



Universidad de Chile  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Escuela de Periodismo

## **La crítica de cine según los críticos**

Autopercepciones de un ejercicio metadiscursivo  
desde la década de los sesenta hasta la actualidad.

Memoria conducente al título profesional de Periodista

Raúl Ernesto Sandoval Muñoz

Profesor Guía: Claudio Salinas Muñoz

Santiago, Chile

2012

“para ser justa, es decir, para tener razón de existir, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, esto es, realizada desde un punto de vista exclusivo, pero que sea el punto de vista que abre mayor número de horizontes.”

Charles Baudelaire.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Baudelaire, Charles. *Baudelaire y la crítica de arte*. Editorial Arte y Literatura. La Habana. 1986. p. 23.

## AGRADECIMIENTOS

Al Cine Normandie, que ubicado a escasos pasos de mi colegio dejaba entrar a escolares vistiendo uniforme después de la una y media de la tarde. Esta concesión a la restricción legal, sumada a sus módicas tarifas para estudiantes, forjó en mí una temprana y duradera cinefilia.

A mi padre, que según recuerdo me llevó por primera vez al cine. Fue una función de *La bella y la Bestia* en una sala ubicada en calle Nataniel. Como muchas otras en Santiago esa sala es ahora sede de alguna iglesia evangélica.

A mi madre, por su paciencia, y por su escasa capacidad para recordar títulos de películas y nombres de actores, pues para apuntalar su desmemoria y rellenar los espacios vacíos en sus historias tuve que idear métodos mnemotécnicos propios, y ejercitar desde muy temprano la memoria cinéfila.

También agradecemos a todos los críticos que nos prestaron su tiempo y se abrieron a relatar su experiencia.

# ÍNDICE

CAPÍTULO	PÁGINA
1. INTRODUCCIÓN .....	5
2. METODOLOGÍA .....	7
2.1 Revisión de material bibliográfico sobre el tema.....	7
2.2 Revisión hemerográfica.....	9
2.3 Entrevistas .....	10
2.4 Cruce de datos .....	12
3. ROLES Y FUNCIONES DE LA CRÍTICA: MIRADA DIACRÓNICA .....	14
3.1 Los sesenta: formación del público .....	14
3.2 Los setenta: golpe de estado, censura y reducción de los espacios .....	20
3.3 Los ochenta: la llegada de los periodistas .....	24
3.4 De los noventa a la actualidad: cambio de las condiciones de consumo.....	26
3.5 Mirada generacional .....	32
4. EL PROBLEMA DEL CANON.....	38
4.1. Sobre la existencia de una crítica académica de cine en Chile.....	41
5. OPERACIONES BÁSICAS .....	46
5.1 La estructura .....	48
Contextualización.....	49
El argumento .....	52
Los Personajes.....	53
Lenguaje Cinematográfico .....	57
Juicio Crítico y Juicio Abreviado.....	59
6. EL PÚBLICO: LA IMAGEN QUE DE ÉL TIENEN LOS CRÍTICOS .....	64
7. ALGUNAS CONCLUSIONES .....	73
8. BIBLIOGRAFÍA .....	79
ANEXO 1: PAUTA DE PREGUNTAS .....	81
ANEXO 2: ENTREVISTAS .....	83
AYALA, ERNESTO.....	83
CAVALLO, ASCANIO.....	90
GARRATT, ERNESTO .....	99
HERMES ANTONIO.....	104
MARTÍNEZ, ANTONIO .....	108
NARANJO, RENÉ .....	118
RAMÍREZ, CHRISTIAN .....	127
RODRÍGUEZ ELIZONDO, JOSÉ.....	132
SOTO, HÉCTOR .....	140
VERA-MEIGGS, DAVID .....	147

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente ensayo pretende dar un paso hacia la comprensión de asuntos escasamente tratados en Chile. Los intentos de sistematización de la crítica de cine nacional han sido pocos y dispersos, la mayoría de los textos publicados dedicados al cine se enfocan en la producción fílmica nacional y enfrentan muy indirectamente el tema de la crítica<sup>2</sup>. Ejemplos de esto son los estudios de Jacqueline Mouesca<sup>3</sup> quien, intentando construir una historia del cine chileno, también ha elaborado una pequeña historia de la crítica con énfasis en la revista *Ecran* (1930-1966). Vemos en estos esfuerzos una tarea pendiente, un análisis que busque responder a preguntas como: ¿qué es lo que los propios críticos de cine chilenos entienden por crítica?, y ¿cómo definen su relación con el público?

Creemos que con estas preguntas como punto de partida podemos llegar a un mejor entendimiento de la práctica crítica. Asunto que consideramos uno de los aspectos fundamentales para la cabal comprensión del cine en Chile, pues entendemos el cine como un campo cultural<sup>4</sup> complejo dentro del cual pugnan fuerzas y actores sociales diversos: la producción nacional, la foránea, los aparatos de distribución y exhibición, las iniciativas estatales de fomento al cine nacional, la crítica local, y el cambiante público chileno son elementos que cohabitan este campo.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Sobre la cantidad y temática de las publicaciones sobre cine en Chile véase: Stange, Hans y Salinas, Claudio. “Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile”. En: *Aisthesis*. N°406. 2009. pp 270-283. También disponible en línea en: [www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n46/art15.pdf](http://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n46/art15.pdf)

<sup>3</sup> Véase: Mouesca, Jacqueline. *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*. Santiago. Editorial Planeta. 1997; Mouesca, Jacqueline. *Breve historia del cine chileno :desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago. LOM. 2010; Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años del cine chileno*. Madrid. Ediciones del Litoral. 1988 y el artículo: Mouesca, Jacqueline. “La revista Ecran: notas para su historia” En: *Mapocho*. Santiago. DIBAM. N°39. 1<sup>er</sup> semestre de 1996.

<sup>4</sup> Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, Campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires. Editorial Montresor. 2002.

