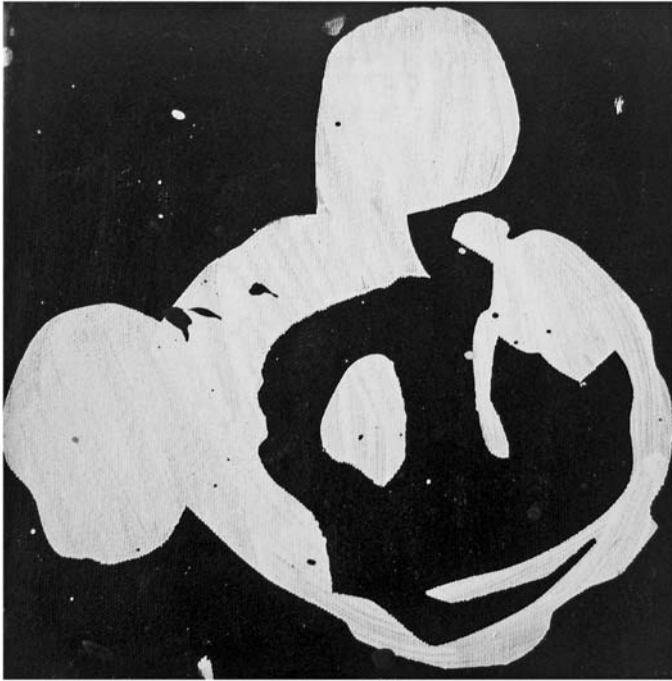


Dedicado al maestro Luis Alberto Díaz

*En los 50 años de la Escuela
de Comunicación de la UCAB*



Abstract

An overview of what has been criticism of cinema in our country. We walk through the brightest stage review –late sixties and the decades of 70 and 80. Journals, now disappeared, and informative critical essays on Latin American cinema and a range of styles to criticism. The article is not content to describe and to make historiography, but it's analytical of what we understand by film critic.



Estilos de crítica cinematográfica: El cine para leer y su crisis

Bajo la superficie discursiva de toda crítica subyace el intento de definir lo clásico y, en definitiva la obra perdurable, la que es digna de conservación y en cierto sentido creativo, también de imitación.

La crítica cinematográfica tuvo sin duda su etapa más brillante entre finales de los años 1960, y las décadas del 70 y 80, cuando surgieron las revistas *Cine-teatro* y *Cine al día* y los diarios nacionales dedicaban preferentemente sus columnas al seguimiento de las novedades del cine nacional y latinoamericano. A las reseñas críticas de los filmes se sumaron los ensayos publicados en las revistas *Encuadre*, *Sic*, *Comunicación*, *Cuadernos del Ininco*...

¿Quién no recuerda las firmas asiduas de R. Izaguirre, O. Capriles, A. Roffé, A. Marrossu, J. Nuño, O. Lucien, C. Vilda, F. Rodríguez, A. Molina y otros, con sus análisis rigurosos, pero a la vez comprensibles, para los no especialistas! Filósofos, sociólogos, arquitectos, críticos de arte y periodistas, se convirtieron en los mejores maestros de la cultura cinematográfica nacional, extendiendo su magisterio del pequeño círculo de los asistentes a la Cinemateca Nacional, a la radio y a la televisión. Como culminación de esta etapa surgieron los análisis más sofisticados, pertrechados de las herramientas semióticas en las Escuelas de Arte o de Comunicación, que fueron vertidos en revistas como *Video-forum* y *Objeto Visual*, o en

publicaciones de carácter monográfico de las universidades, especialmente en el núcleo de la ULA en Mérida.

Frank Baíz, Rosaura Blanco, Luisela Alvaray, Julio Miranda, Ricardo Azuaga son algunos de los destacados analistas de la nueva generación. Ya en esta etapa hay una diferenciación creciente entre la investigación cinematográfica o la crítica especializada y el devaluado periodismo cinematográfico.

