seguro de que en el momento de agacharme a apuntar puede pasar algo importante en la pantalla.

—¿Conoce a alguien que tome notas?

—Sí, Tomás Pérez Turrent. Cuando hay una película de la que le interesa hacer un análisis, toma notas. Yo no, en todo caso prefiero volverla a ver.

—Debe ser difícil tomar notas en la oscuridad.

—Sí es difícil, pero hay plumas que tienen foquito, con lo cual uno está molestando al de a lado al prender la luz.

—¿Tomás usa de esas?

—Sí, ¿no lo has entrevistado?

—No, pero lo voy a entrevistar.

—Pues pregúntale de sus plumas con foquito.

—Así lo haré. Ahora, en cuanto a la oferta de la cartelera, ¿cómo elige una película para comentarla?

—Porque tiene algún elemento de interés, por muy subjetivo que eso sea. Por ejemplo, la India María es interesante si uno se pregunta por qué tanta gente va a ver sus películas. No tiene que ver con calidad, una película puede ser interesante como fenómeno. Una vez me fui a ver una película de la India María. El cine estaba atascado y la gente reaccionaba muy bien. Eso era lo que a mí me interesaba: ver en qué consiste la popularidad de la India María. Igual puede suceder con una película de Coppola o Scorsese si mi interés es la obra de un autor.

—Usted es una de las personas que más comenta el cine nacional.

—Trato de variar, si hay una película mexicana que creo vale la pena, que es interesante, trato de comentarla antes de que aparezca en cartelera. Porque además esas películas duran muy poco, con excepciones como *Sólo con tu pareja* que se mantuvo bastante tiempo, o *Danzón*.

—Sobre las películas mexicanas, ustedes generan toda la información original, no como con las extranjeras, de las cuales ya se escribieron críticas y demás.

—En general, también tenemos más información de primera fuente, conocemos a muchos de los cineastas, hemos hablado con ellos, entonces tenemos la ventaja de que posiblemente conocemos más las intenciones de la película.

—¿Usted lleva una relación estrecha con IMCINE?

—No. Llevo una relación respetuosa. La relación no es estrecha, pero cuando hacen las cosas bien hay que decirlo y cuando las hacen mal también.

—¿Qué pasa cuando les dice que no hacen las cosas bien?

—Evidentemente no les gusta, pero no he tenido ninguna represalia. Durante la administración pasada atacé mucho la mala distribución de sus películas y siempre que me encontraba a Nacho Gram me decía "mira, ya vamos a estrenar tal y tal".

—¿Ese tipo de situaciones se dan siempre con el cine mexicano?

—Siempre es muy controvertido. Hay quienes dicen que nosotros somos oficialistas porque nos gustan las películas de IMCINE, pero creo que existe el fenómeno, muy mexicano, de atacar todo lo que parece exitoso. El cine mexicano ha tenido un cambio positivo desde hace unos cinco años y mucha gente no quiere aceptar eso porque dice que no es cierto, que es un invento. Pero las evidencias son claras: ha habido una gran cantidad de películas que han funcionado tanto en México como en el extranjero.

—¿En qué términos han funcionado las películas mexicanas?

—En el momento en que una película tiene proyección internacional, cosa que no había ocurrido en décadas, eso ya es una evidencia. De repente México vuelve a participar en festivales de primera línea y a ganar premios y demás.

—Pero esas películas no siempre son reconocidas en México.

—Ripstein es un cineasta muy atacado en México, pero acabo de ver un encabezado en *Le Monde* donde lo llaman el más grande cineasta mexicano. En México pasa un fenómeno muy curioso que se llama canibalismo y está mezclado con un poco de malinchismo; es lamentable que ocurra pero pues...

—¿Eso quiere decir que los críticos mexicanos no son benevolentes con sus cineastas?

—No, al contrario. Son mucho más severos con las películas nacionales; es un país muy raro. Aquí se aplica ese dicho de que nadie es profeta en su tierra. México es muy dado a menospreciar los esfuerzos del propio país, y eso pasa en todos los terrenos, hasta en el fútbol.

—Y a los creadores ya ni siquiera les preocupa.

—Yo estoy seguro de que a los cineastas sí les preocupa, siempre que hablo con un director me pregunta por qué son tan maltratados por la crítica.

—¿Qué es lo que le da valor al juicio del crítico?

—Que es un juicio mucho más informado, al menos en teoría. El chiste del crítico es que tenga bastante más información y capacidad de análisis que el espectador; el crítico debe ser el intérprete entre la obra y el público. Más que ser una guía del consumidor (que me parece la forma más trivial de uso de la crítica), creo que debe ser un intermediario, alguien que enriquezca la experiencia del espectador, que el lector al leer la crítica diga "¡ah!, no me había dado cuenta de este asunto, esto me da una nueva forma de ver las películas". Eso es lo que hace una buena crítica.

—¿Qué opina de la gente que toma juicios de otros y los firma como suyos?

—Eso es terrible, el plagio es una de las cosas más criticables en este oficio. Tienes que tener tu propio juicio y además tu forma de expresarlo. Si te fusilas una nota creo que ahí se acaba el respeto por ti mismo.

—Y por el público que lo lee.

—El público generalmente no se da cuenta, pero igual es una falta de respeto. Hace falta ética en el oficio, no sólo en el hecho de plagiar, sino en el hecho de mentir. Hay muchos críticos que mienten y calumnian. Atacar personalmente a los cineastas me parece muy poco serio, y como el medio de la prensa es muy caníbal, a la gente le encanta que fulano diga que fulano es un tarado. Ese tipo de cosas nunca las he hecho, si algún orgullo tengo es nunca haber descendido al ataque personal o a la calumnia.

—Pero ¿quién hace eso?

—Pues Ayala Blanco. Él es el papá de toda esa corriente de hacer ataques personales.

—¿Qué valor le merece el trabajo de Ayala Blanco?

—Es un tipo que en un principio era bastante bueno, *La aventura del cine mexicano* es un libro realmente muy útil, hace unas clasificaciones de cine mexicano muy buenas, pero de repente le entró un ataque de locura y desde *La búsqueda del cine mexicano* en adelante, todo su trabajo se ha caracterizado por mucha bilis y rencor contra la gente.

—En cuanto al valor que pudiera tener su trabajo...

—A mí ya no me merece ningún valor. Ayala se ha puesto a elogiar películas que no tienen ningún valor y empieza a atacar las que parecen buenas simplemente por hacerse el interesante. Claro, aquí entra lo subjetivo y eso es respetable, si a él le gustan las películas del Güero Castro, muy su gusto. Lo que no acepto es que mienta, que ataque con calumnias, eso me parece absolutamente reprochable.

—Pero también lo es que la crítica se reduzca a elogios y vituperios.

—Sí, me parece que el uso de adjetivos calificativos es lo que ha hecho que cualquier persona diga "yo quiero ser crítico de cine". Parece un oficio muy fácil decir simplemente "no me gustó porque la fotografía es muy mala y porque los actores son todos unos tontos". Hacer eso es lo más fácil del mundo, pero sostener este trabajo es lo difícil. Muchos empiezan así y al rato se dan cuenta de que no avanzan, que no consiguen nada y que son unos más del montón porque hacen un trabajo que no tiene ningún mérito.

Creo que en el medio hay una gran cantidad de improvisados que no han visto cine, no tienen conocimientos de los antecedentes históricos del

cine, que son importantes para escribir crítica. En las cintas hay una gran cantidad de referencias hacia otras artes y, muchos críticos tampoco saben escribir, que es lo fundamental.

—Nelson Carro decía que esto tiene que ver con los bajos salarios que se pagan a los críticos.

—Desde luego. Pagan tan mal, que contratan a cualquiera para hacerlo. Si hubiera un poco más de rigor en la contratación, estoy seguro que se depuraría todo el trabajo periodístico, porque la mayoría está mal escrito. La gente ya no sabe escribir.

Además, hay una gran cantidad de periódicos en un país donde no se lee. Creo que México es el país con mayor número de periódicos y todos —salvo uno que otro— de muy baja circulación. Luego ocurre que los periodistas se empiezan a pelear unos con otros y forman otro periódico. En *Excelsior* hubo un pleito y de ahí salió *Proceso*, luego *unomásuno* y *La Jornada*. En *La Jornada* se pelearon y muchos se fueron a *El Nacional* y a *El Financiero*, después otros se pelearon y se fueron al *Reforma*. Es como una especie de generación geométrica de periódicos, cuando lo que tenían que hacer es juntarse todos los que valen la pena y hacer un solo buen periódico, pero no. Para leer la página política tienes que comprar el *Reforma*, para la página cultural hay que comprar otro, o sea, tienes que hacer un compuesto de varios periódicos para tener la visión global y buena.

—Y cada nueva publicación se autodenomina plural.

—Pero es una pluralidad muy sospechosa. México está plagado de camarillas, de grupos, y eso siempre define nuestra vida cultural. Los de la revista *fulana* están peleados con los del periódico *sutano*, entonces no se hablan y se atacan todo el tiempo. De eso vive el medio periodístico.

—¿Cómo se da esto en el caso del cine?

—También nos quieren insertar en un pleito entre grupos, lo cual me parece que no es muy cierto. Efectivamente, soy amigo de Emilio, y eso me hizo automáticamente enemigo de Ayala, que ni me interesa ni nada. No quiere decir que uno tome partido por el hecho de pertenecer a un grupo, simplemente se tiene afinidad con ciertas personas porque los puntos de vista son similares y además somos amigos. Nelson, Tomás, Susana López Aranda, Emilio y yo somos amigos, nos llevamos bien.

—¿Hay mucha gente dentro de la crítica de cine?

—Hay gente que yo ni conozco. Por ejemplo, a Verónica Maldonado, que escribe en *Dicine*, si la veo en la calle no la saludo porque no sé quién es. Nosotros no formamos un grupo compacto, no es una cuestión sectaria o de pandilla.



—¿Qué le da a la crítica su valor como objeto autónomo?

—Fundamentalmente depende de dos cosas: que tengas un punto de vista que defender y que lo sepas expresar. En el momento en que tu crítica se entiende, ya tienes un gran avance. Esa es otra cosa que pasa con Ayala Blanco, yo no le entiendo, no sé de qué está escribiendo. Ultimamente, yo de veras no sé de qué está escribiendo.

—¿Qué relevancia tiene el estilo en la crítica?

—Es muy importante, como en cualquier género literario. Si tienes estilo incluso te haces de un público. Hay gente que, creo, se aficiona a un crítico por eso. A mí me sorprende que haya críticos que no aciertan a decir una sola idea interesante a lo largo de toda su nota; a veces hay lugares comunes que has leído en todas las otras notas. Me sorprende que no tengan un sólo punto de vista que añadir a las películas y simplemente repitan lo que todo mundo ha dicho. Es bastante grave que no haya una posición que defender.

—¿Cómo define su trabajo?

—Creo que, sobre todo, es riguroso. Si algo me enorgullece de mi trabajo es que nunca he hecho trampa, soy muy riguroso y por eso no me gusta escribir de una película de la que tengo un vago recuerdo. Trato de ser muy exigente con mi visión, ser lo más fiel a mis propias apreciaciones y no dejar que ni el tiempo ni nada las empiece a empañar un poco.

También me documento mucho, tengo que estar leyendo libros y revistas para mantenerme informado. La crítica de cine es un oficio en el que uno no puede empezar a quedarse atrás, tienes que estar al día e incluso en avanzada con relación a los lectores. Tienes que tener mucha información fresca, estar informado para no dar información equivocada, lo que también ocurre muy seguido. Por desgracia, la desinformación es común en este medio. Hay colegas que ni siquiera pueden escribir bien los nombres de los directores, eso me parece gravísimo. ¿Qué les cuesta tomar una ficha técnica y poner bien los nombres? A Susana Cato siempre le encuentro un error de información en cada nota; me dan ganas de hablarle y decirle: "Oye, búscate una ficha, documéntate, entérate".

—Pero lo que ella hace es muy breve.

—Muy breve y muy pobre, pero igual me parece poco serio que alguien cometa tantos errores de información. Los juicios nadie los juzga, aunque no estés de acuerdo con ellos, pero la cuestión de la información sí me parece grave.

—En este sentido, creo que hay dos tendencias: los críticos que son muy documentales y quienes se extienden más en sus juicios.

—Yo tiendo a ser más informativo, creo que ésa es una de las funciones de la crítica de cine, decirle al lector quién es ese director, qué ha hecho antes, cuáles son sus tendencias. Aunque sea una nota de dos cuartillas hay que tratar de dar una visión lo más informativa posible, es parte de nuestro trabajo. Yo no soy muy lírico y, por lo mismo, mis críticas son muy poco utilizables para fines comerciales. Eso me decían en las compañías distribuidoras cuando querían sacar frascitas para los anuncios. Yo no pongo frases como “es una película maravillosa, una obra maestra”, nunca digo esas cosas. Más bien trato de ser analítico y no elogiar ni usar frases contundentes.

Además, la crítica de cine, como cualquier otra actividad, está sujeta a una serie de condiciones mentales, y el crítico no siempre está en sus cinco. A veces estás muy cansado o ese día la película te gustó particularmente. Por eso es importante la revisión, porque las críticas cambian con el tiempo. Una película que era muy buena en los años sesenta, posiblemente 20 años después va a ser ridícula. Quién sabe qué pasa con la química de la película que con el tiempo no resiste. Recuerdo el caso de una cinta que vi en muy malas condiciones en el festival de Berlín. A mí no me había gustado y todo mundo me decía que era estupenda. Cuando la pasaron en México, la volví a ver y me di cuenta de que, en efecto, la película era estupenda y la revaloré totalmente. Por eso me gusta volver a ver una película si me interesa, porque la apreciación cambia.

—¿Cuál ha sido su experiencia en las publicaciones no periódicas?

—He sacado cinco libros en la Universidad de Guadalajara, todos ellos sobre cineastas, y el año pasado saqué un libro de entrevistas con Felipe Cazals.

El hecho de escribir me ha llevado a otros medios. He hecho radio y televisión, aunque no es la forma óptima de la crítica de cine. Lo que se hace en televisión es muy superficial porque no hay los recursos para hacer algo más profundo, pero es lo mejor pagado. En radio me gustaba lo que hacía. Entrevistaba a directores, guionistas, actores; me gustaba hacer entrevistas en vivo y funcionaba.

—¿Por qué la televisión y la radio no son los medios óptimos para la crítica?

—Porque son medios que exigen rapidez. No te puedes detener media hora en una película. Hay un ritmo, la información es rápida y eso va en contra del propósito de la crítica, que es profundizar sobre una película. Ahí la crítica se reduce a la guía del consumidor, es decir: “vayan a ver esta película porque es muy buena” o “no la vayan a ver porque es muy aburrida”.

—¿Podría ser de otra manera en estos mismos medios?

—Tal vez en canales como el 22, que tienen un público más especializado, que busca cosas “culturales” por decirlo así. En un momento dado ahí se podrían analizar escenas, cosa que ya se hace en otros sitios. Hay programas muy buenos, análisis de una hora de la carrera de un director, aunque hacerlo requiere un presupuesto que la televisión mexicana no tiene ni posibilidades de obtener. Generalmente aquí los programas se reducen al esquema de la televisión gringa que es: dos cuates hablando, uno da su opinión, el otro lo contradice o está de acuerdo. Eso lo hice con Nelson hace poco.