<sup>5</sup> Seguimos la línea argumentativa trazada por Salinas y Stange “Afirmar que el cine constituye un campo cultural significa afirmar que es un entramado de relaciones de fuerzas entre diversos actores sociales, institucionales y culturales, al interior del cual se producen no sólo obras materiales (las películas) sino también discursos, interpretaciones y valores, tanto económicos como simbólicos”. Op Cit. p. 271.

Escogemos el camino del ensayo con la certeza de que las preguntas arriba planteadas son complejas y no tienen una respuesta única. Por eso decidimos ensayar una escritura que no quiere llegar a definiciones taxativas, sino que se permite a sí misma el error para, en ese ejercicio de búsqueda problematizar y poner en tensión las voces de los propios críticos consigo mismas, respecto de lo que se ha escrito sobre el tema, y con nuestra propia reflexión.

## 2. METODOLOGÍA

Para la escritura de este trabajo hemos dado varios pasos previos:

### 2.1 REVISIÓN DE MATERIAL BIBLIOGRÁFICO SOBRE EL TEMA

Esta revisión permite distinguir tres aproximaciones al ejercicio de la crítica: histórica, teórica y empírica. Como ejemplos de la primera forma de acercamiento destacamos los estudios que realizó Jacqueline Mouesca, en los que apuesta a narrar la historia del cine en Chile, elaborando un relato de los principales hitos de producción de cine y también (aunque en menor medida) de la crítica, sus protagonistas, los medios en que publicaron y sus cambios a través del tiempo. Este enfoque resulta de gran utilidad para fijar fechas y nombres. De forma secundaria tipifica algunos modos de hacer, y propone definiciones de la crítica y sus funciones.

Existe también una aproximación teórica diversa y amplia al problema de la crítica en general. La producción local al respecto es escasa cuando se trata del cine, por lo que también hemos recurrido a algunos ejemplos que provienen de la crítica literaria, para desde ahí cuestionar su validez en el campo del cine.

También cumplen un rol fundamental como sustrato e inspiración de estas páginas dos libros que han intentado un trabajo de campo similar al nuestro. Uno de ellos es *Cómo se mira un film*, estudio que los italianos Giacomo Gambetti y Enzo Sermasi publican en 1958. Como parte de su investigación enfrentan a cincuenta críticos de cine italianos a dos preguntas: ¿qué es en su opinión, la crítica cinematográfica y cuál es su criterio para juzgar? y ¿cuáles son y cuáles piensa usted que deberían ser las relaciones entre la crítica cinematográfica y el espectador?

Diez años más tarde el alemán Peter Hamm publica *Crítica de la Crítica*, que en un esfuerzo similar al de los italianos selecciona a dieciocho críticos (de cine, teatro, literatura, música y arte), todos de la entonces República Federal Alemana, y les propone un

cuestionario más extenso que el presentado por los italianos, a saber: ¿cuál es para usted el impulso para escribir críticas? ¿dónde obtiene usted las normas para su labor crítica? ¿qué principio aplica usted para su selección? En otras palabras: ¿por qué escribe usted sobre esta película y no sobre aquella, sobre este libro y no sobre aquel? ¿persigue usted alguna intención con sus críticas? ¿qué intenciones son éstas? ¿a quién quiere dirigirse usted? ¿la crítica es para usted una actividad primariamente literaria, o bien una actividad secundaria?

Aunque distantes en el tiempo y la geografía estos dos trabajos son precursores del nuestro en tanto apuestan a una aproximación empírica que, a partir de los mismos críticos, intenta definir la crítica. Hay, sin embargo, diferencias importantes entre estos dos volúmenes, pues Hamm no intenta un análisis que confronte las respuestas de sus “entrevistados” y se limita, más bien, a compilar las escrituras de cada uno. Los italianos, por otro lado, luego de transcribir una a una las respuestas de los críticos, en cambio, sí apuestan por un análisis comparativo a partir del cual concluyen acuerdos, desacuerdos y problemas de la actividad crítica.

Hemos encontrado también el interesante trabajo de Viviana Bustamante, Claudia Del Río, y Ruth Melgarejo, quienes en 1989 escribieron en conjunto *Contribución al estudio de la Crítica de cine en Chile*,<sup>6</sup> su memoria para obtener el grado de licenciatura en comunicación. Se trata de un texto ambicioso que pretende conseguir varios objetivos: por un lado intentar elaborar una historia (mundial y local) de la crítica de cine; además aplicar el cuestionario de Gambetti y Sermasi a los diez integrantes que conformaban el círculo de críticos cinematográficos chilenos; y por último realizar una encuesta a un universo de 231 sujetos que cursaban, en ese entonces, estudios superiores, para entender sus hábitos de consumo de cine, video y crítica. También estudiaron sus opiniones respecto de la crítica y los vínculos que el consumo de la misma podría o no tener con el consumo de películas.

De las tres grandes secciones de este trabajo hemos obtenido un valioso panorama histórico y muchos datos relevantes: la posibilidad de conocer las opiniones de críticos que

---

<sup>6</sup> Bustamante, Viviana; Del Río, Claudia y Malgarejo, Ruth. *Contribución al estudio de la Crítica de cine en Chile*. Memoria para obtener el grado de Licenciado en Comunicación Social. Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, Facultad de Filosofía, Universidad de Chile. 1989.

ya no se desempeñan como tales, o que han muerto y una importante “fotografía” del estado de la crítica a finales de la década de los ochenta, por mencionar los principales.

## 2.2 REVISIÓN HEMEROGRÁFICA

Este proceso tuvo dos objetivos correlativos. El primero: reconocer y caracterizar algunas formas de hacer que ha adoptado la crítica de cine en los medios chilenos. Buscamos pues estructuras y recursos que pudieran ser característicos de la crítica de cine en general, o de una época determinada. De esta forma se hace posible el segundo objetivo: dar contexto y a la vez servir como elemento para contrastar el discurso de los entrevistados.

