

La crítica de cine en México

En el *Diccionario del cine Larousse*, Jean Mitry da la siguiente definición sobre el crítico de cine: "Periodista especializado, 'intermediario' dicen sus enemigos, 'intercesor' dicen sus amigos, cuyos escritos y ensayos contribuyen no sólo a la comprensión del cine por el gran público, sino también, por parte de los que lo hacen, a una toma de conciencia más profunda de su arte."

Inquisidor o juez benevolente, el crítico de cine es una abstracción más, una especie de animal extraño digno de engrosar las clasificaciones zoológicas de los bestiarios que circulan por ahí. Incluso, se podría pensar que Kafka habla del crítico de cine cuando comenta y se interroga sobre ese bicho fantástico al que denomina Odradek, del que dice: "Inútilmente me pregunto qué ocurrirá con él. ¿Puede morir? Todo lo que muere ha tenido antes una meta, una especie de actividad, y así se ha gastado."

El desarrollo de la crítica de cine ha sido arduo y azaroso, trabajo a contracorriente que nace entre la arrogancia de los ensayistas literarios o de las plumas sagradas" (como Ruskin) dedicadas al comentario de la sabia serenidad de las artes plásticas. En ese campo de batalla las flechas, los lancezazos y los muertos pueblan el panorama, sobre todo los célebres muertos de toga y birrete que sólo podían escribir de asuntos serios, y no de *frivolidades* como el cinematógrafo. Por fortuna en 1887 aún los Lumière no llegaban a la síntesis técnica que conformaría el cine, pues de otra manera el mordaz Saint-Saëns hubiera incluido a los críticos de cine en su *Carnaval de los animales*.

Cuando se habla de los primeros críticos de cine, como Louis Delluc o León Moussinac, es preciso trazar unas líneas que separen sus aportaciones teóricas con el quehacer de la crítica actual. Para ellos la idea de la *meta* era muy clara, pues un lenguaje artístico en plena génesis ofrecía un campo analítico de gran flexibilidad. La *meta*, al estilo de los lógico-matemáticos, no era el final del camino, sino el recorrido necesario. Es decir, sus aportaciones eran obligación y trayecto para la construcción y/o desconstrucción de esa entelequia llamada *Crítica de cine*.

Ahora bien, esa especie de actividad debe nutrirse de la aportaciones y del grado del saber de otros campos estéticos, pues de otra manera se conformaría con una teoría pobre y llena de lagunas. Por esa razón, Eisenstein aplica algunos conceptos del lenguaje musical a sus concepciones cinematográficas, como en el caso del *montaje polifónico*, o de su idea del *ritmo*.

Pierre Macheray constituye una de las figuras predominantes en la vanguardia de la crítica literaria francesa. Sus ensayos son aportaciones principales en el estudio de la epistemología de la crítica y el ejemplo más concreto de esta actitud teórica lo constituye su libro: *Para una teoría de la producción literaria*. En este libro las proposiciones son claras y se pueden trasladar algunas apreciaciones al territorio de la crítica de cine. La noción de *objeto de la crítica* es un apuntalamiento indispensable para cuestionar la labor de aquel que se dedique a este tipo de análisis. Pues el término decimonónico de *crítica* puede volverse nebuloso, ambiguo, en la medida en que su *corpus* teórico sea endeble y falto de sustento. En el caso de la crítica de cine esto es una realidad, porque sus directrices confluyen de manera arbitraria y su juicio se suspende en la artesanía del gusto o en la subjetividad del maniqueísmo.

A estas prácticas las determina Macheray como empíricas. Y, ya se sabe, el empirismo es muy limitado. En primer lugar, porque se inscribe en una tradición que sólo producirá *continuaciones*, nunca salidas a una óptica diferente de las que marca una tradición. Por el contrario, la crítica de cine que se plantee como un *saber nuevo* traerá consigo las inminentes renovaciones, el problema aquí radicará en que se pase de la simple *denominación* a la complejidad de la *connotación*. Es decir, el recurso de designar las cosas puede engendrar trabajos de su-



El crítico literario es un lector que no se guarda para sí mismo su experiencia, sino que la saca fuera, la pone a la luz, la hace explícita, la examina, la analiza, se plantea preguntas acerca de ella.

Antonio Alatorre
"¿Qué es la crítica literaria?", 1973



til arquitectura literaria, que den la *apariencia* de descubrir "algo"; pero ese "algo", esa abstracción tendrá una falsa objetividad que se puede ejemplificar con las críticas-crónicas en las que únicamente se relata el argumento o la anécdota del filme.