—¿Escribe pensando en un tipo de público?

—No. Tengo una idea muy vaga de quién me lee. Cuando estaba casado, mi esposa leía mis críticas y me daba su opinión, pero ahora ya ni eso. Antes tenía un público inmediato que me decía: “me gustó mucho esto” o “te faltó mencionar tal cosa”. Tenía una especie de *feed back* inmediato; ahora no, mi idea del público es muy abstracta. Y es algo que realmente me intriga, no sé si realmente tengo un público. Yo creo que sí, un público mínimo interesado en el cine.

En la radio sí tenía la respuesta inmediata porque era en vivo y había llamadas. Eso fue muy interesante. Encontré un público de lo más disímulo: amas de casa, taxistas, gente que uno no pensaría que estuvieran tan interesados en el cine, y hablaban, decían y opinaban.

—Algunas personas me han dicho que les pregunte a los críticos por qué son tan exigentes.

—Como generalmente no nos gustan las películas populares, o sea, las películas que le gustan a la gente, se tiene siempre la idea de que somos unos sangrones. Ese es un estigma que llevamos. En los festivales, cuando hay un premio de la crítica y otro del público, nunca coinciden. Acaba de pasar en Guadalajara, tanto el premio de la crítica en general como la de *Dicine* le dimos a la película de Ripstein y el público incluso la abucheó. Hubo abucheos cuando anunciamos el premio, ellos premiaron *El callejón de los milagros*, que me parece una buena película, pero en la apreciación crítica nos gustaba más la de Ripstein que la de Fons.

Creo que esta divergencia es infranqueable, es decir, no hay manera de juntar los gustos del público con los de la crítica. Hace poco una revista gringa sacó un artículo muy interesante sobre las 100 películas más vistas en la historia de la exhibición en los Estados Unidos. De esas 100 creo que, salvo una o dos, todas eran películas abominables como *Mi pobre angelito*. Eran películas realmente muy, muy malas, y en general la crítica las había tratado mal.

¿Qué quiere decir esto? Que a la gente le gusta ver películas de entretenimiento ligero, no le gusta ocuparse mucho tiempo pensando, prefiere la diversión pura y sin mayores complicaciones. Además, el público y los críticos tenemos intereses muy diversos: la crítica busca películas más estéticas, un poco más complicadas, y el cine complicado a la gente no le gusta. La gente prefiere ver la televisión que leer una novela, la gente quiere divertirse al menor costo intelectual posible. El escapismo es fundamental, y yo lo entiendo. Una persona que trabaja todo el día no quiere ir a ver una película de Bergman y pensar en las implicaciones metafísicas de su obra, quiere ir a ver *Mi pobre angelito* para divertirse y reírse, aunque sea una tontería.

—El crítico de cine y el público se desenvuelven en ámbitos muy distintos.

—No tenemos nada de ver. Yo debo ver por lo menos una película al día y hay gente que ve una película al año. Eso nos sitúa en perspectivas muy diferentes. El cine es lo central en mi vida y para otros es sólo un aderezo para ir por la novia o es una actividad muy prescindible, que quizá forma parte de ir el sábado por la noche a entretenerse. Nosotros buscamos otras cosas. Además existe la idea —promovida por Abel Quezada en sus inicios—, de que a los críticos de cine nos gusta aburrirnos. Nos pintaba así, como intelectuales *snobs* a los que sólo nos gusta el cine aburrido.

—¿Qué críticos mexicanos considera usted valiosos?

—Casi nunca concuerdo con mis compañeros, con quien más es con Susana López Aranda, y es una lástima que no escriba más seguido. Ahora Susana sólo escribe en *Dicme*, pero es una buena crítica que no ha encontrado un medio para publicar más frecuentemente. Con ella concuerdo bastante, con Nelson no. Tengo profundas divergencias con él que nos llevan a acaloradas discusiones. Con Tomás pasa lo mismo. Tomás, Nelson y yo coincidimos en rara ocasión. Con Emilio sí coincidí, me formé mucho siguiéndolo y realmente fue mi maestro, aunque nunca tomé clases con él.

—¿Sabe por qué Emilio ya no hace crítica periódica?

—Emilio reconoció que ya no estaba al tanto. Lo que hizo es muy correcto, porque cuando ya no ves tantas películas como antes lo mejor es retirarte, no hacer el ridículo como lo han hecho algunos que siguen escribiendo de cine a pesar de estar totalmente desinformados. Emilio se ha dedicado a la investigación, cosa que sigue haciendo muy bien.

—¿Usted piensa seguir haciendo crítica?

—Sí, agradezco la posibilidad de vivir de esto porque es vivir de algo que me gusta, cosa que muy pocas personas logran hacer. Para la mayoría

de la gente el trabajo es una carga pesada que tienen que aguantar de lunes a viernes, en cambio mi ocupación casi no es trabajo porque sigo haciendo lo que me gustaba en la adolescencia y la niñez, solamente que tengo que escribir. Sólo lo siento como trabajo cuando veo una película realmente mala, pero por lo general es algo muy placentero.

—Usted tradujo una buena cantidad de películas de una Muestra.

—Sí, pero en principio no eran para la Muestra. Me llamaron para traducir varias cintas que había comprado IMCINE y luego ésas las programaron en la Muestra. Parecía que todas las había traducido yo, siendo que fue una simple coincidencia. Me gusta traducir, y creo que muchas veces padecemos el subtítulaje porque los traductores no son exactos, así que cuando puedo, cuando tengo tiempo y hay una película que me interesa que quede bien, pues lo hago.

—Recuerdo que en aquella Muestra se criticó especialmente el subtítulaje, se decía que estaba mal hecho.

—Lo cual era falso, porque estaban bien traducidas. Luego hay errores porque quienes hacen la tipografía quitan palabras y uno ya no tiene control sobre eso. A mí me da mucho coraje que uno hace bien las cosas y resulta que por una omisión tipográfica salen mal. Posiblemente hubo errores por ahí, lo que pasa es que me atacaron los mismos de siempre: Ayala y tal. También hubo un problema con *Voces distantes*, que los de IMCINE tradujeron mal. Yo le había puesto otro título y se dijo que toda la traducción estaba mal porque el título estaba equivocado. Casi siempre se hacen cambios porque se juzga que los títulos originales no dicen nada o no van a llamar la atención. Por ejemplo, *The Shawshank Redemption* no dice nada ni en inglés, entonces le pusieron *Sueño de fuga* porque es más atractivo. Pero la traducción es algo que me gusta hacer. Ultimamente no he tenido tiempo, pero cuando tengo oportunidad de hacerlo me divierte.

—¿Entonces hace prácticamente todo lo que se le presente?

—Me dedico a todo lo que pueda hacer. Es difícil mantenerse, es difícil juntar un presupuesto porque la cultura en México está mal pagada. Si pudiera vivir sólo de una cosa sería feliz, pero tengo que escribir crítica de cine en diarios y publicaciones, tengo que dar clases en muchos lugares, si hay oportunidad de un programa de radio o televisión lo hago o si debo escribir un guión, pues lo escribo; en fin, tengo que andar de malabarista.

—¿Qué le pareció la participación del VI concurso sobre crítica al que convocó *Dicine*?

—En general el nivel es pobre, porque está muy extendida la idea de la crítica como contar la película y calificarla con los adjetivos de siempre.

Ha hecho mucho daño el que haya tantos críticos improvisados que dan esa idea, pero creo que hay buenos trabajos por ahí. El propósito del concurso es justamente renovar las filas, porque en *Dicine* nos hacen falta colaboradores, no podemos hacerlo todo nosotros. Esta es una forma de atraer gente que no conocemos y que puede tener capacidad para hacer crítica. Hemos encontrado un par de personas que han sido regulares. Ignacio Escárcega y Raymundo Maldonado surgieron del concurso.

La intención no es sólo dar una lana y promover *Dicine*, sino también hacer un *casting*, ver si hay algún chavo con posibilidades en Azcapotzalco o en Puebla; aunque en provincia es más difícil porque no hay contacto, el chiste es que sean del D.F. porque así podemos seguir encargándoles cosas. Me sorprende que hayan llegado tantos trabajos, más de 100. Me parece mucho, porque ponerse a escribir significa cierto esfuerzo.

25 de marzo de 1995

Leonardo García Tsao nació en 1954 en la ciudad de México. En 1975 trabajó para la Cineteca Nacional y en 1977 comenzó a publicar crítica cinematográfica en el periódico *unomásuno*. Junto con Emilio García Riera fue fundador de la revista *Imágenes* y posteriormente de *Dicine*. Ha comentado cine para radio y televisión, es autor de varios guiones cinematográficos, así como de los libros: *Orson Welles* (1987), *François Truffaut* (1987), *Andrei Tarkovski* (1988), *Cómo acercarse al cine* (1989), *Sam Peckinpah* (1990) y *Felipe Cazals habla de su cine* (1994).

## Carlos Bonfil y el cine que podríamos ver

El elevador me condujo directo al departamento que habita Carlos Bonfil. Una sala, un televisor enorme, un libro de cine y un gato merodeando fueron testigos de nuestra conversación. Carlos contestó ampliamente a todas las preguntas y sus respuestas ofrecen un buen panorama sobre cómo perciben algunos críticos el ambiente del periodismo cinematográfico actual. El rechazo al chovinismo cultural, la creciente demanda de buen cine y, por supuesto, el oficio de la crítica son los temas de esta entrevista.

—¿Por qué hacer crítica de cine?

—La inquietud básica del crítico es la pasión del cinéfilo, ésta conduce en algunos casos a querer transmitir fobias y entusiasmos. La primera motivación de alguien que escribe sobre películas no es muy diferente a la primera motivación de alguien que escribe sobre libros, del crítico literario. Pero en el cine, en una situación como la mexicana en que tenemos una dieta rigurosa de buen cine, resulta desesperante esperarse a las Muestras, las sorpresas del Foro (cada vez más escasas); entonces es una labor de divulgación, es decir, hay muy pocas películas buenas en cartelera, pero sería muy bueno que se creara una suerte de red de nacional de interés por el buen cine que desplace la vulgarización que todos conocemos y compartimos ya casi por resignación. La labor del crítico es estimular, alentar, promover las discusiones de cine.

Ahora se ve un poco más de buen cine, pero creo que eso se ha debido en mucho a la presión del crítico que señala de dónde viene el buen cine, cuál es y en dónde está; además de que cuestiona por qué se insiste en adecuar nuestra cartelera a la norteamericana, excluyendo productos europeos y latinoamericanos.

El crítico no es una conciencia superior que dicta lo que se debe ver y lo que no, más bien es una conciencia vigilante, alguien que dice: "en otros lugares está sucediendo esto, en México ya no se puede seguir tratando al espectador como si tuviera una edad mental de ocho años". Esa es la labor que a mí me llamó la atención. Para mí, el interés por la crítica se inició —estoy hablando de los años setenta— en una época en que la Muestra y el cine Roble lo eran todo, todo mundo esperaba esa temporada para asistir al ritual del cinéfilo, porque el resto era un panorama desolador. Te tenías que ir a refugiar al CUC en Ciudad Universitaria, a la sala Buñuel o a la sala Emilio Fernández de la Zona Rosa; tenías que ir pescando cineclubs en Economía, en Letras, todo para

ver el Passolini del momento, porque de otra forma había una cartelera llena de censura: que si esa película era muy atrevida porque Libertad Leblanc mostraba más de lo que debía mostrar, ese tipo de cosas. Llegaba un momento en que verdaderamente uno entraba al *ghetto*, y cuando escribía era desde el *ghetto* y para el *ghetto*, con la ilusión de acceder algún día a una cartelera más democrática y de mucho mejor nivel. Esa fue la primera motivación, y lo sigue siendo hasta el momento porque la situación en México no ha cambiado gran cosa.

—¿Dónde comenzaste a hacer crítica de cine?

—Lo estuve haciendo regularmente en 1975 en *Ultimas noticias de Excelsior*. En la mañana escribía Emilio García Riera, y yo en las tardes; eso lo hice durante dos años. El estilo era diferente, la columna se llamaba "La película de la noche", había que publicar cinco veces a la semana, así que comentaba todo lo que había en cartelera. Después de *Excelsior* hubo un intermedio bastante largo, me fui a Europa y estudié traducción. Durante el periodo de ausencia hice como una segunda carrera en París, fuera de las escuelas de cine. París era la capital mundial del cine y me sigue pareciendo que lo es hasta el momento por su excelente programación. Luego regresé y me dediqué a la docencia en la UNAM. Casi por azar volví a hacer crítica de cine. Me dijeron que había una vacante en *la Jornada*, que si no me interesaba volver a hacer crítica.

—¿Cuál fue tu formación académica?

—Lo primero fue la literatura, luego estuve en el CUEC medio año, en ese momento ya estaba escribiendo en *Ultimas noticias* y me gustó más seguir aprendiendo sobre la práctica. Pero la otra formación fue en París y consistió en ver cine como loco; ver todo. Cuando regresé, ya traía una formación que no es precisamente la que te da una escuela de cine, sino la de la frecuentación de las revistas especializadas: *Cahiers du cinéma*, *Positif*, etcétera. Eso, sumado a la formación de Letras y el conocimiento de otro idioma me ayudó a escribir crítica.

—¿Nunca has pensado hacer cine?

—No, para nada, no tengo habilidad para manejar una cámara; creo que fuera de la Kodak Instamatic no he tenido jamás la curiosidad. Bueno, la curiosidad sí, pero creo que la lucidez de las limitaciones me hizo descartarlo, porque si me hubiera lanzado a hacer cortometrajes como los que se transmiten al final de la programación cada domingo por la noche ¡imáginatel!

—¿Entonces por qué entraste al CUEC?

—La idea de entrar al CUEC me tomarlo como apoyo al trabajo de crítica de cine que ya estaba haciendo, quería tener más elementos y recuerdo muy bien a Ayala Blanco, porque sus cursos fueron una



revelación para mí. Era la primera persona que hablaba de la historia del cine en una forma tan sistematizada, tan rigurosa, que era verdaderamente una ventana nueva. Era darse cuenta de que el libro de George Sadoul ya estaba viejo y necesitaba actualización. El gran actualizador de Sadoul era Ayala Blanco, un hombre que escribía como André Bazin; él daba el lado riguroso de la crítica de cine, el lado científico. Antes se decía "esta película está basada en tal novela" y la crítica remitía del cine a la literatura y viceversa como si se tratara de un *ping pong*; nunca se le daba la preminencia al cine por sí mismo.

—¿Cuántas veces ves una cinta?

—Por lo general, para comentarla, una o dos veces. Pero procuro tener el video para consultar, como cualquier libro.

—¿Cómo eliges las películas sobre las que vas a escribir?

—El primer criterio es la actualidad, porque revivir entusiasmos acedos es un oficio verdaderamente inútil. Otro criterio es la calidad; en eso admiro mucho a Ayala Blanco, su capacidad de poder hablar de cosas a las que yo no les veo ningún caso. No tiene caso a repetirle al lector lo malo que es el cine mexicano. Si lo bueno de este cine no se da a conocer por falta de espacios, por el sistema de distribución, prefiero señalarlo, hablar de esas películas, y si puedo llevar a tres personas (o el número que sea) a ver *Lolo*, con eso me doy por bien servido. Procuro que a ese tipo de películas no se les vaya aplastar en la cartelera por competir frente a otras que aparecen en diez salas. Pero también ahí la labor del crítico es limitada, porque no sabe cuánto puede incidir sobre la decisión final del público de elegir entre Stallone y cualquier otra cosa.