La selección de la muestra de revistas y publicaciones periódicas se guió por tres parámetros: el tiempo, la frecuencia, y la continuidad. Como el destino ulterior de esta revisión es funcional al proceso de entrevistas se acotó el corpus a un intervalo de tiempo que va entre 1960 y la actualidad, pues la labor de los críticos encuestados se desarrolló en ese lapso. El segundo criterio está determinado por la factibilidad de construir una muestra que no se volviese inabarcable, lo que nos habilitó a excluir los medios de publicación diaria y optar por revistas con una menor frecuencia de publicación (semanal, mensual o semestral), pero con alta significación para los propósitos de este ensayo periodístico.<sup>7</sup> El tercer parámetro utilizado para seleccionar el conjunto es la continuidad que las revistas tuvieron, de esta manera se eligieron aquellas que editaron al menos tres números.

---

<sup>7</sup> El estudio de los procesos sociales y culturales a través de las revistas ha sido ampliamente validado en los trabajos de Eduardo Santa Cruz y Carlos Ossandón. Al respecto, Claudia Montero propone: “...las revistas se utilizan para dar cuenta de una serie de elementos del análisis social, cultural y/o político. Por ejemplo, hablan de *ubicación*. Esto implica que las revistas refieren a lugares de memoria, espacios de contacto, lugares de difusión de la creación y/o espacios de expresión. [...] La forma más común para la que se recurre a las revistas, es en tanto son *testigos* de una amplia gama de tendencias, y como fenómeno social, donde se puede vislumbrar el impulso de nuevas generaciones de grupos políticos / sociales / culturales / literarios; y las formaciones de redes de intercambio y colaboraciones” Montero, Claudia. *Textos en Contexto. Discursos feministas en revistas feministas y su relación dialógica con los discursos sociales, Chile 1930-1939*. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. 2010. p. 108.

## 2.3 ENTREVISTAS

A partir de todos los sustratos antes descritos confeccionamos una pauta de preguntas<sup>8</sup> diseñada para enfrentar a los críticos con su quehacer y su relación con el público. A estos temas se añadieron otros que los orbitan, y creemos que pueden colaborar a comprender la crítica como un todo complejo.

Entre estos ejes temáticos secundarios está la autodefinition de los críticos, que se expresa en las primeras cuatro preguntas. El objetivo de pedir a los sujetos que se describan a sí mismos es útil en dos direcciones, pues el mecanismo usual de respuesta tiende a establecer comparaciones por similitud o diferencia con otros sujetos (críticos o no) y ayuda también a describir relaciones con el público. También buscamos que los entrevistados esbozaran un relato histórico del tiempo que les tocó vivir en el oficio, a través de la pregunta dieciséis: ¿Cuánto y cómo ha cambiado la crítica cinematográfica chilena en el tiempo que a usted le ha tocado ejercer?

De las experiencias previas de Gambetti, Sermasi y Hamm rescatamos el problema del canon, pues aparece con frecuencia entre las respuestas de sus entrevistados. Tanto los críticos entrevistados por los italianos como los consultados por el alemán coinciden en sus respuestas cuando definen su labor en términos de seleccionar un grupo de obras que merecen la atención del público (un canon), respecto de un universo de obras que no la merecen. Entre ellos, sin embargo, se pueden distinguir dos niveles diferenciadores. En primer lugar, los criterios que se emplean para esa selección son diversos en cada caso; pero además, existe una diferencia en cuanto al momento en que esta selección se efectúa. Así, según algunos críticos, se debe escribir sobre todas las obras disponibles y es el análisis crítico el que ayuda a discriminar el valor de las mismas. Otros estiman que los críticos deben ocuparse sólo de algunas obras (las que, por ejemplo, tienen aspiraciones estéticas) y no prestar atención al resto (por ejemplo, las que sólo aspiran al éxito comercial). De esta manera se genera una discriminación anterior, que excluye de la posibilidad del análisis crítico a un conjunto de obras y, en consecuencia, priva al público

---

<sup>8</sup> Ver Anexo 1.

del acercamiento crítico a ellas. Estimamos que este debate podría resultar pertinente al contexto local y actual, y lo incorporamos a la pauta en las preguntas veinte a veintidos: ¿Quién elige la película sobre la que se escribe? ¿bajo qué criterio? ¿existen películas que no merecen ser criticadas? ¿hay o deben haber distintos espacios o formatos de escritura crítica para distintas películas?

Además reutilizamos dos preguntas textuales de la encuesta diseñada por Peter Hamm, a saber: ¿Cuál es para usted el impulso para escribir críticas? y ¿a quién se dirige usted cuando escribe?

Al final del cuestionario añadimos un subconjunto de preguntas diseñado para interiorizarnos de las rutinas mismas de los críticos. Desde la pregunta veintitrés a la veintiocho se esperaban respuestas cortas que ayudaran a comprender la rutina de trabajo, bajo el supuesto de que hay prácticas habituales bajo las cuales se alojan decisiones inconscientes y mecanismos de significación que podrían ser de utilidad en el entendimiento holístico de la producción crítica.

El grupo de entrevistados<sup>9</sup> fue seleccionado para abarcar el amplio intervalo de tiempo que nos fijamos para desarrollar este ensayo. Realizamos entonces entrevistas a diez críticos que se han desempeñado en Chile en el periodo de tiempo antes definido. Las entrevistas fueron presenciales en la gran mayoría de los casos, con dos excepciones. La conversación con Ernesto Garratt (periodista de *El Mercurio*) se llevó a cabo por teléfono, pues su agenda hizo imposible concretar una reunión (por la misma razón se aplicó en su caso una pauta abreviada). La entrevista con Hermes Antonio (creador del sitio flims.cl) se realizó por la vía epistolar, pues este crítico firma con un seudónimo y por ello eligió proteger su identidad, decisión que, obviamente, respetamos.