La etapa de decadencia en los años 90 tuvo que ver no solamente con la baja producción cinematográfica nacional sino con la reducción de los espacios de los medios impresos para el cine. Fuera de las informaciones sobre festivales y celebridades, no encontramos sino las habituales carteleras de cine, algunas reseñas que parecen más bien avisos y numerosos publi-reportajes. Apenas algunos colaboradores heroicos de quienes mantuvieron viva la tradición crítica de *Cine al día* a través del desplegable *Cine-Oja*, mantienen hoy una página en el diario *Últimas Noticias* y otros como náufragos, al estilo de Héctor Concari y Juan Antonio González, sobreviven en los intersticios de las páginas del diario *Tal Cual* y *El Nacional*.

En estos apuntes queremos destacar, principalmente, la crítica surgida a la sombra de unas revistas especializadas que marcaron estilos con perfiles muy definidos e incidieron en la construcción de un campo artístico con derivaciones académicas, en contraste con la dinámica

Todo un repaso de lo que ha sido la crítica del cine en nuestro país. Nos pasea por sus etapas más brillantes –finales de los años sesenta y las décadas del 70 y 80. Revistas especializadas, hoy desaparecidas, ensayos críticos y divulgativos sobre el cine nacional y latinoamericano, trabajos académicos y, en síntesis, toda una gama de estilos de hacer crítica. El artículo no se contenta con describir y hacer historiografía, sino que es analítico de lo que entendemos por crítica cinematográfica.

■ JESÚS MARÍA AGUIRRE

mercantil con su sistema industrial de estudios cinematográficos y *star system*, soportados por candilejas informativas y publicirreportajes.

Surgimiento de la crítica

Como ocurre en otros campos artísticos, por ejemplo la literatura o el teatro, también en el campo cinematográfico, si bien los recorridos genéticos son históricamente distintos, la progresión del discurso sobre el objeto artístico cubre unas etapas semejantes de acuerdo a los niveles de recepción lectora y crítica. Refiriéndose al campo literario, por ejemplo, Antonio López Ortega distingue tres niveles: “En el primer campo se envuelve lo que corresponde a audiencias o mercados; en el segundo, lo que corresponde a un segundo grado de elaboración: el de la crítica periódica (más propia de los suplementos, revistas o periódicos) y el de la crítica académica” (López, *El Nacional*, Papel Literario, 5-11-2011, p.2).

Para cuando nace el cine ya había madurado el periodismo industrial, y las carteleras con las reseñas periodísticas sobre el cine coexistían con la incipiente crítica de las revistas especializadas hasta que surgieron las academias con los análisis de investigativos, último escalón de la legitimación del arte. De alguna manera este escalón de reconocimiento marca para el cine el estatuto de Séptimo Arte.

En esta fase de madurez, los distintos niveles de acercamiento a los productos se conjugan sincrónicamente. Es decir, los avisos publicitarios con citas reactivas, la reseña periodística sobre las exhibiciones recientes, la crítica cinematográfica y la investigación académica, con sus ritmos propios coexisten con sus ofertas diferenciadas para los distintos tipos de espectadores y usuarios.

En el caso particular del cine en Venezuela, siguiendo este mismo proceso, el primer reflejo lo tenemos en las carteleras de cine y en las reseñas periodísticas que dan cuenta de las funciones y reacciones del público. En las páginas culturales hay una asunción progresiva de este nuevo arte, aunque con un estatuto menor que el de las páginas literarias.

Hay una segunda fase que corresponde a la visión crítica del hecho cinematográfico sea desde la vertiente moral o de la vertiente política. A nuestro entender, las perplejidades sobre el nuevo lenguaje y la consideración despectiva del intruso audiovisual, retrasaron una evalua-



Conscientes de las limitaciones de la actual investigación cinematográfica en el país, que apenas ha inventariado las películas y reconstruido su historia, queremos ofrecer algunas conjeturas sobre los discursos que han prevalecido dentro del género comúnmente llamado crítica de cine.

ción estética que superara los juicios meramente humanistas o socio-políticos hasta que hubo una teorización consistente sobre los nuevos códigos y una generación de espectadores audiovisualmente alfabetizados.

Tres modelos de crítica

Conscientes de las limitaciones de la actual investigación cinematográfica en el país, que apenas ha inventariado las películas y reconstruido su historia, queremos ofrecer algunas conjeturas sobre los discursos que han prevalecido dentro del género comúnmente llamado crítica de cine.