—Además la crítica de cine en México llega a poca gente.

—Sí y la selección de las películas tiene que ver con el número de veces que publicas en la semana. Yo puedo hablar de las películas que quiera, pero privilegio aquellas que es difícil que las vuelvan a programar o aquellos directores que de pronto se presentan aquí y los veremos una sola vez.

—Esa puede ser una forma de enfrentar la pobreza de la cartelera.

—Claro, tomar partido. Donde trabajo hay una gran libertad y puedo hablar de estas cintas. Puedo ir a San Francisco, ver películas que no se exhiben aquí y cuestionar por qué no podemos ver ese cine, decir cuál es el cine que podríamos ver. Si tú hablas de eso es porque sabes que algunas personas lo anotarán para ver si es posible traer ese cine, es una labor de promoción. La prueba de ello es que el año pasado la Cineteca programó un ciclo que se llamó "El cine que debimos ver". El crítico es alguien que está indicando cuál es el cine que no se ha podido ver y debiera verse.

—¿Tienes algún método o forma de acercamiento a las películas para analizarlas?

—Me parece muy importante analizar primero el contexto cultural, todo lo que rodea a la película, puede ser el estado sociológico o la psicología del personaje, lo que me parezca destacable en la cinta, que incluye la producción anterior del director, lo que llamaban "la política de autor". Para mí, el trabajo del director es esencial. En mis notas es muy raro que encuentres observaciones sobre la actuación o que si el vestuario de *La Reina de la noche* está fuera de sitio. A mí me interesa el ojo, la visión, el punto de vista del director, a partir de ahí puedo comenzar a analizar el trabajo de los actores, ver cómo algunos actores excelentes se desvanecen en manos de ciertos directores.

En el momento de hacer una crítica se evalúa: cómo ve el director, en qué momento está, el argumento, la adaptación, todo eso. Entonces se pueden ver cosas tales como el divorcio absoluto que hay entre la novela de Leñero y su adaptación al cine; ves cosas que no concuerdan, te remites a la tradición del melodrama mexicano, ves de qué manera se comporta esa tradición y hasta de qué manera la subvierte Ripstein en su melodrama. Luego puedes plantearte si verdaderamente hay subversión del género o hay adaptación de temas trillados a realidades nuevas. Pero, estructuralmente hay algo que no me gusta: contar la película. Creo que nunca lo he hecho, he dado la base temática, eso lo despacho en un párrafo y entonces empiezo a hablar de los valores extrínsecos o del tema de la cinta, la trayectoria del director, todo, menos contar la película.

—¿Eso lo haces con el fin de dejar espacio para el análisis?

—Lo que le falta a la crítica es análisis, pero el análisis científico es privilegio de muy pocos lectores. Pocos pueden acceder a él.

—¿Pienzas en el público para el que escribes?

—Primordialmente. Lo que yo quiero es que lean y entiendan mi nota. Tengo que resumir para un diario porque no hay mucho espacio, además el análisis también depende del espacio. Antes Jorge Ayala Blanco publicaba en toda una plana y ahora ya no. Le redujeron el espacio y ahora él te da todo el análisis, pero comprimido y queda algo muy denso. De por sí ya lo era... El problema es que Jorge tiene rigor en sus críticas, pero menos lectores.

Además, el público no tiene una situación clara. Toda la carga está en el crítico. Si el crítico lo manda a ver una película al Cinemark, él asiste aunque esté lloviendo, hace cola y ve la cinta. Si por el contrario, el crítico le dice que no vaya a ver tal película y luego se entera de que la cinta es buena y ya no la van a volver a pasar, entonces le echa la culpa al crítico. Eso refleja mucha inmadurez y creo que es un síntoma.

—¿Tiene que ver con las estrellitas que se utilizan para clasificar las cintas en buena, mala y regular?

—Eso se da por todos lados. Me parece simplista porque lo que no te haya dado la sinopsis del crítico, no te lo va a suplir una estrellita. Muchas veces la gente ve la clasificación y ya no lee la sinopsis, cierran la revista y se van al cine. Eso de las estrellitas no se da en las buenas revistas; en *Cahiers du cinéma* jamás verás estrellitas, sin embargo, en el *Premiere français*, en el norteamericano y en el mexicano, siempre vas a verlas, es casi un culto al *star system*.

—Aunque también recuerda la imagen del crítico como responsable de repartir calificaciones.

—Claro, ahí tienen que ver cosas como tus propios gustos. Ves a las películas casi como a las personas, en unas te fijas más, en otras menos y en otras nada.

—Pero eso ya implica un grado de análisis.

—Sí, y tiene que ver con la pasión. Tienes que conservar el entusiasmo del lector hacia ti. Puedes elaborar un gran análisis, pero ya dormiste al lector. Me preguntas que si pienso en el lector de mi nota y yo digo que sí, totalmente; al elaborarla pienso en cómo jalar al lector; decir esta frase porque es un gancho, un *punch line*, pero jamás me voy a mi rollo privado ni escribo con el rigor que necesitaría para llegar a un público especializado; hacerlo es suponer en el lector ciertas características que no tiene, sería verme demasiado ingenuo.

—Al hacer la nota ¿qué problemas te acarrea el pensar en el espectador?

—Una vez que en un párrafo despachaste toda la historia, te quedas con todo el resto de la nota y entonces te preguntas "¿ahora qué digo?", la famosa página en blanco. Te planteas cómo interesar al lector en una historia que no es convencional, que no es hollywoodense y tienes que decidir si vas a abordarla con toda la complejidad y la seriedad o precisamente vas a señalar los valores de la cinta de manera que los entienda el lector.

Por otro lado, creo que todo crítico se ha topado con experiencias de películas de las cuales no puede hablar, un entusiasmo que no logra expresarse claramente. A veces sientes la película interesante, pero no sabes expresar cómo fue que te gustó. Eso te rebasa. Me ha pasado que la confusión de otro encuentro correspondencia con la mía. Hay una comunidad frente a la incertidumbre, por eso yo desconfío mucho de un crítico que dice sentirse seguro en cualquier situación.

—¿Qué pasa cuando tienes que modificar un juicio que ya fue publicado?

—Yo puedo decir que me equivoqué. Pero, por ejemplo, a muchos les pareció que *La última salida a Brooklyn* era una buena película y a mí me parecía un exceso retórico. Luego, el mismo director hizo una cinta con Madonna (*Cuerpo del delito*) y los mismos que halagaron la anterior dijeron que ésta era malísima. Yo argumenté que no se trataba de una porquería, sino que el director era malo, porque hay una lógica que hace a un director y aquí no existen las grandes sorpresas. En este caso, se trata de un director al que le gusta lo escandaloso. Otro ejemplo: al espectador mexicano que no tiene acceso al cine erótico, *Luna amarga* le parece la gran película, la gran visión erótica de la sexualidad. Pero ese tipo de acercamientos ya existían en los setenta con Liliana Cavanni, con películas que te querían mostrar que la relación sexual era lo más cercano a un libro de Bataille.

—¿Qué es lo que le da validez a la interpretación del crítico?

—Primero, la mayor frecuentación de películas y directores, el mayor número de comparaciones posibles que se le pueden dar al espectador, el cual no tiene ni la más remota idea de lo que se trata la película. También, el tener elementos para respaldar lo que se dice. Cuando Ayala Blanco habla de cine mexicano es que detrás de él hay una trayectoria de ver todo y el espectador no se ha tomado la molestia. Claro que el espectador no tiene por qué conocer el calendario cinematográfico, pero entonces tampoco establece los nexos necesarios.

¿Por qué es más válido el juicio del crítico? Secillamente porque es más documentado, tiene la posibilidad de echar mano de datos y tener más información, no solamente de cine. El espectador común —te va a parecer fuerte— se autodescalifica muchas veces por una sola cosa: él lo único que quiere es ver algo que lo entretenga, que le guste. ¿Esta película me va a gustar?, ¿sí o no?, ¿es divertida? A partir de ahí está planteado el esquema del entretenimiento y entonces la cartelera rebosa de películas dedicadas a entretener. Esto también tiene que ver con la mitificación del público, eso de que al público se le debe respetar, pero no existe el público en general. Por ejemplo, los lectores de *La jornada*, es probable que frecuenten el Cultisur, el Chopó; y la gente que lee *El Financiero* no va a ir a ver las películas de las que habla Ayala Blanco en el *CineMiércoles* porque están fuera de los intereses del hombre de finanzas y del intelectual. Ellos sólo leen las críticas porque son de Ayala Blanco y porque quizá les interesa el juego literario.

—¿Cómo defines tu trabajo?

—Si existe la categoría, estoy entre los documentalistas que se afanan por borrar la imagen simplista de la crítica, aunque pienso que debe haber

algo ligado al placer de la escritura porque si no, no hay forma de entusiasmar, de interesar al lector.

—¿A qué colegas considera valiosos por su trabajo?

—Reconozco la trayectoria de Ayala Blanco, la calidad de análisis, el rigor, la documentación. Es la demostración de que, aún haciendo la nota más amena, no se puede hacer caso omiso de que el cine es un lenguaje estructurado que debe analizarse como tal. Por el lado de la amabilidad y el contacto con los lectores, considero a Nelson Carro. El me gusta aunque no estoy muy de acuerdo en sus apreciaciones de cine mexicano, pero reconozco su capacidad de transmitir al lector de manera eficaz sus gustos y observaciones sobre una película, además de que no incurre en la chabacanería, es decir, en la forma simplista de querer detentar la verdad de las cosas, de tener la última palabra, de lucirse, de decir que él sabe más que los demás, que ha visto más cine, que ha acudido a más festivales, etcétera. Nelson Carro tiene una discreción y una elegancia que tal vez son lo que me hace olvidar un poco las diferencias que tenemos en la apreciación de cine mexicano. Puedo decir que entre las personas que aprecio están Nelson Carro, Rafael Aviña, Naief Yehya y párale de contar; los demás representan otra aproximación, otro tipo de crítica mucho más alejada de mis entusiasmos.

Por otra parte, siempre he estado en contra de la división absurda que se ha hecho entre los "ayalistas" y los "rieristas". Me parece una tontería monumental, pero me temo que vamos a tener que vivir con ella un buen rato porque ya forma parte de la historia. Yo he tratado de mantenerme totalmente al margen, pero por lo que te estoy diciendo se puede inferir de que lado van mis simpatías, más no mi adhesión completa. En algunos momentos tenemos diferencias, yo puedo hablar bien de *Hasta morir* y a lo mejor a Jorge Ayala Blanco no le gusta, pero ésas son cosas menores. Creo que Rafael Aviña, Ayala Blanco, Neif Yehya y yo coincidimos en nuestra visión sobre el cine mexicano actual, lo cual nos aleja del otro grupo.

—¿Consideras que existen críticos que defienden al cine mexicano sólo por ser mexicano?

—Sí. Es un chovinismo cultural que es reflejo del chovinismo político. Cuando Ayala Blanco hablaba de "IMCINE salinista" me parecía por momentos exagerado, pero finalmente no tanto. El "ya la hicimos" salinista tuvo su reflejo en el "ya la hicimos" de los críticos oficiales y en cómo el régimen político tuvo que pagar y está pagando el precio de ese optimismo exacerbado y tonto. Todo ello se reflejó en el cine mexicano pro oficialista.

Ahora se tiene que considerar que el milagro mexicano, la maravilla de *Danzón* en Cannes y la maravilla de *Como agua para chocolate* tal vez no eran ciertos y fueron sólo como el espejismo salinista: una mentira. Los defensores incondicionales de IMCINE tendrían que aceptar que no se midieron. Un cine casi siempre es reflejo de la situación que lo produce, éste era resultado de un sistema corrupto y no podía salir como una paloma blanca. Se trataba de un producto de exportación que quiso lucirse en todos los aspectos, aventó diamantina a los ojos de los ingenuos y hubo un grupo de críticos que —como intelectuales orgánicos— lo defendieron a ultranza.

El cine mexicano actual tendrá validez siempre y cuando refleje las aspiraciones, inquietudes y cóleras de la sociedad civil que finalmente se despierta. El cine que valdrá la pena será el que refleje a esta sociedad. El cine nuevo tendrá que presentarse como alternativa o será lo mismo que el anterior.

Y es lo mismo con la crítica, es decir, la forma de hablar de una película tendrá que ver con la emergencia de cosas nuevas. Hay espectadores que quieren ver otro tipo de cine. Cuando Neif Yehya habla del cine *cyberpunk* está nombrando otra realidad y cuando Rafael Aviña habla de los asesinos seriales también. Hay temas nuevos poco vistos y algunos críticos están intentando interesar al lector; llegará el momento en que el espectador quiera ver esas cintas.

Claro, está el problema de la distribución, es decir: ¿quién se interesa en traer ese cine? Porque muchos piensan que a la gente no le va a interesar. En la Cineteca me dijeron que pasaron un ciclo de cine albanés y en cada función había cinco personas en la sala. Yo respondí: ¿Con quién quieren competir? Esto es del Estado, en sus archivos constará que presentaron un ciclo de cine albanés y con la publicidad pueden hacer que la gente se interese y asista, pero si deciden no programar algo porque no va a atraer al público, ustedes mismos están creando las condiciones para que jamás exista ese público.

—Me imagino que también a los funcionarios de la Cineteca les deben pedir rentabilidad.

—Es casi una cosa de sobrevivencia, lo cual es terrible, pero creo que en la medida en que se formen espacios se irá formando un interés por el buen cine.

—¿Qué otros intereses tienes además de la crítica de cine?

—Lo que más me interesa fuera de la crítica de cine es la traducción. Traducir forma parte de la misma promoción que mencionaba al hablar de la crítica de cine. Es algo que siempre me ha interesado bastante; creo que

es un golpe, una embestida contra el chovinismo cultural que para mí es lo más nefasto.

Hay algo que quiero agregar. Existe una creencia, una sospecha sobre el crítico de cine. La gente se pregunta de dónde saca lo que dice, a quién le copia. Es muy común que se piensen estas cosas, pero en la crítica de cine no existe el plagio más que en la crítica literaria. Lo que sí existe, y me parece bastante grave, es la prepotencia de creer que tu opinión es autosuficiente. Pensar que no necesitas documentación ni la opinión de otros críticos, que no te quieres contaminar, que ya tienes todo porque eres un crítico profesional, llevas años en el oficio, tienes experiencia de festivales y veinte mil cosas para respaldarte, me parece peor que el plagio, porque es falso. Una de dos: o no tienes acceso a los materiales (o a los idiomas), o simplemente no te interesa y entonces te aferras a la visión localista, provinciana, chovinista, y te presentas como lo más anticosmopolita que existe.

Si te apoyas en información no se te puede acusar de plagio. Se les dice plagarios por la forma burda en que trasladan el texto ajeno al propio.

—Pérez Turrent decía que muchas veces no se trata de plagio, sino que la información ya está por todos lados.

—Estoy totalmente de acuerdo, con la salvedad de que tal vez él la traslada de tal forma que se puede rastrear la fuente.

—Creo que la diferencia estriba en reproducir cierta información, pero con un valor agregado, es decir, la reflexión a la que te llevó esa información.