En la *connotación*, por el contrario, se pueden establecer las *condiciones de posibilidad de un trabajo estético*, esto que parece un criptograma, es en realidad un planteamiento en el que se analizan y se discuten las posibilidades de rechazo o de denuncia, de aceptación y de juicio positivo para un producto cinematográfico que se inscribe dentro de una totalidad y una particularidad discernibles en el seno de la propia crítica. Al llegar a ese punto la crítica cinematográfica se encuentra ante una ciencia que es capaz de proponer soluciones y encauzar el sentido de una película, sin que esto se constituya en una suerte de alquimia o de ocultismo. Este tipo de análisis no invoca demonios, los quiere abolir desde el principio, sólo tiene la intención de evitar el dogmatismo de la crítica como una doctrina que de respuestas insoslayables, pues es justamente a la inversa: "se tratará de formular la pregunta que la funda, que da sentido a sus respuestas".

Toda película (inteligente, idiota o de *Cantinflas*) es una pregunta general, es una interrogante desde el momento en que su expresión dará lugar a una forma de conocimiento. Su análisis, al dividir algunos de los aspectos en que se integra el filme, originarán una serie de preguntas particulares que el crítico tendrá que ordenar y analizar para poder darles un sentido, y de esta manera fundar un saber

nuevo.

En esas condiciones, es preciso para el *crítico de cine* que se formule ante todo las leyes que rigen la producción de tal o cual cinta, pues al establecer un marco histórico estará encontrando la *continuidad* o *discontinuidad* de los géneros dramáticos o cinematográficos, el establecimiento de un estilo y sus variantes, las rupturas y las conexiones, en fin, una serie de soluciones formales y de contexto que enriquecerán la totalidad de la *connotación*.

De esta manera, esa *especie de actividad*, la del crítico de cine, se aleja de los fantasmas de la subjetividad y se encuentra ante un quehacer cuyas pretensiones están contenidas en el rango de las ciencias sociales. Lo notable es que el avance de las proposiciones de Macheray justifica una labor que se había "gastado" en las bellas divagaciones metafísicas o en burdos esquemas reductores. En el planteamiento de *Para una teoría de la producción literaria* el materialismo histórico concretan un desarrollo científico, un proceso que terminará por abolir las prácticas en empíricas o en volverlas inoperantes ante las enormes posibilidades de un trabajo analítico que saque al crítico de la posibilidad del zoológico musical o de los bestiarios contemporáneos, y lo integre a la fundación de un saber renovador y profundo.

I

Para dar una imagen mínimamente fiel y coherente de ese conjunto de personas, intereses, publicaciones, que forman la crítica de cine mexicana se debe advertir, por principio de cuentas, sobre una dificultad que sigue provocando confusiones: si se atiende a la cantidad como criterio, se pueden considerar como "críticos" a los miembros de esa inmensa horda de gacetilleros y "periodistas especializados" que reina sobre la mayoría de las secciones de espectáculos y revistas "de cine" del país, atentos exclusivamente a promover las obras o los intereses de grupos financieros o políticos siempre conservadores, mientras agreden y denigran cualquier intento de cine como una actividad artística o cultural renovadora; si se atiende, por el contrario, a ese grupo minúsculo, desarticulado e intermitente de analistas independientes, informados, que proponen siempre poner en duda, en crisis, una situación o un producto cultural concreto, más allá de los posibles prestigios o compromisos que éste entrañara, y que a partir de ese cuestionamiento ofrecen puntos de arranque para abordar y dar sentido a la película como producto y causa de un aparato ideológico (y, por lo tanto, político), se tiene un panorama de la crítica de cine estrecho pero alentador (aunque el impacto de este tipo de crítica haya sido muy limitado hasta los últimos doce o quince años, cuando empezó a tener acceso a la prensa diaria).

Lo cierto es que, como se verá más adelante, am-



bas categorías de crítica (si así se le puede considerar a la primera) se han desarrollado juntas.

La segunda categoría de críticos define y pone en práctica, cada vez con mayor conciencia, su actividad como un acopio de información y métodos científicos de análisis; desde hace veinte años, se exige al crítico una cantidad de información sociológica y artística antes impensada. De ese modo, el crítico actúa efectivamente como esa "especie de engranaje que regula el coeficiente de cambio del gusto" propuesto por Eliot (*Crítica al crítico*) y que engendra "cierto sentido de una forma que es la obra" y "distingue, separa y desborda" a las instituciones juzgadas, como plantea Barthes (*Crítica y verdad*).