La primera cuestión remite a la presencia y valor del primer nivel; es decir, si hubo en los medios impresos, periódicos o revistas no especializados, columnas, artículos y otras secciones distintas de las carteleras, y cuál fue la calidad que alcanzaron. Así, por ejemplo, la revista *SIC*, nacida en 1938, ofreció las primeras columnas sobre cine en la década del 50, pues hasta ese momento las páginas de crítica cultural se ceñían a la literatura y el teatro. Como no había aún colaboradores con ciertas competencias para analizar las películas, se recurría al préstamo de otras revistas, especialmente españolas. Posteriormente, entre los 60 y 70 una nueva generación, que ya tenía experiencia de crítica literaria, incursionó en la crítica teatral y cinematográfica (José Manuel Ríos, José Ignacio Rey, Carmelo Vilda, Pedro Trigo, Jesús María Aguirre, Armando Rojas Guardia, etcétera).

En cambio, en la *Revista Nacional de la Cultura*, nacida el mismo año que *SIC*, el cine está prácticamente ausente, hasta que apareció la publicación *Imagen*.

Estas revistas y otras semejantes contribuyeron progresivamente a valorar el hecho cinematográfico como digno de las páginas culturales y a la altura de otras experiencias artísticas.

La segunda indagación tiene que ver con la aparición de las publicaciones especializadas, que asumieron el reto de abordar el tema cinematográfico como objeto de análisis y crítica. Entre ellas sobresalieron *Cine-teatro*, *Cine al día*, *Encuadre* y, más tardíamente, *Objeto Visual*.

En nuestra tipificación vamos a guiarnos por la tesis pragmática de Umberto Eco, expuesta en *Lector in fabula* (1987), considerando que el film es un texto, y que el crítico deberá prever un *lector modelo* capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente. Más aún ese crítico, como mostraremos, en ocasiones pretende determinar el *autor modelo* a partir de los criterios de elaboración de un *texto modelo*.

Cine-teatro: el film ideal

En una indagación sintomática a través de las publicaciones periódicas hemos descubierto que una de las primeras revistas con ese perfil fue *Cine-Teatro*. Los editores de esta revista, comandada por Luis Alberto Díaz y secundada por Alberto Arteaga, Alicia Alamo, Javier Blanco, Angel del Cerro, Gilberto García, Jesús Martínez, Fausto Masó, entre otros, abren la primera página del número 1 con un posicionamiento que reconoce la cara bifronte del cine como industria y arte.

Pero además anuncia los lineamientos que enmarcarán su orientación cuando señalan los aspectos que captan su interés: “tres ángulos poderosos de ese fantástico invento que lo mismo puede proporcionarnos dinero, risa o llanto; o que es capaz de enseñarnos a ser más humanos, más honrados, más patriotas o, todo lo contrario, más viciosos, salvajes o antisociales” (*Cine-Teatro*, 1964, N° 1, p.3).

Un síntoma de la superación de la vertiente solamente moralizadora de la guía cinematográfica de la Acción Católica, titulada “Censura de películas” (1951)¹, es que introduce ya un discurso más especializado a la altura del momento en que surge. Ya en el primer número encontra-

mos nada menos que un manifiesto del famoso director de fotografía Nestor Almendros, fechada en abril de 1964, donde da cuenta de las transformaciones operadas en la crítica desde las teorías iniciales lanzadas por Eisenstein, Pudovkin y Bela Balasz en la década del veinte hasta las propuestas por André Bazin, uno de los teóricos inspiradores de la nueva ola francesa.

A este cambio de perspectiva, situado en el contexto de la revisión católica marcada por el documento conciliar *Inter Mirifica*, se suma la preocupación por la pedagogía sobre el nuevo arte. Partiendo de la consideración de que no son suficientes los libros, revistas y conferencias para la formación cinematográfica, proponen el desarrollo de los cine-clubs, experiencia que dio frutos excelentes sobre todo en los países europeos.