—Exacto. Cuando se nota el plagio al realizar la nota es cuando sencillamente se ensarta una idea, y eso es una mala asimilación, ése es el plagio.

11 de julio de 1994

Carlos Bonfil nació en México, D.F. en 1952. Incurrió en la crítica de cine por primera vez en 1973 en el periódico *Últimas noticias de Excelsior*. Estudió un año en el CUEC (1975) y posteriormente viajó a París donde estudió la licenciatura en Letras Francesas, en la Sorbona, y paralelamente el Diplomado en Traducción en la Escuela Superior de Intérpretes y Traductores (Paris, Dauphin). Al volver a México impartió una cátedra en la carrera de Letras Francesas en la UNAM (1985-1987). Desde 1990 es crítico de cine del periódico *La Jornada*. Ha colaborado para diferentes revistas y suplementos, entre los que se cuentan *Intermedios*, *Alfil* y el suplemento *Letra 5* de *El Nacional*.

## Rafael Aviña y la crítica visceral

Quedamos de vernos en la Biblioteca Nacional. Fue una cita a ciegas porque no habíamos tenido el gusto de vernos antes y teníamos que encontrarnos en un lugar público donde casi cualquiera que pasaba podía ser la persona que esperábamos. Finalmente, después de preguntar a dos o tres individuos si ellos eran Rafael Aviña y darme cuenta de que no lo eran, di con el verdadero Aviña, ése que firma como Luis Zapata en *El Nacional* y que lleva rato publicando en el *unomásuno*. La conversación fue amena porque la vida de Rafael está llena de anécdotas curiosas que tienen que ver con el cine.

—¿De dónde surge tu inquietud por hacer crítica de cine?

—Cuando nací, mi papá llegó tarde al hospital porque estaba en el cine viendo una trilogía de *Flash Gordon*. Mi papá siempre me llevó al cine, desde muy chico veía programas triples. Creo que de todos mis hermanos (somos seis hombres) fue a mí a quien más le gustó el cine. Recuerdo que una vez mi papá nos llevó a ver *El nacimiento de una nación*, de Griffith, y nos estábamos durmiendo; yo decía "¿qué es eso?" Me gustaba ver cine en la televisión.

Desde chico tenía claro lo que quería hacer. La primera gran impresión fue cuando vi *El Ciudadano Kane*; ese día llegué a la casa queriendo escribir sobre la película, ése fue el primer gran contacto. Además, me encantaba leer libros sobre cine porque ahí podía enterarme de películas que no podía ver porque ya no existían o no estaban en cartelera.

Adoraba por igual las películas de *James Bond* y de *La Sombra Vengadora*, que era un personaje del cine de luchadores de principios de los cincuenta; me acuerdo de *El Médico Asesino*, pero mi favorito era *La Sombra Vengadora* que traía una máscara negra y un rayo atravesado, lo prefería a *Supermán* y, salvo el *Hombre Araña*, me gustaba más que cualquier otro personaje. También me encantaba ver a Godard.

Tenia un amigo que ahora es *gaffer* en Hollywood, se llama Roberto Correa. Él y yo empezamos a hacer películas en ocho milímetros con una cámara que mi papá no nos quería prestar, un día se la quité e hicimos una película que se llamó *El hombre lobo*, y a todos les gustó. Por supuesto, hicimos *El hombre lobo II*. La relación con Roberto siempre ha sido de amor-odio, de competencia; actualmente los dos seguimos haciendo películas. Entre 1980-89, hicieron en Austria algo así como una muestra de cine *amateur* y me dieron por ahí una mención.



Antes de entrar a la UAM-Xochimilco a estudiar comunicación quise estudiar cine, pero en aquel entonces el CUEC era excesivamente maniqueo en cuestiones socialistas y por eso ni siquiera hice el intento de entrar. Quise entrar al CCC, pero entonces había que tener determinada edad y una licenciatura, aunque ahora ya puede entrar uno después de la prepa. Todavía en el CCH hice algunas películas. Luego, con ayuda de una maestra buenisima onda, pasé las materias de bachillerato que debía (álgebra, física) y entré a la UAM. Cuando iba a entrar a la Universidad me la pasaba en la Cineteca todos los días.

Mi entrada a la Cineteca fue muy chistosa. Tenía una novia que a su vez tenía una amiga que era hija de Ernesto Marín, y yo le dije a la amiga de mi novia que me consiguiera trabajo. Ella habló con su papá y él le contestó que lo único que me podía dar era un puesto de intendencia; yo le dije que aceptaba, que ya estando adentro vería cómo colocarme. Al día siguiente la amiga me dijo que fuera a ver a su papá. Ya en la Cineteca, Ernesto Marín llamó a Mario Aguiñaga y entré a trabajar en programación; ahí empecé de manera profesional, aunque todavía no hacía crítica en forma.

—¿Qué significa hacer crítica en forma?

—Es cuando la gente ya sabe que hay alguien ahí que escribe sobre un tema y tú tienes una responsabilidad con el público. Tu primera responsabilidad es con el público, para que no llegue el día en que te digan que estás escribiendo a maquinazos.

—Es raro que le des tanta importancia al público, porque para muchos críticos su opinión es lo fundamental.

—Lo último es el punto de vista, aunque hay cosas que destaco porque me gustaron. Hago una crítica mitad visceral y mitad racional, y tengo preferencia por las películas francesas y brasileñas.

—¿Cuánto tiempo trabajaste en la Cineteca?

—Estuve ahí de 1980 a 1989, hasta que tronaron a Mario Aguiñaga. Todavía no hacía crítica con mi nombre, pero ya trabajaba con García Tsao y Nelson Carro en la Filmoteca de la UNAM, aunque ahí querían que me fuera por el lado de la investigación. Leonardo y ellos son un caso excepcional porque a veces como que quieren acaparar. Cuando me llamaron de Grijalbo para hacer la presentación de *La disolución del cine mexicano* de Ayala Blanco, ellos me dejaron de hablar. Son la gente oficial y yo estoy entre dos fuegos sin querer.

En la Filmoteca fue otra la experiencia porque yo acababa rápido mi trabajo, que no era mucho, y entonces no sabía qué hacer, casi me comía las uñas. Para entonces todavía no tomaba en serio la crítica de cine, y en los primeros días de trabajo con Ivan Trujillo a él le preocupaba mucho

saber si yo tendría la capacidad para cubrir el puesto, porque antes Nelson Carro hacía todo. Un año después comencé a tomar la crítica en serio.

Más tarde, entré a la Escuela de Escritores de la SOGEM, donde cursé un diplomado y comencé a hacer una sinopsis para concursar por una beca del banco de guiones. Esto consistía en tres antitepos; si te aceptaban dos, pasabas a otra etapa. Los jurados eran Vicente Leñero, Hugo Argüelles y González Dávila. Decían que era muy difícil, pero pasé a la siguiente etapa, desarrollé el guión y luego de todo eso me encuentro con que yo estaba muy clavado en el rollo de hacer guiones que no se filmaban. Lo único que se llevó a la pantalla fue algo que hice para la serie *Mezclilla* y unos programas sobre José Revueltas que hice para I.V. UNAM.

Hacer guiones era para mí sensacional. Me acuerdo que en las primeras grabaciones decía "¡Qué padre! estoy haciendo lo que quiero", pero luego me di cuenta de que los guiones no daban para mucho. En este país nadie puede vivir de hacer guiones, salvo los que escriben para las telenovelas.

- ¿Eso quiere decir que eres crítico por default?

No exactamente. Desde 1983 hago el texto que aparece bajo el título de *Cine en televisión* en el *unomásuno*. Entonces los críticos de cine eran José Felipe Cona, Gustavo García y Andrés de Luna, después se abrió una coyuntura, Luis Gastélum me habló y me dijo que si quería hacerme cargo de la columna de cine. Me entró una angustia terrible porque me puse a pensar que el *unomásuno* era un periódico de circulación nacional y dije para mis adentros "no la voy a hacer", pero también pensé "si no digo que sí ahora, una oportunidad como ésta no se me va a volver a presentar". Todavía recuerdo que me tardé como 12 horas en hacer la primer nota que fue sobre la película *Un rostro sin pasado*.

En el *unomásuno* conocí a Naief Yehya y ahí nos formamos. El escribí dos notas antes que yo. En esa época empecé a paladear la posibilidad de dedicarme por entero a la crítica de cine, aunque siempre pensaba que los críticos eran los otros, es decir, Ayala Blanco y García Riera, pero como en un año no tuve chamba de guión, me di cuenta que ser guionista está de la fregada.

Después, me invitaron a dirigir el cineclub del INBA, y era padre porque yo hacía los ciclos. Cuando entré, asistían como cuatro o cinco personas al cineclub, pero junto con José Javier Nívar, que es un fanático del cine de horror, se me ocurrió hacer un ciclo de cine de serie B y la primera entrada que tuvimos fue como de 200 personas en la sala Manuel M. Ponce y otro tanto en el Museo Carrillo Gil; luego el cineclub quedó

con un promedio de entrada como de 50 personas. Entre 1992 y 1993, hice con Jorge Fernández una columna muy exitosa que se llamó "Drenaje profundo" esto fue en el *unomásuno*, entonces, mientras más me regalaba a hacer crítica de cine, más me invitaban a hacerla.

—¿Qué colegas te gusta más cómo escriben y por qué?

—Me gusta el trabajo de Neif y de Carlos Bonfil porque creo que no están contaminados por una serie de rollos. Bonfil apoya con traducciones y Yehya tiene muchas inquietudes; las nuevas tecnologías, la música, la literatura; creo que por lo mismo tiene muchos lectores. Vale la pena destacar a Ayala Blanco porque lo ve todo y analiza con la misma precisión el cine popular y el otro cine.

—¿Utilizas algún método para analizar las películas?

—No hay un método, es una cuestión visceral. Enfrentarme a la hoja en blanco no significa angustia porque para mí cada nota es una sorpresa.

—¿Cómo haces frente a la pobreza de la cartelera de nuestro país?

—En el *unomásuno* nos han dado permiso de publicar sobre películas que no están en cartelera. Creo que es el único periódico donde hemos tenido chance de hacer lo que queremos. Hablamos sobre cine en televisión, que es lo más inmediato; yo he tratado de escribir sobre las películas porno que se venden en los tianguis, de descubrir algunos aspectos que no se tratan en otros lugares.

—¿Cuántas veces ves una cinta para escribir sobre ella?

—Por lo general sólo una vez, y si me gusta mucho la vuelvo a ver. La primera vez que la veo hago apuntes. Cada película te da cosas nuevas y la crítica te puede llevar por muchos rumbos.

—¿Qué le da a la crítica su valor como objeto autónomo?

—Creo que la emoción unifica a la crítica y a la película. Si logras transmitir la emoción en tu nota, ya lograste algo; además, así como las películas son diferentes entre sí, las críticas también deben ser diferentes. La crítica te debe obligar a buscar más elementos para entender la cinta, si tú nada más hablas de la película y no la ves como parte de un fenómeno más amplio, entonces la crítica no se enriquece.

—¿Cómo defines tu trabajo?

—Sé que estoy tratando de hacer un trabajo honesto, pero no sé si mi trabajo es bueno o malo. Trato de ser original y eso está funcionando; al menos las críticas que hago no las escribe nadie más. He tenido la posibilidad de trabajar para la XEW en un programa muy especial que dirige Héctor Martínez Serrano. Ahí la gente que llama puede preguntar cualquier cosa sobre cine, y entonces hablamos de todo.

—¿Crees que se ha incrementado la demanda de la crítica, que se han abierto más espacios para ustedes?

—No, creo que ha bajado. Es sintomático que mucha gente trueque pronto. Si no tienes una buena cultura cinematográfica, creo que el público se da cuenta.

7 de junio de 1995

Rafael Aviña nació en la ciudad de México el 12 de junio de 1959. Estudió la licenciatura en comunicación en la UAM-Xochimilco, ha trabajado en la Cineteca Nacional, en la Filmoteca de la UNAM y durante un año dirigió el Cine Club del INBA. Actualmente colabora en los periódicos *unomásuno*, *Reforma* y *El Nacional*. Junto con Carlos Bonfil y Naief Yehya elaboró un número especial de la revista *Somos*.

## Naief Yehya. Una lectura de la realidad a través del cine\*

Tuvimos una conversación extraordinaria. Debo confesar que no esperaba que fuera a resultar tan rico platicar con el que a mí me parecía el más "raro" de los críticos de cine, ése que además de tener un nombre impronunciable, escribe sobre temas tan singulares como el cine porno, el *ciberpunk* y no sé que más sofisticaciones de la pantalla.

El encuentro fue tan productivo que hasta logré conocer el motivo de la supuesta rareza de este comentarista, quien me dijo que a él le interesaba hacer una lectura de la "realidad real" (como filosóficamente bautizamos a esto que vivimos todos los días) a través de la realidad cinematográfica. Me recordó que no sólo ha escrito sobre cine, sino que además se interesa por la música y en general todo lo que englobamos en el término de cultura.

De hecho (luego de que amablemente me invitó un café express y se preocupó por que sus gatas Angola y Guinea no me incomodaran mientras charlamos) empezó a contarme que, al igual que otros críticos como Jorge Ayala Blanco y Nelson Carro, él también estudió ingeniería (en su caso, ingeniería industrial), aunque eso no le impidió dedicarse a otras cosas como la literatura y la crítica.

Recordó sus inicios: "Como muchos, la obsesión por las películas desde muy niño es tan grande, que se se vuelve el tema dominante en mi vida, se vuelve la referencia constante. Si bien no entendía absolutamente nada, y no tuve una formación cinematográfica hasta mucho después, si tenía bastante claro que, de manera innata, eran las imágenes lo que le daba sentido a mi relación con el mundo, porque me socializaba a través de recuerdos cinematográficos.

"Empecé a escribir sobre música, pero apenas tuve la oportunidad, escribí sobre cine, que fue curiosamente cuando Gustavo García abandonó el *unomásuno* y me dieron chance. Había tratado de hacer crítica de cine, pero como estaban Gustavo y Andrés de Luna, cuando ellos salieron me llamaron y me formé al vapor, a prueba y error. Llegué bastante accidentado a esto. El que realmente me dio chance antes fue Nelson Carro, él se interesó por lo que yo estaba haciendo y me invitó a

---

\* El lector encontrará esta entrevista diferente a las demás: ello se debe a que el oficio periodístico suele proveerlos sorpresas tan desagradables como la pérdida de las palabras del entrevistado en la oscuridad de una grabadora que aparenta funcionar normalmente. Esto fue lo que me sucedió, por lo que redacté esta entrevista de manera distinta.

participar en la revista *Dicine*; de hecho fue el primero que tuvo confianza en dejarme escribir algo".

Le pregunté si su formación como ingeniero lo acompaña todavía ahora que se dedica a la crítica de cine, y él me contestó que sí, que seguramente algo debió haber quedado, quizá una forma de acercarse a los objetos que estudia. Dijo además que nunca ha estudiado cine en escuelas y todo lo que sabe lo ha aprendido de forma autodidacta. Comentó también que no le atrae la idea de hacer películas, que nunca se ha imaginado dando órdenes como lo hace un director de cine, y que alguna vez intentó escribir guiones, pero prefiere ser crítico. También me explicó que no tiene un método específico para analizar las películas que trata en sus artículos, sino que elige la forma de abordarlas y el número de veces que ha de verlas dependiendo de cada cinta.