La crítica de cine (como cualquier otra) cumple una función política clara, por cuanto que apoya o rechaza productos del aparato ideológico del estado. Por lo tanto, para que su función sea realmente saludable, tiene que evitar petrificarse en el dogmatismo y mantenerse como una vanguardia cultural que propicie ese "cambio del gusto". Esa actitud de la crítica no se entiende únicamente en función de un juicio de las obras actuales y futuras, sino como una constante revisión del pasado a la luz de nuevos métodos. Casos concretos: si las investigaciones sobre producción (de Emilio García Riera) y de exhibición (de Jorge Ayala Blanco) no estuvieran regidas por planteamientos críticos que comprendieran cada dato como una parte funcional de un aparato político-económico, degenerarían en el lugar común o en la complacencia por las meras cifras estadísticas.

II

Obligadas referencias históricas: desde la llegada del cinematógrafo Lumière a México (1896) se dio ya una curiosa división (más formal que de fondo) entre quienes comentaban el espectáculo: abundaron los periodistas anónimos que, al referirse sistemáticamente a las exhibiciones y comentar su contenido se volvieron los primeros críticos, con juicios muchas veces tan divertidos como perspicaces y atinados, especialmente quienes escribían en *El imparcial*. Por otro lado, se destacaron como entusiastas consagradores culturales del cine los poetas modernistas; así, mientras Luis G. Urbina exclamaba: "¡Y hay quien asegura todavía que la ciencia es árida!", José Juan Tablada decía: "¡Bah!, soy de mi época y toda la ciudad me sugestionan... ¡al cinematógrafo pues!" (cf. Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo*).

Sin embargo, serían Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán los primeros mexicanos dedicados seriamente a la crítica de cine, al tomar el lugar de Federico de Onís, en 1915, en el diario *El Sol* de Madrid y el semanario *España*, bajo el pseudónimo de "Fósforo". Reyes se entusiasmaba delirantemente por los argumentos de los seriales y le interesaban aspectos marginales como la calidad del acompañamiento musical o los molestos parlanchines que siempre hay entre el público; Guzmán hacía meticulosas descripciones de las cintas, y el crítico *Fósforo* publicaría durante cinco años. En honor a la verdad, el carácter secundario que ambos escritores dieron a esta actividad hace que en poco se distingan sus trabajos de los de los comentaristas anónimos.

Aunque empiezan a proliferar las secciones o revistas enteras dedicadas al cine (o a la promoción de sus artistas, al modo hollywoodense) no se hace una crítica que trascienda la simple evaluación estética o moral, considerando a las obras aisladamente. Será hasta 1931 cuando surja, de la revista *Contemporáneos*, la iniciativa de crear el primer cine-club, dirigido por Bernardo Ortiz de Montellano; de la misma revista saldría Xavier Villaurrutia como argumentista (*Vámonos con Pancho Villa*, 1936) y crítico de las revistas *Hoy* (de 1937 a 1941) y *Así* (de 1941 a 1943). Desde ellas, Villaurrutia mostraría su desencanto ante *La gran ilusión*, su enojo por las manías grandilocuentes de Cecil B. de Mille y su entusiasmo por la actuación de Henry Fonda en *Young Mr. Lincoln*. Con las cintas mexicanas es peculiarmente benigno: señala los progresos como director de Chano Urueta en *Jalisco nunca pierde*, lo entretenido de *La obligación de asesinar* (1936, Antonio Helú) o el "refrescante oasis" que es *Corazón de niño* (1939, Alejandro Galindo).

La cantidad de películas norteamericanas de excelente factura y el torpe e ingenuo nivel artesanal del cine mexicano de los 30's tuvo su cronista más severa en Luz Alba, que publicaba semanalmente en *El Universal Ilustrado*. Sus críticas a las cintas





nacionales se caracterizaron por la falta de complacencia por cualquier posible prestigio en que se ampararan o por la supuesta penuria económica en que se filmaban; en cambio, exigía argumentos inteligentes, ajenos a la influencia de Rancho Grande y filmados con más interés artístico que comercial. Con toda su ferocidad visceral, esta crítica a contracorriente es la primera que comprende las películas como parte de toda cultura y como expresión de intereses políticos.

En 1938, José Pagés Llergo funda la revista *Cine*, donde colaboran Salvador Novo, Rubén Salazar Mallén y René Capistrán Garza (que fuera uno de los cerebros del movimiento cristero); sus buenas ambiciones críticas fueron reforzadas con la aparición de *Cinema Reporter* de Roberto Cantú Robert, ese mismo año. Esta última desempeñaría una magnífica labor informativa a lo largo de los 40's.