Exceptuando este último caso las entrevistas se condujeron de forma semiestructurada, es decir, sin ceñirse con rigidez a la pauta de preguntas, pero

---

<sup>9</sup> Ordenados alfabéticamente por apellido: Ernesto Ayala, Ascanio Cavallo, Ernesto Garratt, Hermes Antonio, Antonio Martínez, René Naranjo, Christian Ramírez, José Rodríguez, Héctor Soto y David Vera-Meiggs.

manteniéndola como punto de apoyo, pues la sensación inicial es la de quien indaga en un territorio no del todo firme. Con más dudas que certezas el trayecto se dibujó y redibujó con la colaboración de los entrevistados, así la pauta inicial fue adaptándose a lo largo del periodo de entrevistas. Las preguntas que demostraron ser menos productivas tras la realización de varias entrevistas pasaron a ser opcionales, dependiendo del tiempo disponible; y otras que surgieron espontáneamente de los entrevistados (acostumbrados a la posición del interrogador más que a la del interrogado) fueron reutilizadas en las siguientes entrevistas, aunque rara vez se obtuvieron resultados de interés.

## 2.4 CRUCE DE DATOS

Una vez de transcritas las entrevistas se cruzaron las respuestas en una grilla que puso en un eje a los encuestados y en el otro sus respuestas a cada pregunta. Luego de un primer análisis comparativo (que reveló coincidencias y disensos) observamos que los grandes temas que habíamos contemplado en la construcción de la pauta de preguntas aparecían de forma transversal, no siempre respondiendo a las preguntas que esperábamos, sino que ante distintos cuestionamientos. Destacamos entonces cuatro ejes temáticos que titulamos de la siguiente forma:

- a) Autodefinición de la figura del crítico.
- b) Definiciones de la crítica, su deber ser.
- c) Historia de la actividad crítica en Chile y elementos autobiográficos.
- d) Configuración de una idea de público, relaciones de la crítica con él, y de él con el consumo de cine y de la crítica.

A partir este cruce, y sumando a él los anteriores procesos se origina el siguiente texto y su división en acápite. Así, en el capítulo tercero confluyen los ejes b y c; el capítulo cuarto tiene su énfasis en el problema del canon; el quinto nuevamente enfrenta el eje b, pero añadiendo a los testimonios el análisis de los textos críticos; el capítulo seis se enfoca en el eje d y finalmente el séptimo acápite contiene las conclusiones a las que hemos

podido llegar. La definición que los críticos hacen de sí mismos (punto a) aparecerá ocasionalmente, cuando sea funcional al desarrollo del texto.

### 3. ROLES Y FUNCIONES DE LA CRÍTICA: MIRADA DIACRÓNICA

Desde la década de los sesenta hasta la actualidad han cambiado muchas cosas en el cine nacional. Estos cambios han sido catalizados por procesos sociales e históricos, que a su vez han repercutido e influenciado mutaciones en la crítica misma y en sus funciones. Sería demasiado ambicioso intentar una historiografía del desarrollo de la crítica de cine en el periodo, por eso nuestro énfasis está puesto en identificar las diferentes funciones que los críticos le atribuyen a su labor, funciones distintas que a través de los años se han desplazado y superpuesto, perdiendo centralidad algunas y ganando visibilidad otras. A continuación intentamos reconstruir ese panorama a partir de los testimonios de los propios críticos, tomando ejemplos de sus trabajos, y poniendo en relieve las declaraciones de principios de algunos medios que protagonizaron los mayores cambios de rumbo de la crítica nacional.

Para diferenciar el origen de la multiplicidad de fuentes que a continuación se citan, en adelante se referirá a pie de página sólo cuando el texto provenga de una crítica o un texto publicado (fuentes documentales). En cambio, cuando las declaraciones citadas sean el producto de las entrevistas efectuadas para efectos de este ensayo (fuentes testimoniales), el texto aparecerá entre comillas, pero sin la referencia al pie que aclara su origen.

#### 3.1 LOS SESENTA: FORMACIÓN DEL PÚBLICO

José Rodríguez Elizondo es abogado<sup>10</sup> y comenzó a escribir sobre cine en la revista del Partido Comunista *Vistazo* (1952-1965) bajo el seudónimo Manolios.<sup>11</sup> El abogado distingue entre dos tipos de crítica donde predominan funciones distintas: la crítica orientadora —que le tocó ejercer después en *Ecran* y *Telecran* (1969-1971)— y la crítica creativa “que no se limita simplemente a orientar al espectador, sino que requiere la reacción íntima del espectador especializado que es el crítico, no tiene necesariamente cartabones [reglas] y en su creatividad puede recurrir a cualquier formato”. Esta crítica deja

---

<sup>10</sup> Actualmente es profesor de Relaciones Internacionales en el Departamento de Derecho Internacional de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile.

<sup>11</sup> Manolios es un personaje de la novela *Cristo de nuevo crucificado* (1948) de Nikos Kazantzakis.

en segundo plano la función informativa (que predomina en la que él llama crítica orientadora) y se convierte en un ejercicio de decodificación del filme, lo que requiere una hermenéutica —y a un hermeneuta—. <sup>12</sup>

Sus primeros textos sobre cine aparecen en el N°646 de *Vistazo* el 1 de febrero de 1965. En ellos no se encarga de los estrenos (trabajo que hace Jorge Acevedo) sino que escribe artículos más extensos, que tienen como punto de partida la motivación de una película o un autor y luego emprende recorridos más amplios, abarcando reflexiones de orden social y político. Así en sus primeras crónicas sobre cine analiza la recién estrenada *El Padrecito* de Cantinflas en el contexto político internacional, con un marcado énfasis crítico hacia el imperialismo y el rol de la Iglesia católica. Escribe Rodríguez Elizondo:

“El Diablo y la Iglesia saben más por viejos que por diablos. Saben, por ejemplo, que un astro del cine es mucho más efectivo en el terreno de la propaganda. También saben que los personajes de ficción pueden convertirse en eficaces aliados contra el enemigo común. Y así como el Pentágono ha recurrido a Hollywood, a Tarzán y al Superhombre en su lucha contra el progreso, la Iglesia está fomentando la promoción publicitaria de todos los don Camilo y de todos los ‘padrecitos’ que puedan aparecer en las distintas latitudes del planeta”<sup>13</sup>