A través de la plática pude enterarme de que, debido a su relación de pareja, prácticamente vive en dos ciudades: unos meses en México y otros en Nueva York. Entonces no me aguanté las ganas y le pregunté qué sentido tiene hablar en los diarios mexicanos del cine que se exhibe en Nueva York, sobre todo si los espectadores de aquí no tenemos acceso a este tipo de películas. A esto él respondió con una metáfora muy ilustrativa: dijo algo así como que si él era jugador de tenis (o de squash o frontón, la verdad no recuerdo) y en su cuadra era el único que practicaba este deporte, entonces debía buscar dónde ir a jugarlo, porque si no se iba a frustrar. Dijo que eso le había sucedido, pero con el cine, ya que la oferta de la cartelera en el D.F. es muy pobre y en N.Y. el panorama es distinto; aunque no deja de lamentar la imposibilidad de ver ciertos materiales que sólo se llegan a exhibir en Europa o en otros países.

Hablamos también de la forma en que se realiza la crítica de cine en México. Tratamos por supuesto el tema de los llenadores de cuartillas, ésos que, según Ayala Blanco, manejan "erudición de *Premiere*" y cubren su nota con datos y más datos sobre el director de la cinta, sobre los actores, el costo de la producción y otros pormenores que apantallan al lector, evitándole al crítico la pena de dar un juicio de valor (con su respectiva argumentación) sobre el film. Incluso comentó que Huberto Balis se burla de los críticos de cine porque dice que nada más escriben datos.

Naief desaprobó a las personas que hacen este tipo de cosas, así como a quienes traducen opiniones de revistas extranjeras y las hacen pasar como suyas. Coincidimos en que cualquiera de estas prácticas es fraudulenta y en nada contribuye a enriquecer el género de la crítica. No obstante, señaló que es válido citar a cuantas fuentes se crea necesario, y que él no tiene ningún empacho en traducir párrafos enteros de algún

libro que le parece interesante, siempre y cuando señale el origen del texto; dijo que ésta le parece una buena forma de compartir una lectura que no todos podemos hacer, porque no todo mundo puede invertir tanto tiempo y dinero en libros.

Otro asunto fue el de los críticos que trabajan para IMCINE, con los cuales él se encuentra en perfecto desacuerdo, ya que no considera sano que estas personas desarrollen tantas funciones dentro de la cinematografía nacional, pues no sólo se encargan de decidir qué películas deberá financiar el Instituto Mexicano de Cinematografía, sino que además les hacen promoción a través de los diarios y algunas revistas, con lo cual tenemos que los señores son juez y parte dentro del mismo proceso.

Ya entrados en el tema, le solté la pregunta más maliciosa del cuestionario, ésa que tiene que ver con las preferencias, los gustos y disgustos con los colegas. En el primer lugar de las preferencias mencionó a Ayala Blanco, a quien se refirió como "nuestro crítico de exportación"; luego habló con entusiasmo de Rafael Aviña, y después mencionó los nombres de Gustavo García y Andrés de Luna. Finalmente, incluyó también a Leonardo García Tsao (cuando se toma en serio su trabajo, porque no le gustan algunos de sus comentarios) y a Nelson Carro.

10 de marzo de 1995

*Naïef Yehya Abolhosen nació en México, D.F. en 1963. Ha colaborado como crítico de cine en las revistas Dicine y Nitrate de plata, y ha hecho crítica de cine y música en el suplemento semanal "Sábado" del periódico unomásuno. Tiene tres novelas publicadas: Obras sanitarias (1992), Camino a casa (1994) y La verdad de la vida en Marie (1995), así como dos ensayos: Culos y rabia en la cultura de la máquina. Apuntes en torno a la música industrial (1993) y Los sueños mecánicos de las ovejas electrónicas. El ciberpunk en el cine (1994).*

## Ysabel Gracida. Una mirada feminista en la crítica de cine

La llamé por teléfono y accedió de inmediato a darme la entrevista. Yo no había sido una asidua lectora suya porque no acostumbro leer *El Universal*, que es el periódico para el que ella trabaja; no obstante, había leído algunas de sus colaboraciones y el título de su columna me pareció atractivo. Nuestra conversación tuvo lugar una tarde de julio en el comedor del departamento que ella habita. Sólo una mesa y dos personas hablando de un oficio, es así como recuerdo ese encuentro. Aunque sabía de la existencia de una teoría feminista del cine que se desarrolla en Estados Unidos, nunca imaginé encontrar en nuestro país a una crítica de cine que defendiera un punto de vista de género.

—¿Cómo nació la inquietud de hacer crítica de cine?

—Soy egresada de Letras, no hice más estudios de cine de los que he realizado por mi cuenta. Soy una gran lectora de cine y, sobre todo, soy una aficionada al cine desde muy joven. Desde los 18 o 17 años comencé a ver mucho cine y eso se fue convirtiendo en una inquietud mayor, en el sentido de no ser nada más un ente pasivo, estrictamente receptivo de lo que veía, sino de investigar sobre el tema, de empezar a hacer lecturas, de inclinarme por algún director en especial, por ciertas corrientes, en fin. No he hecho estudios formales de cine —mi experiencia en el terreno académico es de letras— y tal vez el leer mucho en ambas disciplinas me ha dado el rigor para la crítica y un gusto que es lo que quizá conservo más.

—¿Dónde y cuándo empezó a escribir sobre cine?

—Comencé a escribir unas notas sueltas dentro del Colegio de Ciencias y Humanidades donde doy clase. Luego tuve la suerte de escribir en forma periódica y muy seria en un gran periódico nacional que fue el *Excelsior*. Empecé a escribir ahí a principios de 1988, en *El Buho*, el dominical del *Excelsior*. Estuve escribiendo con alguna periodicidad durante un año y después ingresé a la sección de cultura de *El Universal* en 1989. Hace seis años que publico de manera ininterrumpida en *El Universal*.

—¿Desde el principio su columna se llamó "¡Corte! y confesión"?

—No. Al principio mis comentarios aparecían de manera suelta dentro de la sección. Muy pronto Taibo me colocó en "La voz invitada" que es donde algunos escritores tienen una sección, semifija o fija. Ahí estuve colaborando como dos años. Luego de esto hubo algunos ajustes dentro del periódico; yo regresaba de España, donde estuve seis meses



estudiando y a mi regreso Taibo me ofreció que tuviera mi propia columna dos veces a la semana. Esto en la actualidad me sigue pareciendo un gran privilegio, porque además de que desapareció una cantidad realmente significativa de suplementos culturales, el hecho de publicar dos veces a la semana es casi inaudito, es una situación excepcional.

—¿Cómo fue que dejó *Excelsior*?

—Fue más bien una situación personal. Sentí que no me estaba imponiendo suficiente rigor. Era muy permisivo el que publicara ahí; desde luego no tuve ningún problema con el director ni mucho menos, es alguien a quien aprecio y quiero profundamente. Me cambié al *El Universal* y me volví bastante disciplinada; y puedo decir que no he dejado de publicar dentro de los días que he tenido asignados desde mi ingreso hace seis años hasta la fecha. Jamás he fallado, incluso durante el tiempo que pasé en España seguían publicando mis columnas porque envié mis colaboraciones puntualmente. Afortunadamente se pudo dar un cambio hacia *El Universal* y puedo decir que trabajar con Paco Ignacio Taibo es una de las tareas más interesantes que he tenido. Es un hombre que permite toda la libertad del mundo y que siempre propicia un trabajo de la gente porque la aplaude, la estimula.

—¿Nunca se planteó la posibilidad de hacer cine?

—En dos ocasiones intenté ingresar al CUEC; fueron dos ocasiones de haber hecho examen y todo eso. Cuando pretendí ingresar —con una formación más que hecha en mi carrera y con un trabajo como docente en la universidad—, quizá tenía el inconveniente de la edad. Es muy probable que para entonces yo ya no estuviera entre los 18 o 22 años que permiten el ingreso.

Me interesaría hacer cine por el lado del guionismo. Tengo por ahí algunos trabajos sobre el asunto, pero son más bien como ejercicios. Creo que el ser profesora de tiempo completo en la UNAM y tener algunas responsabilidades fuertes dentro de la universidad, no ha permitido que algo que me gusta muchísimo, en lo que me gustaría trabajar ya de un modo más formal y más disciplinado, no lo pueda hacer por el momento. Me gustaría trabajar sobre guiones. Esta idea de leer, contar historias y traducirlas de un lenguaje a otro, es quizá de lo que tengo más información.

—¿Le dio mucha importancia al hecho de no haber entrado al CUEC?

—No, porque yo tenía mi formación, que por cierto me gusta muchísimo también. En esos momentos sentía la necesidad de poseer herramientas para saber más de cine, para estar en mayor contacto, un contacto mucho más específico que el de una espectadora y una mujer

interesada en el cine; pero no se dio en ese momento y realmente después tampoco lo intenté.

—¿En la actualidad se vale de algún método para analizar las películas?

—Creo que sí hay un método. Los métodos van surgiendo precisamente de las lecturas. Creo que una persona interesada en el cine más allá del simple gusto, se fija desde el principio en la mirada que otros críticos tienen sobre el asunto, y empieza a leer crítica para ver las posibles coincidencias o, quizá para evaluar otras miradas. En rigor, uno va descartando ciertas formas de hacer crítica en esas lecturas que se tienen de lo que es la crítica como una forma común de ser intelectual en el país.

Lo primero que yo descarto es contar el relato. Es muy difícil encontrar en lo que yo escribo la narración de lo que sucede en la pantalla. Voy más hacia asuntos de intertextualidad; cómo se mueve el relato, considerando que es un texto que está relacionado con otros textos de la cultura en general, y esos textos implican por supuesto cuestiones ideológicas que nunca se pueden dejar de lado. Tal vez mi crítica busca apreciar valores de la dirección, con mucha frecuencia el trabajo actoral y algunas posibilidades de acercamiento desde la enunciación, es decir, desde la teoría del discurso.

—¿Consideras que su forma de hacer crítica es de alguna manera distinta frente al resto de las críticas que pueden leerse actualmente?

—Creo que la diferencia tiene que ver con el género; es importante ser mujer y ver las cosas desde este lugar. Para mí esto implica ir desmitificando la idea de la mujer como ser incapaz de un acto de abstracción. Creo que hay un rechazo evidente al trabajo de las críticas, pero sobre todo al hecho de que además de ser crítica no pertenezcas a un grupo. Esto a mí no me crea ningún problema, por el contrario, es una elección. Puede ser que yo conozca a todos, me parece que son seres absolutamente respetables, pero que en algún momento han hecho grandes o pequeñas mafias en donde las mujeres estamos fuera, a no ser que tengas por ahí otros nexos como el ser hija de López Tarso como lo es Susana López Aranda. Tal vez esto sí me hace diferente. Casi no tengo relaciones de amistad ni de grupo; no me parece necesario agruparme para poder decir algo. Por otro lado, la mirada más que femenina, *feminista*, es muy importante. Esa noción patriarcal de que la mujer no tiene capacidad de abstracción, que ve las cosas de una manera sensiblera, creo que se desmentiría con lo que escribo. Se desmentiría bastante porque busco partir del conocimiento, del interés por las cosas, de estar actualizada y, al mismo tiempo, de lo que soy y pienso.

—La crítica literaria maneja o manejó el concepto del lector hembra.

—Sí, es un estereotipo que permaneció muchísimo tiempo. Todavía cuando se habla de la mujer que escribe —y aquí se podría generalizar a la mujer que hace cualquier actividad intelectual—, se dice que las mujeres detallamos las cosas, hablamos de lo cotidiano, de lo inmediato, de cuestiones interiores que a lo mejor no le interesan a nadie. Si a esto se le diera la vuelta surgiría algo muy importante, porque hablar de lo cotidiano lejos de ser un defecto, podría ser una gran virtud. Sin embargo, creo que lo que debemos tener las mujeres es un entrenamiento para mirar el mundo de otra manera, para ir desentrañando cosas que normalmente no se ven, y a veces el acto de desentrañar algo empieza justamente por lo inmediato.

—¿Cuántas veces ve una película para escribir sobre ella?

—Generalmente una vez. Desde luego que hay películas a las que les tengo preferencia; hay películas que he visto muchas veces, pero para publicar no siempre tengo la posibilidad de verlas más de una ocasión. Además, hay películas que sólo vale la pena verlas una vez. Eso tiene que ver con lo inmediato del trabajo, con el hecho de que estás viendo para escribir, aunque no siempre es así porque mucho de lo que se ve queda fuera de una crítica. Puedo ver cuatro o cinco películas a la semana y nada más voy a hablar de una; porque no sólo hablo de una cinta en particular, sino del hecho filmico en general: libros que acaban de editarse sobre el tema, homenajes especiales en torno a algún director, autor o corriente, etcétera.

—¿Cómo enfrenta la pobreza de la cartelera?

—Dentro de esa pobreza, todavía hay la posibilidad de poner por delante los gustos o los intereses personales, ello hasta cierto grado, por supuesto. Afortunadamente todavía existen la Cineteca o la UNAM, aunque cada vez con menos autonomía respecto a las carteleras comerciales. A veces lo que se proyecta en la Cineteca, en la Filмотeca o en las salas de la Universidad es lo mismo que se proyecta en las salas comerciales, pero de todas maneras hay la posibilidad de seguir escarbando, de seguir seleccionando hasta el grado de no ir a disgusto al cine. Eso no se produce siempre, desde luego hay épocas en las que la cartelera no dice absolutamente nada, está totalmente vacía, como ahora que uno se encuentra a Walt Disney en 60 cines y en otros 60 un estreno de Gloria Trevi. En estos casos se tiene que elegir, aunque todas sean pésimas películas. Yo he hablado igual de películas de Rosa Gloria Chagoyán o de *La risa en vacaciones*, pero busco ir más hacia el fenómeno que representan, hacia el por qué existe ese tipo de cine, de dónde surge, quién lo patrocina; es decir, una serie de cuestiones que rebasan el mero

texto fílmico; pero por lo general hay forma de ir escogiendo y sólo en casos ya limite se ve este tipo de películas.

—¿Tiene alguna clase de limitantes para elegir la película de la que quiere hablar?

—No tengo limitantes. Afortunadamente esto se manejó desde el principio. Tal vez al inicio de mi trabajo en *El Universal* tenía la sugerencia de hacer una crítica sobre lo que había en cineclubes o Cineteca, porque en la sección de Espectáculos está Pérez Turrent y generalmente él hace crítica de los estrenos. Esa fue una limitante del principio, porque luego yo empecé a escribir de todo. A veces incluso mi crítica era sobre la misma película de que había escrito Pérez Turrent. Este periodista tiene el carácter de vaca sagrada dentro de la crítica y lo que se pretendía era no invadir espacios, pero no creo que haya sido el caso, estamos en secciones diferentes y creo que a final de cuentas los puntos de vista (coincidentes o a veces totalmente distintos) enriquecen, dan la posibilidad de comparar sin necesidad de sacar la bandera por uno o por otro.

—¿Piensa en algún tipo de lector cuando escribe?