En la justificación sobre la importancia de los cine-clubs se sintetizan las ideas que propalara José María Pérez Lozano, crítico de la revista *Film Ideal*: “Los cineclubs deben desarrollar en el espectador su sentido crítico, por la afinación del gusto y la elevación cultural. Deben enseñar a deducir a través del lenguaje mejor comprendido de las imágenes y de los argumentos, la proyección estética, intelectual y moral del filme, y por último enseñar a completar o rectificar el mensaje del film con la madurez de la reflexión” (*Cine-Teatro* 1964, N° 5, p. 4).

Esa capacidad incluso de completar o rectificar supone tener los criterios definidos sobre el texto modelo, es decir, los del mensaje de un *Film Ideal*, al que los autores deberían haberse subordinado.

Con este objetivo la revista incluye, juntamente con las clasificaciones morales, otras páginas para la enseñanza del lenguaje cinematográfico adecuado. Además, para apoyo de los cineclubistas se incorpora una ficha técnica de las películas más relevantes.

Nada más ilustrativo que el contenido de un Cursillo de Iniciación Cinematográfica para hacerse una idea de los propósitos de la revista (*Cine-Teatro* 1964, No. 3, p.29). Patrocinado por la AVEC (Asociación Venezolana de Educación Católica) y organizada por el CCF (Centro de Cultura Fílmica), filial en Venezuela de la OCIC (Oficina Católica Internacional de Cine), el cursillo ofrece cuatro sesiones sobre: el cine como fábrica de sueños, el negocio fabuloso del cine, el filme ideal y los específicos artísticos del cine moderno).



De manera semejante los fundadores de la revista Cine al día instauran desde el primer número de la publicación, en 1967, una forma de entender el cine y de realizar crítica con una perspectiva y actitud política y estética claramente definidas desde el inicio.

En la corta vida de la publicación son manifiestas las influencias de las revistas españolas, particularmente *Film Ideal* y de la francesa *Cahiers de Cinema*. En ese mismo periodo los boletines de la Oficina Católica Internacional del Cine y sus premiaciones servirán también para visibilizar las obras maestras según los criterios expuestos. La Universidad Católica Andrés Bello será el ámbito académico que amparará esta propuesta.

Todavía se percibe en la revista el lastre moralizante y la necesidad de ofrecer una orientación moral, pero ya ésta no prevalece en el conjunto de las reseñas que mes a mes comentan los estrenos y dan cuenta de las vicisitudes del cine y del teatro en el país, incluyendo aspectos económicos y jurídicos.

En resumen, en el discurso crítico sobre los filmes, aun considerando la vertiente estética se impone el canon del film ideal y se aplican los criterios para evaluar su función como instrumento eficaz de elevación, educación y mejora de valores humanos.

Cine al día: el film revolucionario

De manera semejante los fundadores de la revista *Cine al día* instauran desde el primer número de la publicación, en 1967, una forma de entender el cine y de realizar crítica con una perspectiva y actitud política y estética claramente definidas desde el inicio.

Editada por la Sociedad Civil Cine al día, el consejo de redacción está compuesto por Alfredo Roffé –director–, Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Ambretta Marrosu, Antonio Pasquali, Luis Ar-

mando Roche, Miguel San Andrés y Alberto Urdaneta. En el editorial sobre “Cine y cultura en Venezuela” se esgrimen las razones de un proyecto que pretende frenar una industria cultural *avasalladora y antihumanista* (*Cine al día*, 1967, núm.1, p.2).

Frente al industrial de la cultura, que es considerado como “el peor enemigo de la cultura”, que produce “sin la participación de los intelectuales”, se propone crear un frente que con el denominador común de un cine nacional aglutine a los actores vinculados al quehacer cinematográfico y a la inteligencia del país.

La participación de integrantes con cultura italiana de izquierda es la que va a marcar los derroteros ideológicos de la publicación. Una muestra fehaciente de esta marca de nacimiento es la publicación en su número inaugural de fragmentos seleccionados del primer capítulo del libro *La disolución de la razón: discurso sobre el cine* de Guido Aristarco, traducido del italiano por Antonio Pasquali. El título de esa selección expresa muy bien los derroteros del nuevo estilo discursivo y su encuadramiento estético-político: “La crítica según los hijos de Gramsci y Lukacs”.