Apoyado por la línea editorial de *Vistazo*, que era funcional a los intereses y lineamientos del Partido Comunista, Rodríguez aprovechó el espacio de sus crónicas de cine para desenmascarar significaciones políticas y culturales en el cine producido en México y Estados Unidos, así como poner en tensión las ideologías que en esos años pugnaban por la hegemonía en el escenario mundial. A principios de 1965 —cuando la Revolución cubana cumplía seis años, y faltaba una semana para que en Chile se realizaran las elecciones parlamentarias que con un amplio triunfo de la DC<sup>14</sup> respaldarían las

---

<sup>12</sup> Los inicios de Rodríguez en la crítica de cine están inspirados por sus frecuentes viajes a Uruguay: Recuerda Rodríguez que “en Montevideo había una elite juvenil universitaria mucho más desarrollada que la santiaguina, y ellos veían el cine con mucha mayor profundidad”. En ese momento el crítico identifica un modelo de escritura en la revista *Marcha* donde escribía Mario Benedetti bajo el seudónimo *Androcles*, junto a “un *staff* de unos cuatro o cinco verdaderos patricios de la intelectualidad uruguaya que comentaban y escribían sobre cine”.

<sup>13</sup> Rodríguez Elizondo, José. “Un CANTINFLAS para el Progreso” En: *Vistazo*. N°646. 1 de Febrero de 1965. p.14.

<sup>14</sup> La elección renovó por completo la Cámara de Diputados y parcialmente el Senado. La Democracia Cristiana obtuvo un total de 993.633 votos, pasando de 28 a 82 diputados y de 12 a 13 senadores.

reformas planteadas por el gobierno del Presidente Frei Montalva—, se aprecia en los escritos de Rodríguez una explícita dimensión política, y la evidente voluntad por generar conciencia en el público lector de conceptos como la lucha de clases y la alienación. Esto se visibiliza, por ejemplo, en la reflexión que hace sobre el cine gangsteril:

“Más allá de lo anecdótico, la glorificación cinematográfica del gangster era una evidente y paladina confesión: la de que la escala de valores sociales subyacentes permitía con complacencia la destrucción de la escala de valores oficiales.

Porque si el grueso público llegaba a identificarse con quien robaba, mataba, violaba y tiranizaba, en el fondo estaba manifestando una oscura rebeldía contra el aparato represivo policial, que protegía sangrientamente una propiedad privada que le era inaccesible, y contra todo un sistema que, al excluirlo de sus planes y de sus fines, lo transformaba en un robot desprovisto de mando e importancia.”<sup>15</sup>

Se observa en estas primeras crónicas de cine de Rodríguez Elizondo una clara intención por tratar temas que rebasarían lo estrictamente cinematográfico, si entendemos por cinematográfico exclusivamente las películas. En la entrevista que sostuvimos con él enmarcará estos tempranos escritos como una “mezcla de ensayo y su vinculación con las ideologías políticas de la filosofía política”. Aun considerando el contexto histórico y político, luego de revisar varias de sus columnas en *Vistazo* nuestra impresión es que el objeto central de su escritura no es el cine, incluso nos atrevemos a afirmar que el cine es una excusa para hablar de otros fenómenos, dejando de lado el análisis de la película en sí.

Tomando distancia de esta aproximación, a mediados de los sesenta se producirá un giro importante y la crítica comenzará a ganar un espesor teórico específicamente fílmico. La influencia de la revista *Cahiers du Cinéma* y la política de autor habían comenzado a aparecer en las críticas que Joaquín Olalla escribía en revista *PEC*<sup>16</sup> (Política Economía y Cultura. 1963-1973), y sirven de inspiración y modelo a varios de los fundadores de *Cine Foro* (1964-1966) donde escriben Aldo Francia, José Román y el mismo Olalla, entre otros.

La política de autor que André Bazin y otros críticos franceses dibujaron en los *Cahiers du Cinéma* se propuso dejar atrás la lectura y la comprensión del cine como mero

---

<sup>15</sup> Rodríguez Elizondo, José. “Hollywood entre Al Capone y Jack Ruby” En: *Vistazo*. N°650. 1 de marzo de 1965. p.10.

<sup>16</sup> Las primeras críticas de Olalla en *PEC* aparecen en el N°121, del 20 de abril de 1965.

espectáculo para situarlo en su merecida estatura artística. Esto implicaba que, como cualquier otra expresión de arte, la producción del cine implicaría un proceso reflexivo y de significación en contacto con la sociedad y la historia. Esto lo hace merecedor de una crítica que no puede sino ser igualmente reflexiva, y siempre atenta a las relaciones que la obra establece con su entorno y con el de los críticos y espectadores.

A su vez, la idea de un cine de autor desplaza la atención que la crítica otorgaba a los grandes estudios, actores y actrices del *star system* para redirigirla hacia los directores. Los realizadores ganan así un protagonismo nuevo en tanto autores de una filmografía propia, aunque no alejada de la sociedad. Las consecuencias de este desplazamiento son verificables en una amplitud de medios escritos, y se aprecian incluso en los textos de revistas como *Ecran*, que aún teniendo un importante énfasis en el cine como espectáculo (y en la cobertura de farándula) comienzan a hacer referencia a los filmes de una forma distinta. Así, por ejemplo, frases como “la más reciente película de Paramount” comienzan a ser reemplazadas por otras del tipo “el último film de Visconti”.

El influjo de los *Cahiers du Cinéma* se aprecia también en un cambio en las prioridades del crítico a la hora del análisis. De esta manera, en la edición inaugural de *Cine Foro* se establece con claridad la intención de tomar distancia respecto de lo que ellos percibían que la crítica de su época venía haciendo:

“...en casi la totalidad de las críticas sobre la realización cinematográfica que se publican en nuestro país se ha dado siempre importancia sólo al tema sobre el que se crea la película. Y se descuida, hasta cierto punto, la forma en que ese tema se llevó a la pantalla. Es por ello que desde estas páginas hemos decidido emprender una nueva orientación en la crítica hasta hoy conocida”.<sup>17</sup>

Como primera misión transformadora de la crítica deciden poner la forma al mismo nivel del contenido, diferenciándose así del formato acuñado por Rodríguez Elizondo que en sus crónicas no prestaba mayor atención a lo específicamente fílmico, y como hemos visto en los anteriores ejemplos, evaluaba particularmente las películas desde los grandes temas, para luego emprender su análisis sociopolítico.