—Pese a lo grave de la crisis, la sección cultural sigue siendo muy importante en el país. Es una sección nacional, aunque uno sabe que los lectores están fundamentalmente dentro del Distrito Federal, pero en algunos cursos que doy de repente en universidades de provincia he encontrado que se conocen mis textos, no siempre por leerse en *El Universal*, sino porque los periódicos de provincia los reproducen.

Desde luego, el lector de *El Universal* es un lector especial. Quizá es un lector adulto con elecciones ideológicas muy específicas, pero me parece que el periódico mantiene una pluralidad amplia: lo mismo escribe gente muy radical, de izquierda, o de una izquierda un poquito trasnochada; que gente terriblemente reaccionaria, pero ése es un carácter de respeto a los lectores. También creo que hay lectores jóvenes, porque Paco Ignacio Taibo tiene cierta presencia y un trabajo muy serio. Creo que los lectores de la sección cultural de *El Universal* se enfrentan ante la posibilidad de la no tendenciosidad. Desde que empecé a escribir ahí no me ha sido censurada, borrada o tachada ni una línea de lo que he dicho; y he dicho cosas fuertes en distintas ocasiones; sin embargo, tanto el editor, que es Paco Ignacio, como el periódico, como el periódico, han despertado eso. Por todo ello, pienso en un lector maduro, adulto, en el sentido de que tiene más posibilidades de mirar las cosas pluralmente.

—¿Qué le da validez los juicios del crítico respecto a los juicios del resto de los espectadores de cine?

—Tal vez la validez la otorga el hecho de que publicas y estás en un medio. De alguna manera el medio da la validez. Estamos en una

sociedad que hace y deshace nombres con mucha frecuencia, sobre todo en la crítica cinematográfica de este país —ya decía hace un rato que es una crítica patriarcal, fundamentalmente es una crítica de señores que han hecho un coto y también han ido inclinando balanzas, sugiriendo caminos. Creo que más que validez hay un entrenamiento, desde luego uno ha sido espectador, pero a la mejor un espectador más atento. Eso pasa también con la literatura, cuando los que somos egresados de letras o tenemos que ver con la literatura de una manera más formal, leemos con lápiz en mano, siempre pensando que detrás de eso hay un análisis, una palabra a subrayar, un concepto, una noción que nos parezca importante. En el caso del cine es lo mismo; el lápiz a la mejor es metafórico a la hora de ir al cine o a la mejor es totalmente real.

—¿En su caso es real?

—Sí, en términos generales hago algunas anotaciones cuando estoy viendo la película. Ya hay un propósito al ver la película, aunque eso no hace válido mi punto de vista.

Tal vez como puntos de vista sean válidos todos, porque el arte (y particularmente el cine) da la posibilidad de múltiples y diversas lecturas, siempre las pertinentes desde luego. El valor que se le puede dar al trabajo del crítico es que va al cine con un propósito, con un trabajo, con una serie de lecturas detrás, con un aprendizaje de años, con la necesidad constante de renovarse. Creo que siempre es muy importante saber qué es lo que está pasando en el mundo, qué podemos leer para enterarnos más, quizá eso es lo que le da valor al crítico en relación con el espectador común y corriente que, en efecto, tiene un punto de vista y lo manifiesta, pero más en el terreno de lo intuitivo, del impresionismo, de lo que le dijo el texto en lo inmediato.

—¿Qué posibilidades hay de analizar cuando se escribe a velocidad luz?

—Creo que sí se puede. De alguna manera es un trabajo para el que estamos hechos. Si bien el trabajo periodístico nos impone tiempos, también nos impone rigor. Creo que casi todos los críticos trabajamos con la idea de escribir algo que resulte interesante o que diga algo sobre lo que se ha visto; muy pocos dan el maquinazo. Hay también los que sólo hablan a medias de las cosas y, a veces, no tienen siquiera una estructura coherente, pero creo que todas las personas que nos hemos dedicado a esto por algún tiempo tenemos rigor.

—¿Cómo define su trabajo?

—Puedo decir que mi trabajo es importante por el lugar y la frecuencia con que se publica. Además, creo que mi trabajo puede ser distinto por la independencia que me da el no pertenecer a ningún grupo, y por el propio medio en el que escribo.

Por otro lado, me interesa mucho que la imagen de la mujer escritora cambie. A partir de la década de los 80, las mujeres y los hombres se han interesado por escribir sobre lo inmediato con una escritura de emergencia, del "ahí se va", de contar cuestiones intrascendentes que no interesan a nadie. Lamentablemente, dentro de estos terrenos de la literatura blanda, de la literatura que no es literatura, hay también mujeres que han escrito una gran cantidad de idioteces. Muy lejos quedaron nuestras grandes escritoras (Rosario Castellanos, Josefina Vicenz) ante la cantidad infinita de Loezas, Esquiveles y demás que andan por ahí.

Las mujeres que nos dedicamos a la crítica, ya sea cinematográfica, de artes plásticas o literaria, somos en muchos sentidos mujeres formadas, mujeres hechas a un trabajo riguroso, minucioso y serio. Personalmente pretendo seguir escribiendo desde esos niveles de seriedad y de rigor que desmientan el hecho de que las mujeres escribimos sobre lo sin chiste. No es que tengamos que escribir sobre cuestiones profundísimas de la epistemología, pero sí tener una mirada más rigurosa de las cosas.

—¿Qué tipo de críticos le gustan y qué mujeres apoyan la idea que acaba de exponer?

—De los críticos me gusta mucho una etapa de García Riera. Es un hombre que durante mucho tiempo conservó una fuerte pasión por el cine mexicano, y seguramente a muchos espectadores interesados nos hizo ver la otra cara de este cine, no importa si incluía también a las luchadoras y a los vampiros. Era como decir: el cine mexicano es todo, no nada más los años cuarenta o nada más la época de oro. Me gusta mucho esa idea de García Riera, su rigor, su interés, su casi obsesión por el cine nacional, y ahí están los frutos.

Me gusta el trabajo de Nelson Carro, aunque no me gusta que me cuente las películas — porque ésa es su fascinación en la vida —, pero una vez que termina la parte del relato, Nelson dice mucho. Es un hombre que sabe sobre cine latinoamericano y eso me interesa bastante, porque los críticos también pecamos de *snobs* y a veces hay un desprecio por las cosas inmediatas, como si dijéramos "déjame hablar de la película más rara del planeta para que entonces vean que soy el más importante, el más interesado, el que sabe más y el que está al día". En este sentido me interesa alguien que defienda y conozca tanto al cine latinoamericano como Carro.

Me interesa también una etapa de García Tsao, sobre todo porque tiene un sentido del humor espléndido, aunque a veces le estorba a sus críticas porque luego hay mucho chacoteo y poca sustancia. No obstante, es un hombre que sabe de cine y creo que es un buen crítico. Pérez

Turrent me gusta como guionista. Creo que el Pérez Turrent realmente valioso es el guionista, él es el autor de un trabajo tan importante, tan pulcro e impresionante como *Canoa*, a parte de sus muchos años de estar haciendo crítica.

En cuanto a mujeres que hacen cosas dentro del cine, creo que las directoras todavía no logran cosas muy importantes. Hay pequeños pasos, ganas de hacer algo, pero no sé si les falta oficio o les falta liberarse de fantasmas. Me interesa mucho el cine hecho por mujeres porque implica la posibilidad de otras miradas, aunque no sean del todo eficaces, sobre todo en relación con la pionera del cine nacional, Matilde Landeta. Si uno ve *La negra Angustias* todavía resulta impactante. Uno se pregunta ¿cómo fue que la hizo una mujer?, ¿cómo logró un personaje tan fuerte que en ningún momento han logrado nuestras cineastas actuales? Desde luego me gusta Matilde Landeta, su presencia de pionera, de figura que inicia cosas.

Me gusta Gloria Schoemann; hace un año, cuando le dieron el Ariel, le hice una entrevista. Ella fue la editora de las grandes películas de los años cuarenta, las clásicas del *Indio*, las clásicas de Bustillos y de varios más. Ahí está todavía la mujer, para mi gusto muy desperdiciada, y poco se sabe de su trabajo como editora. También me gusta el trabajo de guionista de Paz Alicia García Diego que es muy brillante. Hay en él un rescate de muchas cosas importantes, aunque no pueda evitar caer en algunas repeticiones, en ciertas obsesiones en las que seguramente tiene mucho que ver el que sea esposa de Ripstein.

En otros terrenos, pienso que la gran crítica de arte sigue siendo Raquel Tibol. A lo mejor no nos gusta porque es gritona, se mete con todo mundo y a veces quiere imponer sus puntos de vista porque sí; pero es una gran crítica, una de las mujeres que ha mostrado un camino de rigor, disciplina y defensa de un punto de vista muy importante.

—Tengo la impresión de que, en general, a las cineastas mexicanas la crítica les ha tratado con benevolencia ¿qué piensa usted al respecto?

—No sé si se les han echado porras de más. En teoría uno tendría que analizar la obra en sí, el texto con su propia autonomía, pero resulta que en este país las cosas se analizan en función de con quién estás casado, a qué grupo perteneces, quién te patrocina, etcétera. Por ejemplo, a mí me parece muy interesante Dana Rotberg, sobre todo con *Ángel de fuego*, pero no dejo de pensar que su carrera está ligada de alguna forma a la de García Tsao, que era su esposo.

Estas son cuestiones que simplemente no debieran darse porque cada quien debe tener autonomía, pero si incluso las mujeres que se dicen feministas en nuestro país lo primero que hacen es ponerse el nombre del

marido, ya desde ahí todo está chueco ¿no? Cristina Pacheco es Pacheco por el marido, y la directora del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer del Colegio de México, Elena Urrutia, usa el apellido del marido. ¿Dónde queda la identidad de la mujer como ser autónomo, pensante? Se puede tener una relación maravillosa con alguien, pero no hay por qué hacer depender la personalidad y la capacidad intelectual de los apellidos, de los amigos o de los maridos.

Tal vez lo que dices es cierto: en algún momento se sobrevaloró el cine de algunas mujeres. Quizá hubo una intención patriarcal, como de decir: "ay qué bonitas las que están haciendo algo". Como si fueran excepciones, como si esa fuera la única posibilidad de que alguien hiciera cine o cualquier otra cosa. Es como si estuvieran haciendo una gracia, como aplaudirles el haber hecho una monería. Pero la idea no debiera ser esa, si no sirvió lo que hicieron se tendría que decir con todas las letras.

—¿Por qué su columna se llama "¿Corte! y confesión"?

—Tiene dos sentidos: primero, jugar con las actividades a las que supuestamente nos dedicamos las mujeres, las labores propias de nuestro sexo, según dicen los señores, y una podría ser la *confección* (corte y confección); y segundo, creo que la confesión siempre está implícita en una crítica. No es posible ocultar lo que nos preocupa en la vida, lo que ha configurado nuestra personalidad. Creo que nunca hay una crítica objetiva y científica; si usamos las herramientas científicas, pero las películas apelan a sentimientos, deseos, necesidades que el crítico asume desde su personalidad. De ahí la confesión. Es exponer al público cómo piensas, de qué forma ves las cosas, cuál es tu idea del mundo.

—¿Es como establecer desde el título que la crítica que se va a leer no va a ser toda objetividad?

—Sí, porque aunque hay un acercamiento científico al asunto, uno no puede despegarse de lo que es, no puedes poner una barrera entre cómo piensas y cómo ha sido tu personalidad a lo largo de la vida.

—¿Qué importancia tiene el lenguaje en la crítica?

—Es fundamental en toda crítica. Creo que cuando se es crítico se pierde la capacidad de juego, la idea de jugar con la palabra, usar dobles sentidos, tener un lenguaje figurado, porque se entiente a la crítica (en su acepción más tradicional) como la distancia que debes mantener sobre un asunto, siendo que el lenguaje te puede proporcionar cierta complicidad con tu lector por la forma de hablarle o la manera de llamar la atención sobre determinado asunto.

—¿Qué problemas representa trasladar el lenguaje visual del cine a las letras?



—Cuando se habla de cine, se habla de códigos, de formas que involucran un relato, una historia que se narra con recursos no literarios, aunque la historia pudo haber surgido de la literatura. Esto ha provocado el surgimiento de una crítica muy pedante, hecha por críticos que pueden dar hasta 83 tecnicismos por minuto y sentir que tienen nombre para todo. Eso no es necesario para hacer una crítica de divulgación; si estás trabajando en un periódico o revista estás en el terreno de la divulgación y si escribes para los especializados, entonces estás en otro terreno; pero siempre debe haber una traducción de las cosas, trasladar un lenguaje al otro, adecuar una forma de arte a la escritura en sí.

—Hay críticos que han acaparado una gran cantidad de medios y a las mujeres que hacen crítica casi no se les ve. En estas circunstancias, ¿cómo hacer para cumplir la intención de proyectar otra imagen de la mujer que se dedica a actividades intelectuales?

—Yo no he intentado publicar en otras partes, aunque sí me molesta que los señores tengan cooptado todo. Son los mismos de siempre. A veces equiparo la realidad de la crítica, de la difusión, de la cultura en general, a la sola presencia de Carlos Monsiváis que cada vez me es más repugnante. Lo mismo habla de la gestación de las hormigas, que del barroco, del cine de luchadores, de la ecología y las aves marinas, y se presenta como todólogo; pero uno no puede pensar que en este país una sola persona tenga la sabiduría universal. Estaríamos muy mal si solamente un ser nos representara, y yo no creo que Carlos Monsiváis o Elena Poniatowska me representen.

Los mecanismos de difusión están cercados, cooptados por quienes toda la vida han tenido acceso a ellos, por quienes son los becados, por quienes de alguna forma han sido los apapachados del sistema durante toda la vida. Es importante que se digan cosas, es importante manifestar los puntos de vista, pero ¿hasta dónde se nos va a permitir hacerlo a quienes disintimos de los esquemas tradicionales, a quienes no estamos en el sistema, sea de un lado o de otro?

Para mí sería muy interesante tener presencia en otro lugar aparte de *El Universal*, pero me parece difícil si no es yendo directamente a buscar a los patriarcas para que me hagan el favor. Lamentablemente vivimos en una sociedad donde casi nadie se toma la molestia de acercarse a alguien al menos por curiosidad, sino porque es Fulanita o Perenganito o porque la recomienda tal o cual. Supongo que me mantendré en *El Universal* cuanto pueda —espero que no hayan más crisis como la que tenemos porque a principios de año tuvieron que salir muchos compañeros de la sección. Quizá en algún otro momento tenga la posibilidad de hacer relaciones sociales con muchos de los compañeros.

Por lo pronto, no he sido invitada al Festival de Guadalajara, a pesar de que se manda una invitación para los reporteros del periódico. En la Cineteca los textos que están en la vidriera son siempre los míos. Toda la vida tengo presencia ahí y nunca han puesto una de mis críticas en su programa mensual. Existe la complicidad y por ello es difícil manejarse desde la independencia, desde la autonomía. Creo que ése es el pecado mortal en este país: si no eres parte de una capillita, no existes.

6 de julio de 1995

María Isabel Gracida Juárez nació en el estado de Puebla en 1952. Es licenciada en Letras españolas por la Universidad Autónoma de Puebla, pasante de la maestría en Letras Españolas en la misma Universidad, e hizo una especialización en Lengua y Literatura en el Instituto Iberoamericano de Cultura en Madrid, España. Ha sido docente en instituciones de educación media y media superior, en donde ha impartido talleres de lectura y cursos de literatura. Su labor profesional como crítica de cine inició en 1988 en el suplemento "El Búho", de *Excelsior*, y continuó el año siguiente en la sección de cultura de *El Universal*, donde continúa publicando hasta ahora.