El avilacamachismo y el alemanismo abarcaron lo que ha llamado "época de oro" del cine mexicano; también impuso su estilo al periodismo (es el nacimiento de articulistas como Blanco Moheno y Denegri) y, por supuesto, a la crítica del cine, que casi desaparece entre gacetilleros descaradamente puestos al servicio de los productores y en contra de cualquier cosa que oliera a "comunismo", o sea a voz disidente (un ejemplo claro de ello era Jorge Mendoza y Carrasco, "Lumière, el hombre que se habla de tú con las estrellas"). A fines de la década destacan dos periodistas refugiados españoles: Alvaro Custodio (argumentista de *Aventurera y sensualidad*) y Francisco Pina. El primero fue despedido de *Excelsior* por la gran inteligencia y agudeza de sus comentarios, que se suponían muy subversivos para el ambiente, mientras Pina logró desarrollar la primera crítica realmente profesional y científica en el suplemento de *Novedades México en la cultura* y después en *La cultura en México*, ambos bajo la dirección de Fernando Benítez. A fines de los 50's, Carlos Fuentes intenta con enorme acierto la crítica de cine en la *Revista de la Universidad*, bajo el pseudónimo de Fosforo II.

Francisco Pina es el precario puente y obvio maestro de la generación crítica más consistente e importante del cine nacional, la que se agrupó en la revista *Nuevo Cine* (1961-62) y que incluía a García Riera, Gabriel Ramírez, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, J. García Ascot y José de la Colina, entre otros. Influidos por la tendencia del "cine de autor" promulga por *Cahiers du cinema*, redescubren al primer Fernando de Fuentes o a Arcady Boytler, revalorizan a Roul Walsh o a Budd Boetticher, comentan ampliamente el método de actuación del Actor's Studio y a *El año pasado en Marienbad*. En un ambiente sin crítica de cine digna de ese nombre, ante una industria cinematográfica en plena crisis y sometida a una censura feroz, la presencia de *Nuevo Cine* significó una necesaria renovación y el inicio orgánico y sistemático de la crítica como enjuiciamiento de todo un sistema de pro-

La frontera entre "lector" y "crítico" es invisible. En realidad no existe.

Antonio Alatorre
"¿Qué es la crítica literaria?", 1973

ducción y exhibición de productos ideológicos. Es muy ilustrativo de la situación actual de la crítica de cine el que de ese nutrido grupo, sólo García Riera continúa, muy marginalmente, ejerciéndola; los demás se han retirado a actividades literarias (de la Colina, Elizondo, García Ascot), periodísticas o de dirección cinematográfica (Juan Manuel Torres, Paul Leduc).

Herederos directos del grupo, Jorge Ayala Blanco y Arturo Garmendia rebasaron rápidamente a sus maestros en la medida en que actualizaron los métodos de análisis y la comprensión de la función del crítico y del cine (especialmente a partir de 1968). Garmendia fundó en 1967 la revista *35mm*, que, con graves limitaciones de espacio y difusión, ofreció una crítica combativa y entusiasta; desapareció dos años después, al retirarse de la crítica su fundador.

Ayala Blanco mantiene semanalmente, en el suplemento *La cultura en México*, la sección de crítica cinematográfica más importante de los últimos años, en la que hace operar un acopio de información, una capacidad de análisis, una preocupación por renovar sus sistemas de estudio y una independencia de criterio tan necesarias como difíciles de encontrar en otros críticos más jóvenes. Con todo, su posición marginal lo lleva a contradicciones curiosas tratándose de películas industriales mexicanas, a las que descalifica (no sin razón) por su condición de muestras de lo que el estado entiende y permite como "expresión cinematográfica", aunque los casos excepcionales y alentadores (digamos, *Canoa*, *El cumpleaños del perro* o *El lugar sin límites*) lo inducen a verdaderos malabares verbales para conciliar su repudio al cine industrial y su entusiasmo por esas películas.

Y eso es todo; hay una nueva generación de críticos cuyo destino depende de su capacidad para rechazar las componendas que ofrece el sistema (que van desde la oferta de poder filmar algún argumento propio hasta el de publicar reseñas, "con absoluta libertad", sobre las películas en cartelera, en órganos de difusión oficiales como la revista *Cine* o la censura directa por medio de los jefes de sección de diarios y revistas) y su habilidad para formar y mantener espacios realmente libres. Es una generación más abundante que coherente, que cubre su improvisación sobre la marcha, animada por los ejemplos de *Nuevo cine* y *La cultura en México*, todos universitarios pero frecuentemente antagónicos entre sí, solamente unidos por el rechazo a formas de hacer crítica y cine que se remontan a décadas atrás.