---

<sup>17</sup>Editorial: “La forma cinematográfica” En: *Cine foros*. Viña del Mar. Abril. 1964. N°1. s/p.

En el tercer número de *Cine Foro*, Kerry Oñate<sup>18</sup> define con claridad la relación entre la crítica que hasta entonces se escribe y la producción fílmica local:

“...nuestra crítica cinematográfica, pobre y mediocre, ha contribuido también a que el drama del cine nacional haya llegado a un clímax de tragedia superior cuyas consecuencias estamos lamentando todavía. Una crítica casi irresponsable, incompetente y sin autoridad ni profesionalismo nos ha llevado a juzgar nuestra cinematografía con benevolencia, sin objetividad, tímidamente; una crítica que no ha sabido ejercer su oficio señalando defectos, errores o virtudes; una crítica débil, sin relieve, que no sabe manejar los conocimientos indispensables sobre cine porque los desconoce y no ha logrado aún aprehenderlos, Esta crítica es también culpable de esta gran hecatombe.”<sup>19</sup>

A través de Oñate la crítica se hace cargo del estado del cine chileno, y asume la responsabilidad de transformarlo en algo mejor. Esto requiere de un proceso simultáneo dirigido al público, la crítica asume entonces un rol pedagógico distinto<sup>20</sup> que considera la comprensión del lenguaje cinematográfico como condición *sine qua non*, para a través de él llevar adelante el análisis fílmico. Así en el editorial del mismo número tercero de *Cine Foro* se afirma: “Estimamos como un hecho incontrovertible que el espectador tiene que reeducarse cinematográficamente, especialmente en lo concerniente al conocimiento del lenguaje”.<sup>21</sup>

Ya en el segundo ejemplar de *Cine Foro*, escribiendo sobre *El gatopardo* Aldo Francia pone en práctica esta intención y se encarga de explicar con detalle algunos términos técnicos: “comienza la escena con una panorámica unida a un *travelling* (vale decir, con doble movimiento de cámara: uno sobre su eje y otro, desplazando la filmadora en el espacio)”<sup>22</sup> explica también el significado de las angulaciones del plano (picado y contrapicado), así como la labor del director de fotografía.

---

<sup>18</sup> Que escribía en Revista *Mensaje*.

<sup>19</sup> Oñate, Kerry: “De lo que no se habla”. En: *Cine Foro*. N° 3. Septiembre Octubre. 1964. s/p.

<sup>20</sup> Decimos distinto pues no cabe duda que en la escritura de Rodríguez Elizondo había también una voluntad pedagógica.

<sup>21</sup> Editorial “Cine fácil” y “Cine difícil”. En: *Cine Foro*. N° 3. Septiembre Octubre. 1964. s/p. Este mismo número contiene el artículo *Cine y realidad* de Rudolf Arnheim.

<sup>22</sup> Francia, Aldo: “La crítica del mes: *El gatopardo*, de Luchino Visconti”. En: *Cine Foro*. N° 2. Mayo 1964. s/p.

En una dirección similar, algunos meses más tarde, Joaquín Olalla analiza en *PEC* los méritos de la cinta *Yo tenía un camarada* (1964)<sup>23</sup> de Helvio Soto exigiéndole no sólo contar una historia, sino hacerlo desde estándares cinematográficos:

“el cine es un lenguaje, y como tal no sólo tiene una gramática y una sintaxis, que es necesario conocer: posee además una semántica. Y aquí el *quid* de *Yo tenía un camarada*, NO ES CINE es la ‘ilustración’ de una obra literaria, que no es lo mismo que ‘versión’ o ‘traducción’ a otro lenguaje, en este caso el cinematográfico”<sup>24</sup>

Todo esto se produce en un momento clave de la historia chilena que coincide con la germinación de un proceso revolucionario que exigía una formación del pueblo. En este contexto, la crítica de *Cine Foro* intenta diferenciarse de varios errores previos: las columnas que tomaban el cine como excusa para hablar de otras cosas y las que pasaban por alto la forma para abocarse sólo al fondo son algunas ejemplos. Quería también dejar atrás a toda velocidad la veta informativa que la historiadora del cine Jacqueline Mouesca rescata y destaca en las páginas de *Ecran*:

“la crítica fue desde sus orígenes sobre todo un género periodístico: crónicas y comentarios en que lo dominante era la materia informativa. Aún hoy, a pesar del gran desarrollo que ha alcanzado la teoría cinematográfica y, con ella, la crítica cinematográfica, se admiten todavía como válidas vertientes ligadas al trabajo periodístico, que no deben ciertamente confundirse con la crítica ‘de ensayo’, propia de las revistas y los libros especializados.”<sup>25</sup>

Más que informativa la intención de *Cine Foro* (revista especializada, por cierto) es formativa y se expresa también en las distintas iniciativas que Aldo Francia y compañía llevaron a cabo en la ciudad jardín, léase: Cine Club (1963), festivales de cine de Viña del Mar (desde 1967), y apertura del primer Cine Arte.

El verano de 1972 ese impulso es retomado por *Primer Plano* (1972-1973). Ahí escriben: Héctor Soto, Sergio Salinas, José Román, Hvalimir Balic y Agustín Squella, entre

---

<sup>23</sup> El cortometraje *Yo tenía un camarada* se estrena en 1964 en la muestra de Venecia, en 1965 forma parte de la muestra de cine experimental de la Universidad de Chile y dos años más tarde, en 1967, tendrá su estreno comercial en la Sala Bandera, formando parte de una cinta más extensa titulada *Érase un niño, un guerrillero y un caballo*. Fuente: Enciclopedia del cine chileno, disponible en línea en <http://www.cinechile.cl/pelicula-327>.