## Susana Cato y el cine que no veremos

Susana Cato es alta, morena y guapa. Actualmente desarrolla varias actividades entre las que destacan las de crítica y guionista de cine, así como la de periodista en la agencia de noticias APRO. Para hacer esta entrevista nos encontramos en las oficinas de *Proceso*. Antes de comenzar, ella aparentaba serenidad, me pidió revisar el cuestionario y se dispuso a contestarlo, pero al hacer la primer pregunta, me di cuenta que estaba realmente nerviosa. Me dijo que era pésima para hablar, pero que aún así intentaría dar respuesta a mis preguntas.

Al final de la sesión, apenas tenía grabada media hora de conversación con múltiples interrupciones, por lo que Susana se ofreció a contestar algunas preguntas por escrito. Lo que a continuación se presenta es una amalgama compuesta con lo grabado por mí y lo escrito por ella, aunque, en realidad, las dos versiones no difieren más que en algunos detalles que Susana agregó al sentirse lejos de la presión que le inflingía la grabadora.

—¿Cómo se presentó la oportunidad de comenzar a hacer crítica de cine?

—Colaboro en *Proceso* desde hace 15 años. Fui reportera, después fui a hacer trabajo de campo a la sierra de Guerrero; vagué mucho y luego regresé. Héctor Rivera, que era quien hacía las críticas de cine, dejó la chamba. Vicente Leñero me propuso hacer las críticas de cine y yo acepté.

—¿Tiene algún interés más allá de hacer las reseñas?

—Hago guiones para cine, pero creo que para ser un buen crítico (yo todavía no me siento una buena crítica) se necesitaría que fuera tu única profesión y que de veras te dedicaras a ella. Realmente tienes que entregarte, porque es una profesión casi como la de director de cine. Hay gente que ha hecho crítica maravillosa como Sartre o Pérez Turrent, que es un excelente crítico de cine.

—¿Hay formación académica para la crítica?

—No. Ahora hay algunos talleres de apreciación cinematográfica; pero sobre todo hay que ver todo el cine del mundo, todo lo que caiga en tus manos. Pienso que me faltan unos treinta años para ser la crítica que me gustaría ser.

—¿Tiene algún método para analizar las películas?

—Trato de hacer lo mejor que puedo basándome en indicios. Pero no tengo ningún método; trato de absorber lo que tiene una película, mis críticas son muy subjetivas porque hay cintas que a me encantan, también me fijo en el guión porque es lo que más me interesa.

Mucha gente tiene un método, que es fijarse en la dirección, en la producción; dividirlo por bloques, pero yo siento que el corazón de una película es el guión, sobre todo porque no podemos juzgar igual las condiciones de producción de otros países.

— Cuando me dicen que una película como *La máscara* es excelente, no voy a verla porque no me interesan los efectos especiales, me dejan absolutamente helada, no me dicen nada. Pienso que una película es buena cuando al salir (no me acuerdo quien lo dijo), el espectador es una persona distinta de la que entró.

— ¿Por qué no seguir un método?

— Sigo un método intuitivo, tal vez un método de no método. No me siento capaz de dar fórmulas a nadie. Lo que más me interesa de una película es su historia, pero como no es un libro, trato de ver el arte con que el director y su equipo interpretan esa historia. Voy al cine a que me cuenten algo. Creo en lo que dice Vicente Leñero: el cine es una máquina de contar historias.

— ¿Alguno de sus guiones se ha llevado a la pantalla?

— No. Sólo un corto que hizo Carlos García Agraz, se llama *El espejo de dos lunas*.

— ¿Cuántas veces ve una película?

— No estás para saberlo ni yo para contarlo, pero este trabajo para mí es terrible. Me duermo en todas las películas, buenas, malas y regulares. Así que las veo varias veces. Pero lo peor es que no importa cuántas veces las vea, me vuelvo a dormir en el mismo segmento, o sea que siempre me pierdo de la misma parte. Pensé que era cansancio y dejé de ir a las funciones nocturnas. Probé sentarme a distintas distancias de la pantalla, comer azúcares, en fin, pero me seguía durmiendo.

Mi abuela, que es puertorriqueña, vino hace poco a México y la llevé a ver *Como agua para chocolate* y se durmió. A la salida me dijo: "Ay, bendito, esta narcolepsia no me dejó entender lo del amante. Siempre me duermo en el cine", y me explicó que su médico le había diagnosticado esta enfermedad — supongo hereditaria — que es el don de dormirse de pronto en cualquier parte, como le sucede al protagonista de *Mi camino de sueños* (*My own private Idaho*) de Gus Vant Sant, sólo que él se duerme en medio de las carreteras y yo en el cine. Lo más extraño es que a pesar de eso, él seguía pidiendo aventuras y yo escribiendo crítica.

— ¿Qué características debe tener el discurso de la crítica para ser válido?, porque mucha gente lee la crítica, pero la detesta.

— Sí y los mismos críticos no están de acuerdo entre sí. Los críticos sólo están de acuerdo consigo mismos.

— ¿Esa es una condición para hacer este trabajo?

—No, pero es un fenómeno que veo: el único que está de acuerdo con un crítico es el propio crítico, ni el público ni sus colegas, ni los realizadores. Es dramático, pero son los riesgos de la pluralidad.

—¿Qué sucede cuando la gente no coincide con su crítica?

—En las relaciones personales creo que los gustos sobre cine son un asunto muy delicado, importantísimo. Creo que el no coincidir sobre una película puede destruir matrimonios o amistades largas, y es la clave para decidir si te casas o no con alguien. Pero en el caso de la crítica no lo veo tan grave. Creo que es suficiente con que el crítico esté de acuerdo consigo mismo, lo que de por sí es bastante difícil.

—¿Lee a los otros críticos?

—Por supuesto. Son mi *alter ego*. A mí Pérez Turrent me ilumina, aunque hable de Cannes, quisiera algo de su sabiduría informada y algo de la ferocidad de Ayala Blanco, aunque no esté de acuerdo con ellos. Pero a nivel interpersonal, si una persona me dice "a mí me gustaron *Los Nerds*", ya no puedo volver a verla nunca más, porque si no estás de acuerdo en una película ya no se puede hablar de nada. Con los otros críticos tengo una relación degenerada; no los conozco, pero de sólo leerlos a veces los amo y a veces los odio.

—¿Qué opina de los que se fusilan revistas extranjeras para hacer sus críticas?

—Que hay mucho miedo a la verdad, a revelarte tal como eres. Yo casi no me baso en revistas de afuera, aunque de ahí tomo datos, pero no mi opinión. Yo creo que no comparto cosas con ellos porque de repente se vuelven como el Canal 2, todas las películas son maravillosas con tal de que la revista siga creando mitos. Por eso prefiero las revistas mexicanas, porque están más interesadas en analizar el cine y no en hacerlo grande y las otras finalmente son como publicidad.

—Bueno, pero para sacar una crítica de cine es necesario que la película esté en cartelera.

—A mí me da mucha risa que Naief Yehya publique críticas sobre una temporada de cine en N.Y. Eso realmente me parece una tomada de pelo, me choca porque son películas que la mayor parte de la gente no puede ver. Se me hace tan grotesco como una primera plana de Carlos Fuentes contándonos lo bien que pasa la Navidad en Londres, mientras el ejército mexicano busca a los zapatistas con perros. Eso sería válido a menos que vincularan las críticas a algo, pero si no, no le veo sentido.

Sobre la gente que va a Cannes, pienso que está bien que vaya para que nosotros podamos saber qué hubo, y agradezco que existan, pero al mismo tiempo —seguramente porque ya es mucha mi amargura— pienso: "nadie de nosotros va a ir a Cannes, nunca vamos a ver las películas que

ahí se exhiben". Me da dolor leer esas crónicas porque hablan de una tierra prometida a la que nadie llegará. Es como si escribieran crónicas marcianas. Tal vez es pura envidia, pero me da la impresión de que parecemos mujeres pobres a las que se pretende consolar contándoles lo que le pasó a la Cenicienta.

Tendríamos que exigir que ese cine sea accesible a nosotros. No seremos un país de primer mundo mientras no nos ofrezcan cultura de primer mundo y seamos el mercado favorito de la cultura chatarra y del cine chatarra. De hecho ya lo éramos, pero gracias a las modificaciones que hizo Salinas de Gortari a la Ley Cinematográfica, ya lo somos legalmente: los exhibidores y distribuidores pueden hacer lo que les dé la gana. Esta semana no hay nada en cartelera, ni siquiera me dan ganas de ver las pocas películas que hay anunciadas, imagínate escribir sobre ellas. Es mi trabajo y no quiero ir.

—Decía Alfonso Reyes que no importaba ir al cine aunque éste fuera malo.

--De eso yo tuve una etapa, veía todo, todo, todo: bueno, malo, regular, *la Chilindrina en apuros*, todo lo que hubiera. Pero llega un momento en que dices: ¡qué horror!

—Entonces la pobreza de la cartelera empobrece a la crítica. ¿Los críticos ya están cansados de ir al IFAI, a la Cineteca, al Centro Cultural Universitario?

—En *Proceso* hemos procurado no hablar mucho de películas de cineclub porque se trata de un semanario, y a veces cuando publicas la crítica, ya quitaron la película. He decidido no hacer crítica especializada, sino de las películas que ve la mayoría, y creo que la mayoría ve cosas horribles.

Pocos han podido disfrutar lo mejor de este año en el cine, que fueron el ciclo iraní, el canadiense, el cine chino. Estoy hasta la madre del cine hollywoodense, y tengo que escribir de él porque es lo que la gente ve. Pero es tan fórmula, si te das cuenta todas las películas son lo mismo, entonces tú haces la crítica como ellos hacen el cine. Para destruir a ese cine la crítica cae en una fórmula de odio. Me frustra mucho escribir de cine en un país donde lo mejor se ve en el Canal 11 o en el 22, y no en la pantalla grande. Pero estamos en una era mediocre.

—¿Qué compensa esa desazón de hacer crítica?

—Que haya películas maravillosas, como por ejemplo ahora el cine iraní, la Muestra. Porque cuando hay una buena película te reconcias con la vida y todo lo demás se te olvida.

—¿Qué es más rico, hacer guión o crítica?

—Bueno, no soy masoquista, hago lo que más me gusta en la vida y las dos cosas me encantan, aunque ya estoy reconsiderando seriamente no hacer más guiones que nunca se filman, ya no me caben en los cajones.

4 de enero de 1995

Susana Cato Cortés nació en México, D.F. en 1960. Estudió comunicación social en la UAM (1978-82) y una especialidad de guión cinematográfico en el CCC (1983), así como un taller de guión con Joaquín Jordá (1987) y otro de cuento con Doc Comparato y Gabriel García Márquez (1987), ambos en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba. En 1979 se inició como reportera en la agencia de noticias CISA y en la sección cultural de la revista *Proceso*. Ha sido productora y guionista de radio, audiovisuales, obras de teatro guiñol y cine. De 1991 a la fecha se encarga de realizar crítica cinematográfica para la revista *Proceso*.

## Graciela Rodríguez Fierro y la crítica del cine comercial

A Graciela Rodríguez la conocí por azar. Jorge Ayala Blanco me la presentó en una exposición de pintura y, aunque ya había decidido a qué personas iba a entrevistar para esta tesis, la integré porque me convenció de que hacían falta mujeres en mi selección y de que no estaría mal añadir algunas. Graciela no es una crítica de cine "estrella", es decir, no es tan conocida como otros críticos, sin embargo lleva ya casi 10 años en el oficio de ver películas, analizarlas y escribir sobre ellas para un público quizá no tan ilustrado como el que frecuenta las páginas de *La Jornada* o *El Financiero*.

--¿Dónde nace tu inquietud de hacer crítica de cine?

--Cuando era muy niña mi mamá me llevaba a la matinée, yo no sabía leer y ya iba a la matinée, incluso a esa de dos y tres películas por un solo boleto. Nos íbamos a los cines "piojito", al Sonora, al Acapulco, al Florida. Desde que tenía cuatro o cinco años fui al cine de manera casi ininterrumpida hasta los doce años.

--¿Por qué se interrumpió?

--Hubo cambios en la manera de funcionar de mi familia. Mi mamá y yo íbamos al cine porque mi papá se iba a su pueblo y a mi mamá no le gustaba quedarse sola. Después mi papá dejó de ir al pueblo y aparte empezó a subir el precio de las salas, quitaron las funciones dobles y triples; pero para entonces ya había visto muchas películas. Recuerdo que eran muchas de romanos y de caballos, también me acuerdo de películas como *El cáliz de plata*, *Ben Hur*, *Los diez mandamientos*, *El manto sagrado*; de caballitos recuerdo *La diligencia*.

Ir al cine o ver películas era algo muy cotidiano. Había un programa en la televisión, creo que sigue todavía, que se llamaba *Permanencia voluntaria*; los domingos, si no íbamos al cine, nos echábamos las películas de la televisión, que eran las tres de rigor.

Así fue hasta que llegué a la Universidad. Estudié Letras Hispánicas, primero, en Ciudad Universitaria y después en la UAM. En la UNAM conocí a Rubén Hernández que escribía en una sección de cine llamada *La gata* en el *Novedades*. Nos hicimos amigos precisamente porque a los dos nos gustaba el cine, empezamos a platicar de todo lo que habíamos visto y comenzamos a ir al cineclub de la Universidad. Un buen día él me dijo que iba a dejar la sección del periódico y me propuso quedarme en su lugar, eso fue en 1986. Yo le dije que sí, y empecé a colaborar



semanalmente en *La gata de Novedades*. Hacía una cartelera de cineclub y comentaba una película. Yo lo hacía más bien por pasión, nunca pensé que había que estudiar, que había que interesarse por otras cuestiones. Todavía hasta 1989 escribía diciendo lo que me había parecido la película. Después, la carrera de Letras me ayudó mucho a analizar las películas porque utilizaba métodos literarios de análisis y los aplicaba al cine.

—¿Cuánto tiempo duraste en *La gata*?

—Ahí trabajé cuatro años, hasta 1990. Pero de repente me cansé, sentí que necesitaba más, que no avanzaba; sentí la necesidad de crecer, sentí que había llegado a un límite. Por ese tiempo también estaba pasando por una crisis económica, social y moral, y un amigo me dijo que estaban solicitando gente para *El Universal gráfico* y entonces fui.

Nunca estudié periodismo, lo aprendí en la práctica y empecé a afinar el oficio cuando entré al *Gráfico*. Ahí tenía una columna de cineclubes y una nota que se llamaba "Dos por uno", la primera salía todos los días y la segunda los miércoles. En el *Gráfico* empecé a asistir a festivales de cine como el de Guadalajara, comencé a tener acceso a las Muestras, a las funciones privadas, etcétera. Cuando entré al *Gráfico* empecé a leer libros de cine, soy autodidacta. En 1992, conocí a Jorge Ayala Blanco, él fue quien me dio instrumentos más precisos para hacer la crítica, porque yo había leído sobre cine, pero el análisis lo aprendí con Jorge.

—Entonces ¿te vales de algún método para analizar las películas?