El compromiso político, asumido desde la perspectiva del materialismo histórico, y sin concesiones al formalismo estético, hace del cine y de la crítica cinematográfica un instrumento de la praxis en la acepción gramsciana con objetivos revolucionarios, aunque se advierte que no se pretende hacer solamente crítica ideológica.

A dos años de la aparición de la revista, un tempestuoso cine foro en la UCV a propósito del film *La hora de los hornos* evidenció que los objetivos revolucionarios de la guerrilla cinematográfica para evaluar la película ante el *close up* final del Ché Guevara, eran no solamente diversos a los críticos gramscianos, sino antitéticos².

La revista se compone básicamente de ensayos, entrevistas y reseñas críticas, con el objetivo de ofrecer una visión complejiva del hecho cinematográfico. Con una visión militante también se incluyen noticias de festivales y promoción de actividades cineclubistas. La complicidad económica y académica de la Universidad Central de Venezuela será fundamental para fomentar esta modalidad.

Esta propuesta se verá progresivamente enriquecida por los nuevos aportes vinculados al cine de autor y al Tercer Cine, según la teoría del cine imperfecto del cubano Julio García Espinosa, y otras mixturas a lo largo de la historia de la revista.³

Llámase cine tercermundista, liberacionista, alternativista, sus ingredientes deben incluir la visión antiimperialista, una posición nacional revolucionaria y cierta dosis de realismo crítico, una vez devaluado el realismo socialista. Los festivales del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en contraste con los otros supermercados cinematográficos, se convertirán en la Meca de consagración de este cine según el modelo del film revolucionario.

Objeto visual: el film estético

La aparición de la revista *Objeto Visual* y su modo de encarar el fenómeno cinematográfico fue fruto de una larga decantación. En la presentación del primer número Tulio Hernández, avezado analista cultural, que migró por diversos centros de investigación y fundaciones culturales, ya como Director del Centro de Investigación y Documentación de la Cinematoteca Nacional, se propone dos objetivos fundamentales: preservar el patrimonio cinematográfico nacional e indagar en los mecanismos narrativos y semióticos que hacen posible el intercambio entre autores, filmes y público.

En torno a estos objetivos básicos se despliegan otras ramificaciones que tienen que ver con los múltiples aspectos de un medio que se mueve entre el arte y la industria (estética, economía, sociología de los públicos, etcétera).

De cara a nuestro propósito, centrado en la crítica, consideramos clave la ponderación del cine como un producto cultural, susceptible de ser analizado con los nuevos métodos del análisis artístico y no simplemente como objeto de consumo.

La crítica periodística, asociada al *marketing*, y los modelos discursivos, derivados de las concepciones del film ideal y del film revolucionario, estaban agotados. Bastaba con conocer el autor del texto para averiguar de inmediato el resultado de la apreciación fílmica. La retórica sobre los filmes parecía un pugilato artístico, basado en impresiones o posicionamientos ideológicos. Faltaban análisis y sobreabundaban descalificaciones.

Las visitas de Eliseo Verón, Christian Metz y otros expertos en semiótica a Caracas sirvieron para impulsar otros modos de acercamiento a los discursos audiovisuales. Desde la revista *Videoforum* y de la mano de Oscar Moraña y Manuel Bermúdez ya se habían lanzado algunas señales de cambio dirigidas principalmente al

campo televisivo, la nueva cenicienta de las artes.

En este contexto *Objeto Visual* recoge el reto de asumir con rigor académico el análisis del fenómeno cinematográfico y de los filmes, recurriendo a los avances ya consolidados de la semiótica textual, fruto de las corrientes estructuralistas, y de otras vetas del análisis cultural.

El plexo de escritos tan variados como el sincrético de Carlos Monsiváis y el analítico de Frank Baíz nos dan la idea de la apertura en la concepción y evaluación del cine. Mientras uno se pasea con chispa sobre las mitologías del cine mexicano, el segundo se adentra en las herramientas analíticas de la construcción de los personajes cinematográficos.