<sup>24</sup> Olalla, Joaquín “Dos Cortometrajes ‘revolucionarios’ financiados por la Universidad resultan mediocre muestra de cine experimental”. En: *PEC*. N°121. 20 de abril de 1965. p.20.

<sup>25</sup> Mouesca, Jacqueline. *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*. Santiago. Editorial Planeta. 1997

otros. La revista nace al abrigo de la Universidad Católica de Valparaíso y en su primer número declara:

“Nuestra tarea común se ubica en el plano de unir los términos ‘Cine’ y ‘Universidad’, de tender un puente entre el quehacer académico y el conocimiento científico y esa inmensa usina de mitos, espejo de nuestro tiempo e instrumento de liberación humana, que es este arte de las imágenes en movimiento. [...] el cine es digno de estar ubicado entre nuestras preocupaciones centrales como universitarios. PRIMER PLANO será un intento permanente de rescatar al llamado Séptimo Arte de las garras de la mediocridad, en que por tanto tiempo ha estado sumido, y de colocarlo al servicio de la cultura nacional.”<sup>26</sup>

*Primer Plano* retoma con claridad la intención transformadora del cine local que ya antes expresaba *Cine Foro*. Nacida en el ámbito universitario comienza por intentar establecer un vínculo entre la universidad y el cine, para luego poner al cine al servicio y al alcance de la sociedad. Aunque a primera vista podría parecer demasiado ligada a la academia, en sus críticas muestra una evidente vocación por la difusión a públicos amplios, manteniéndose al margen de referencias eruditas innecesarias y usando un lenguaje llano.<sup>27</sup> La intención de medios como *Cine Foro* y *Primer Plano* tiende a la formación de un público que, partiendo del conocimiento del lenguaje cinematográfico, sea capaz de ver el cine como un objeto complejo, y de interpretarlo e interpelarlo en relación con la sociedad donde se produjo para luego, desde ahí, iluminar la realidad de la sociedad chilena. Esta intención formativa, está entonces dirigida a transformar también al público, para hacerlo generar en él un espíritu crítico, que inicie su reflexión con el cine, pero que sea además capaz de llevar este espíritu al análisis de su sociedad.

### 3.2 LOS SETENTA: GOLPE DE ESTADO, CENSURA Y REDUCCIÓN DE LOS ESPACIOS

A principios de los setenta sucede un proceso que modifica radicalmente la distribución cinematográfica en Chile y repercute directamente en la crítica, Ascanio Cavallo<sup>28</sup> lo describe así:

---

<sup>26</sup> *Primer Plano*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Vicerrectoría de Comunicaciones, Universidad Católica de Valparaíso. Vol I. Nº1. 1972

<sup>27</sup> No así en los artículos académicos que se escriben o reproducen en sus páginas.

<sup>28</sup> Cavallo comienza a escribir en 1985 en la Revista *Sábado* de *El Mercurio*, y ese mismo año colabora en revista *Enfoque*. El 2001 asume el trabajo de seleccionar las películas que se exhiben a bordo de los vuelos de LAN y escribe las reseñas de la revista *LAN Premiere*. Actualmente mantiene su espacio en *Sábado*, es

“Casi nadie se acuerda que en la Unidad Popular durante el gobierno de Allende se produjo un efecto carambola bien devastador sobre el cine. Cuando el Gobierno expropió las mineras norteamericanas sin pagarles —por acuerdo del Congreso, tampoco estamos hablando de un acto arbitrario— en lugar de irse a un tribunal internacional (que no existía en esa época) las mineras le exigieron al gobierno de Nixon que ejerciera alguna acción de castigo sobre Chile. El gobierno de Nixon estaba muy disponible para eso y lo hizo con mucho entusiasmo, y aparentemente influyó en algunos gremios para que desabastecieran de productos a Chile, uno de esos gremios fue la asociación de productores de cine de Estados Unidos. Una especie de bloqueo. No era la única razón, también había otra que era que el gobierno de Allende prohibió la salida de divisas, con lo cual los gringos no se podían llevar la plata, lo que era un mal negocio.”

La retirada del cine estadounidense tiene lugar en los años en que se producen filmes como *El exorcista* (1973), *El Padrino* (1972) y *El último tango en París* (1972). La cartelera nacional comienza a alimentarse de la producción cinematográfica del bloque soviético, y las películas estadounidenses llegarán a Chile mucho tiempo después de estrenadas, con un desfase que naturalmente se refleja en la crítica.

El tiempo que tardaban en llegar las películas a las salas chilenas no sólo estuvo determinado por este “bloqueo” norteamericano, sino también por las condiciones de distribución que ya, desde antes, se presentaban muy desfavorables para el mercado chileno. Las copias llegaban luego de meses de su estreno original y no siempre en las mejores condiciones. La censura tuvo igualmente un rol importante incluso antes del Golpe Militar: es el caso de películas como *Jules et Jim* de François Truffaut, que se estrena en 1962 pero llega a las salas chilenas sólo siete años después. Este es un fragmento de la crítica que Rodríguez Elizondo publicó en *Telecran*:

“Si este film hubiese sido estrenado en su oportunidad, habría sido celebrado como una audaz innovación del *menage a trois* y como un novedoso experimento del cine con ritmo psicológico. Actualmente, cuando lo segundo es el pan de cada día y cuando las normas de una moral estática están siendo violadas por cualquier película (‘Las Dulces Amigas’, por ejemplo) *Jules et Jim* resulta casi ingenua [...] En resumen, el temor a la censura de la época le hizo un flaco servicio a Truffaut”.<sup>29</sup>

---

Decano de periodismo en la Universidad Adolfo Ibáñez y escribe una columna de análisis político en *La Tercera*. Ha publicado los siguientes libros sobre cine: Cavallo, Ascanio; Douzet, Pablo y Rodríguez, Cecilia. *Huérfanos y perdidos: relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago. Uqbar. 2007 y Cavallo, Ascanio y Díaz, Carolina. *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago. Uqbar. 2007.