—La manera de comentar el cine depende mucho del medio para el que escribes. No se aborda de la misma manera una película para un diario que para una revista o para una revista cultural. El medio te lo exige, tus editores te lo exigen, te dicen "Esto es muy complicado, un lector con nivel de secundaria no lo va a entender". Entonces tienes que ser más somero, más específico, comentarle la película, y todo eso condiciona la manera en que haces la crítica. El caso de Ayala Blanco es distinto, él tiene mucha labor atrás: investigaciones, libros, cátedras.

En mi caso he aprendido a abordar las películas leyendo crítica, sobre todo a Nelson Carro. Él tiene un método para comentar las películas; si lees sus primeras y últimas notas puedes ver que son casi iguales en cuanto a la estructura: primero cuenta la historia y luego la desglosa o comenta lo que él opina. Esas son las notas de Nelson Carro: siempre contar la historia al principio, que también es un poco la manera como escribe Tomás Pérez Turrent. De Gustavo García me gustaba mucho el manejo de la ironía, yo lo leí mucho a él y a Andrés de Luna cuando estaban en "Sábado" de *unomásuno*. Empecé a trabajar copiando a los otros, de ese modo me di cuenta si estaba de acuerdo o no con cierta forma de hacer crítica, entonces fui creando mi propia forma de escribir.

—¿Cómo definirías tu forma de escribir?  
—Me quedó un poco lo de Nelson, contar en dos o tres renglones la película y después desglosar un punto en especial, un punto de análisis; ver si a la película le interesa hablar sobre las relaciones de familia, sobre el amor, y ver de qué manera lo dice. Eso se maneja en el análisis de teatro, es decir, eliges tu objeto u objetos de estudio y a partir de ahí analizas de qué manera está representado en la obra. Cuando entras en el asunto del análisis te das cuenta de que necesitas un amplio bagaje cultural, no solamente de cine, sino de historia, literatura, geografía, psicología, pintura.

—¿Hay alguna diferencia entre la reseña, la crónica y la crítica cinematográficas?

—Me parece que reseña y crónica son lo mismo, en ellas no necesitas ahondar en el análisis, sólo cuentas la historia y comentas algunas impresiones; quizá para realizarlas sólo requieras de información sobre quién es el director, qué películas tiene y qué lo caracteriza, no más. En cambio, la crítica de cine requiere de un método para analizar.

—¿Tienes libertad para elegir la película que vas a comentar?

—Sí.

—¿Cómo haces para elegir?

—Fundamentalmente me guío por el director, cuando conozco su trabajo.

—¿Cómo enfrentas la pobreza de la cartelera?

—Es terrible porque manejo dos carteleras comerciales y no puedo abordar cineclubes, sólo la cartelera comercial. El 90 o 95 por ciento de las películas que reseño son estadounidenses y de todo ese cine sólo el cinco por ciento es bueno, lo demás es muy regular o malo. Casi no llega nada de cine europeo.

—¿Cómo se las ingenia el crítico para darle sabor a eso que parece no tener interés?

—Muchas veces el cine comercial no es malo. Pero hay gente que tiene una mala impresión de lo que es el crítico de cine, piensan que el crítico le exige a la película ser muy cerebral o complicada para que merezca la pena comentarla. Creo que no es cierto, la calidad no va reñida con la comercialización de las películas, lo que pasa es que se debe ubicar a las cintas en el contexto o en el género en que fueron realizadas.

Hay películas de acción que se consideran malas porque Schwarzenegger está ahí, pero resulta que hay películas netamente comerciales como *El fugitivo*, donde sale Harrison Ford, que son de excelente factura. Creo que muchas cintas merecer ser reseñadas, independientemente de que estén hechas para millones de personas; eso no importa, lo

importante es lo que la película te quiere decir y cómo te lo dice. A veces resulta interesante ver cómo se hace el cine de masas. Por ejemplo, ahora puede verse que los gustos están cambiando, la gente ya se está aburriendo de las películas de violencia como las de Stallone y exige que los argumentos estén más amarrados, que no sean tan disparatados, aunque siguen exigiendo los efectos especiales.

—¿Qué consideras que le da validez a tus juicios, a diferencia de los que pudiera expresar cualquier otro espectador?

—Me he encontrado con cinéfilos que tienen mucha capacidad de crítica y análisis, también hay espectadores empíricos (por llamarlos de alguna manera), que a veces son muy agudos. La diferencia es que uno tiene la oportunidad de estar en un medio y eso te obliga a prepararte, a trabajar más, cosa que el espectador común no hace. El espectador por lo general va al cine porque quiere divertirse, llorar o reírse, y está más relacionado con sus emociones.

—¿Qué es lo que más agradeces de un crítico?

—Que fundamentalmente lo dice. Lo que más me molesta de algunos críticos es que no fundamentan sus opiniones o dicen que la película es mala porque Fulanita de Tal aparece como fadonga; eso no me parece que sea una opinión fundamentada, es decir, crítica. De un crítico me gusta que diga su opinión, cuál es el mensaje de la película, de qué manera la está viendo él y cómo la interpreta, pero todo esto con argumentos válidos.

—¿Por qué hacer crítica de cine en lugar de hacer cine?

—Nunca pensé llegar a ser cronista de cine. Estudié una carrera porque mis padres querían tener una hija universitaria; siempre me gustó leer, pero nunca me imaginé como doctora, abogada o dentista. Además, estudié piano en la Escuela Superior de Música y creo que por eso nunca pensé ser profesionalista, quizá alguna vez me vi como pianista o como periodista, cuando estaba en el bachillerato. Obviamente tampoco pensé que en casarme y tener hijos. Nunca me planteé hacer crítica de cine, fue algo que descubrí de manera paulatina y me fue gustando, me fue fascinando. Ahora la relación que tengo con la literatura me empieza a motivar para escribir guiones.

—¿Has escrito alguno?

—Más bien argumentos, nunca he escrito uno formalmente, porque como mi trabajo no ha sido muy estable, siempre he tenido que estar trabajando en varias cosas; además, he hecho trabajo editorial y nunca he tenido tiempo para sentarme a escribir. Siempre he estado determinada por otras circunstancias, pero ahora me empieza a motivar mucho la idea de los guiones.

—¿Pero si tienes interés en participar en la realización del cine?

—Sí, porque termina jalándote. Además, a veces llegas a un límite, lo cual no significa que tu trabajo deje de gustarte, sino que ya no te satisface y es necesario buscar otras alternativas.

—Dentro de la crítica de cine de nuestro país ¿a quiénes consideras como las personas más serias, que hacen mejor su trabajo?

—Independientemente de que seamos amigos, creo que Jorge Ayala Blanco es la persona que aborda el análisis de una manera seria y tiene las herramientas.

—¿Qué piensas del ambiente de la crítica, la supuesta división entre grupos?

—Esos pleitos no me interesan, no me interesa involucrarme en ellos. Puedo decir igualmente que he aprendido mucho de Nelson Carro, pero creo que quien aborda una película de manera realmente seria es Ayala Blanco.

23 de junio de 1995

Graciela Rodríguez Fierro comenzó a ejercer la crítica de cine en 1986 en *La Gula de Novedades* y en 1990 comenzó a trabajar para *El Universal gráfico*, donde publica crítica cinematográfica y otros trabajos periodísticos.

---

## Conclusiones

**A** lo largo de este trabajo se plantean distintas interrogantes, que intenté responder de manera satisfactoria. Esta sección de conclusiones es un resumen de dichas respuestas.

- La crítica de arte *es el conjunto de discursos que se manifiestan respecto a cualquier fenómeno artístico, ya sea para juzgarlo, evaluarlo, censurarlo o únicamente murmurar de él o de quienes intervienen para que éste sea posible.* Este enunciado es válido también para la crítica de cine.
- Existen dos formas extremas de ejercer el oficio crítico: la que alude a la "inobjetabilidad de la subjetividad", al utilizar muletillas tales como "según mi opinión" o "desde mi punto de vista" para no tener que argumentar las afirmaciones, y la que se presenta tras la máscara de la academia, blandiendo una prosa ininteligible para las personas legas. Ambas eliminan las posibilidades de comunicación.
- Quienes se dedican a hacer la crítica de arte no son personas con similar nivel educativo, aspiraciones e intereses, sino todo lo contrario.
- Los artistas, editores de publicaciones y el público lector de crítica no esperan o exigen las mismas características al crítico, puesto que ello depende del lugar que cada uno ocupa dentro de la producción artística.
- La crítica de arte cumple primordialmente las funciones de informar, evaluar y promover, aunque puede colaborar en la creación de nuevas corrientes estéticas, en la orientación del consumo estético de los espectadores, en el conocimiento que estos últimos tienen de ellos mismos e incluso en el reconocimiento de la otredad, de la diversidad.
- La crítica de cine es heredera de la tradición de crítica de arte y toma de ella algunas de sus características, aunque muchas otras se le han ido agregando con el paso del tiempo. Los estudios sobre cine han contribuido de manera especial al desarrollo del lenguaje de la crítica cinematográfica.

- Lo que caracteriza a la crítica de cine es su variedad, ya que no existe una teoría ni un método universal de análisis de los *films*.
- En México, la crítica de cine incipiente tomó elementos de la crítica de artes plásticas y del teatro para ir conformando su lenguaje, aunque no fue sino hasta la década de los años veinte que los cronistas mexicanos consideraron al cine como un arte.
- En la década de los sesenta el movimiento de cineclubes en México dio un nuevo impulso a la crítica cinematográfica y de ahí surgieron algunos de los críticos más representativos del periodo.
- La crisis del cine mexicano, así como la intervención estatal en este terreno, han afectado el ejercicio de la crítica cinematográfica en México.
- Hace falta un gran trabajo de investigación para conformar una historia de la crítica de cine en México.

---

## Bibliografía

- Almoína, Helena, *Notas para la historia del cine en México*, tomos I y II, Filmoteca UNAM, México, 1980.
- Amo, Álvaro del, *Cine y crítica de cine*, Cuadernos Taurus, número 6, Madrid, 1976.
- Anhalt, Nedda G. de, *Cine. La gran seducción*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1991.
- Aumont, Jaques y Michael Marie, *Análisis del film*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1990.
- Ayala, Francisco, *El escritor y el cine*, Aguilar Ediciones, Madrid, 1988.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Era, México, 1968.
- Ayala Blanco, Jorge, *Falaces fenómenos fílmicos*, Editorial Posada, México, 1988.
- Benedetti, Mario, *El ejercicio del criterio*, Editorial Nueva Imagen, 3a. edición, México, 1986.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Un oficio del siglo XX*, El País-Aguilar, Madrid, 1993.
- Cardona, Patricia, *Anatomía del crítico*, El pórtico de la ciudad, México, 1991.
- Cardero, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, UNAM, México, 1989.
- Carrillo Domínguez, Blanca Estela, *Hacia un modelo de crítica cinematográfica: Los casos de Luz Alba, Alvaro Custodio y Francisco Pina*, tesis de licenciatura en comunicación, UNAM, 1996.
- Chion, Michael, *Los oficios del cine*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Cortázar, Julio, *El perseguidor*, Alianza Editorial, México, 1993.
- Costa, Antonio, *Saber ver cine*, Paidós, México, 1991.
- Costa, Paola, *La apertura cinematográfica. México, 1970-1976*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1988.
- Curiel, Fernando, *Casi oficios. Cartas cruzadas entre Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes, 1922-1959*, El Colegio de México-El Colegio Nacional, México, 1994.
- Diccionario Enciclopédico de México de Humberto Mussacchio*, IV tomos Andrés León Editores, México, 1989.

- García Riera, Emilio, *El cine es mejor que la vida, cal y arena*, México, 1990.
- García Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano 1968-1969*, t. 14, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE, Gobierno de Jalisco y Secretaría de Cultura, Jalisco, 1994.
- González Dueñas, Daniel, *La fiesta de las nominaciones, Pantalla de papel*, núm. 1 (plaque de Nitrato de plata, núm. 17), México, 1994.
- Gubern, Roman, *La mirada opulenta*, Colección MassMedia, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
- Hernández Reyes, María Adela y Salvador Mendiola, *Manual de apreciación cinematográfica*, UNAM-ENEP Aragón, México, 1993.
- Iser, Wolfgang, "El acto de la lectura", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Rall, Dietrich (comp.), ISS-UNAM, México, 1993.
- Jablonska, Aleksandra, "Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de La Ciudad de México, 1896-1929", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 159, enero-marzo, FCPyS, 1995.
- Miquel, Angel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.
- Orellana, Margarita de, *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, Premiá Editora, México, 1983.
- Perala, Elda *La época de oro sin nostalgia. Luis Spota en el cine 1949-1959*, Grijalbo, México, 1985.
- Perca, Héctor. *La caricia de las formas. Alfonso Reyes y el cine*, UAM, México, 1988.
- Pereda, Carlos, *Vértigos argumentales: Una ética de la disputa*, Editorial Anthipos-UAM, Barcelona, 1994.
- Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, ISS-UNAM, México, 1993.
- Reyes, Aurelio de los, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1991.
- Rivera Gómez, Rosa Nidia *La revista Nuevo Cine, tesis de licenciatura en comunicación*, UNAM, 1990.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial, Siglo XXI Editores, 13a. edición*, México, 1994.



- Torres Bodet, Jaime, *La cinta de plata (crónica cinematográfica)*, recopilación y estudio de Luis Mario Schneider, UNAM, México, 1986.
- Villaurrutia, Javier, *Crítica cinematográfica*, Cuadernos de cine, UNAM, México, 1970.
- Vivaldi, Martín, *Curso de redacción. Del pensamiento a la palabra*, Ediciones Pirrama, México, s/f.
- Wilde, Oscar, *El crítico como artista*, Espasa-Calpe, Col. Austral, Buenos Aires, 1946.
- Wolf, Virginia, *Una habitación propia*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1980.
- Wright Mills, C., *La imaginación sociológica*, Fondo de Cultura Económica, 12a. reimpresión, México, 1987.
- Yehya, Naïef, *Los sueños mecánicos de las ovejas electrónicas. El ciberpunk en el cine*, Pantalla de papel, núm. 2, (plaquet de Nitarto de plata, núm. 18), México, 1994.
- Zaid, Gabriel, *Cómo leer en bicicleta*, Colección Lecturas mexicanas, núm. 62, Segunda serie, SEP, México, 1986.
- Zavala, Lauro, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1994.

## **Hemerografía**

- Aviña, Rafael, "Hacia una cartografía del cine nacional. Entrevista con Emilio García Riera", *sábado*, suplemento semanal de *unomásuno*, 13 de mayo de 1995.
- García, Gustavo, "El obscuro pájaro de la noche", *Intolerancia. Revista de cine*, UAM, México, núm. 5, septiembre, 1987.
- Garibay, Jesús, "Lo que no es la crítica de arte", *unomásuno*, 7 de marzo de 1994.
- Manrique, Jorge Alberto, "La crítica de arte (El juicio a la torera)" *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVII, núm. 11, julio de 1973.
- Vega, Patricia, "Caso Ripstein-Ayala, discusión jurídica y pública de conceptos", *La jornada*, lunes 1 de abril, 1991.
- Somos*, "Las cien mejores películas del cine mexicano", edición especial, año 5, núm. 100, México, 16 de julio, 1994.
- Somos*, "El otro cine mexicano", edición especial, año 6, núm. 4, México, 1 de junio, 1995.