Este desbordamiento de los anteriores modelos, que privilegia como actitud crítica la experiencia del placer en la creación y recepción, es el que nos hace escoger la etiqueta de *film estético* para nombrar el modelo.

En esta perspectiva, no reductible al formalismo estético, implícitamente se reconoce que el cine es un hecho multifacético y que el crítico, cómplice de los espectadores, facilita el goce estético –sensorial e intelectual– sin convertir su intervención en un curso de didáctica o de propaganda política.

Esta dinámica multifuncional es la que posibilita conjugar análisis centrados en los aportes estéticos y autorales o a la vez utilizar sus mensajes como pretexto para “reflexionar acerca de las situaciones del país” (Alvaro Martín, 2007: 7, en *Objeto Visual*).

La desaparición de la revista y su discontinuidad, a pesar de estar hospedada en la web, nos recuerda que hay una interrupción de la crítica y que los críticos ya no son esa casta cerrada que impone los criterios y valoración de los filmes⁴.

En el nuevo contexto, fagocitado por redes sociales, asoman esporádicamente nuevas voces como la de Nenúfar Colmenares, autora de *Brillo póstumo. Lo religioso en Tarkovski* (2008) o la de Arturo Serrano, quien recientemente ha publicado *El sueño de la razón produce cine* (2011), en ese esfuerzo por producir académicamente un cine para leer sin pretensiones doctrinales.

Cuando la crítica, elevada al nivel académico, había llegado al cenit de su legitimación y se asentaba en las cátedras universitarias con aires autoritarios, ha sido subvertida por la nueva realidad de la web. Nunca ha habido tantos críticos como hoy con sus portales, blogs y, en general, comentarios alojados en comunidades vir-

tuales de intereses compartidos. La multiplicidad de discursos y niveles intertextuales ha estallado como una reacción atómica en cadena y nunca como ahora el experto tiene que entrar en interlocución con los usuarios.

Por eso en medio de la mortandad de cierto modo de hacer crítica, podemos gritar: ¡VIVA LA CRÍTICA DE CINE!

JESÚS MARÍA AGUIRRE

Director del Centro Gumilla. Profesor del Pre y Postgrado de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Doctor en Ciencias Sociales por la UCV. Miembro del equipo de redacción de la revista Comunicación.

Notas

- 1 Este movimiento tuvo su impulso en el discurso sobre la película ideal, pronunciado por Pío XII, en dos momentos (21 de junio y 28 de octubre de 1955) y por la *Carta Encíclica Miranda Prorsus* del mismo Pontífice sobre la cinematografía, la radio y la televisión, publicada el 8 de septiembre de 1957.
- 2 “Barrenadores del sistema” / Jesús María Aguirre. En: *SIC*. (407-409) Caracas: Centro Gumilla. 32, 319 (Nov. 1969).
- 3 El nuevo cine debe ser “técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde y sociológicamente impreciso”. Su propuesta es la de un cine alternativo, independiente y antiimperialista, más preocupado por la militancia que por la satisfacción del espectador. La principal diferencia con la autoría europea está en que ésta es vía de expresión de un sujeto individual y soberano, mientras que el Tercer Cine nacionaliza al autor, su expresión no se liga a una subjetividad individual, sino nacional. Recuperado el 12 de noviembre de 2011 en http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/39_esp.pdf.
- 4 El renacimiento de la producción cinematográfica nacional con el apoyo de la Villa del Cine ha tenido la fortuna de encontrarse con la estampida de Internet. Hoy contamos con excelentes blogs como el de Alfonso Molina y Carlos Caridad Montero, cuyos comentarios críticos mantienen cierta calidad y merecen una mención aparte: <<http://ideasdebabel.wordpress.com/2011/10/15/pablo-gamba-la-materia-de-la-desilusion/#more-17087>> <http://www.blogacine.com/2011/05/31/%C2%BFque-esta-pasando-con-el-cine-venezolano/>

Repertorio hemerográfico

- *Cine-teatro* (1964-1966).
- *Cine al día* (1967-1983).
- *Encuadre* (1984-).
- *C-CAL. Revista del Nuevo Cine Latinoamericano* (1985-1988).
- *Objeto visual* (1993-2007).