<sup>29</sup> Telecran. Santiago. Editorial Zig-Zag. N°13. Noviembre 1969. p. 44.

El Golpe Militar tuvo una doble influencia en la exhibición cinematográfica: por un lado, vuelven a llegar películas desde Estados Unidos, aunque la censura recrudece hasta limitar con el absurdo; y, por otro, los espacios para la crítica de cine se reducen ostensiblemente. En palabras de Ascanio Cavallo: “Entre la censura y que el régimen de Pinochet no era muy simpático en el mundo empezó a dejar de llegar cine, cayó mucho la exhibición”.

Héctor Soto<sup>30</sup> describe el escenario de la crítica durante la dictadura en términos simples: “El horno no estaba para bollos”. Sin embargo, el equipo que había trabajado en *Primer Plano* seguirá editando una página de cine para *La Tercera*. La sección se llamó *Cinevisión* y en ella trabajaron José Román, Sergio Salinas y el mismo Soto, quienes la elaboraban y diagramaban en Valparaíso para luego enviarla a Santiago. Así la recuerda Soto: “Era bien rara, porque en un diario que no tenía nada que ver, que era entre milico, piluchas y fútbol yo creo que el director ni se enteraba que esa página se publicaba”. Había pues una desconexión no sólo con el medio que los publicaba, sino que con el público que los leía. El mismo Soto admite que en tiempos de *Primer Plano* y en *Cinevisión* le escribía a sus amigos, es decir a un público reducido y conocido. No pasa lo mismo en la actualidad: “Yo sé —ahora que escribo en *La Tercera*— que estoy ubicado en un público masivo y en un medio masivo tú tienes que ser necesariamente un poquito más ecléctico que lo que serías en una revista de cine puro y duro”.

Uno de los pocos medios no especializados que en los setenta alojó entre sus páginas crítica de cine es la revista Jesuita *Mensaje*<sup>31</sup>. Ahí estrena su labor crítica David Vera-Meiggs<sup>32</sup> a finales de la década. Desde su punto de vista el deber de la crítica en esa

---

<sup>30</sup> Ha escrito en: *La Unión, Primer Plano, Enfoque, Mundo Diners, Caras, Paula, Artes y Letras, Wikén, Capital y La Tercera*. Sus críticas fueron compiladas por Christian Ramírez y Alberto Fuguet en el libro *Una vida Crítica* (Aguilar, 2008). Actualmente es editor de cultura en *La Tercera* y escribe una columna de análisis político en el mismo medio.

<sup>31</sup> Fundada en 1951 sigue publicándose en la actualidad. Disponible en línea en: <http://www.mensaje.cl/>

<sup>32</sup> David Vera-Meiggs estudió Historia y Crítica de Cine en las Universidades de Florencia, Siena y Roma. Es también Director Artístico con Mención en Cine (título otorgado por la Pontificia Universidad Católica de Chile). Llegó a la crítica de cine, reemplazando a José Luis Villalba en la crónica que publicaba en revista *Mensaje* a finales de los setenta. Más tarde se desempeñó en *El Mercurio* y en programas televisivos tan diversos como el matinal *Buenos días a todos* de TVN y espacios de la señal de cable ARTV. Actualmente

época consistía en: “Darle armas a sus congéneres, a sus conciudadanos para ubicarse más lúcidamente en el mundo en que viven y no alienarlos con el mundo en que no viven”.

Creemos que las palabras de Vera-Meiggs no sólo representan su experiencia particular, sino que resumen e interpretan una mirada que ya desde los sesenta se manifiesta en las escrituras y actividades de críticos como Sergio Salinas, José Román, Héctor Soto y Hvalimir Balic. Claudio Salinas y Hans Stange han estudiado la labor crítica de Sergio Salinas y ven detrás de ella un verdadero esfuerzo programático, que caracterizan de la siguiente manera: “El programa de Salinas se inscribe completamente en el proyecto ilustrado moderno, cuyo objetivo es la emancipación del individuo mediante su constitución como sujeto histórico y social mediante el ejercicio libre y autónomo de su propia razón”<sup>33</sup>. Nos atrevemos a afirmar que, aunque con posibles pequeñas diferencias, esta perspectiva no es exclusiva de Sergio Salinas, sino compartida por una generación que vio el cine como herramienta de liberación y la crítica como un facilitador de este objetivo, como un catalizador en el proceso del espectador para lograr una visión más lúcida de su realidad.

Este proyecto que nace durante los sesenta se dificulta mucho en dictadura, pues todo era sobreinterpretado desde la política, y cualquier indicio de crítica al régimen podía ser causal de censura o incluso desaparición y exilio. En este escenario adverso, la censura debía partir en casa, recuerda Vera-Meiggs que bajo la atenta mirada del Cardenal Raúl Silva Henríquez, tuvo que corregir muchas veces textos que se prestaban a lecturas inconvenientes: “cada cosa que yo escribía era un acto político, en una forma casi involuntaria, porque se tendía a sobreleer una revista de esas y, de hecho, más de una vez tuve dificultades no con mis editores sino con los posibles lectores”.

---

escribe en la revista cultural *La Panera*. Recientemente publicó el libro *La caverna audiovisual o las razones del cine*. Santiago. Editorial Universitaria. 2011.

<sup>33</sup> Salinas, Claudio y Stange, Hans. “La butaca de los comunes: la ‘cultura cinematográfica’ como imaginario estético político en la obra de Sergio Salinas Roco”. Disponible en línea en: [http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/gt11\\_salinas\\_mueoz\\_claudio.pdf](http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/gt11_salinas_mueoz_claudio.pdf)

### 3.3 LOS OCHENTA: LA LLEGADA DE LOS PERIODISTAS

La primera mitad de los ochenta la crítica de cine “duerme el sueño de los justos”, según Héctor Soto. Varios factores concomitan aquí: ya hemos consignado la disminución en la exhibición, la censura (tanto a las películas como a la prensa) y habría que agregar la nula producción cinematográfica local que se exhibe en Chile. En palabras de Antonio Martínez<sup>34</sup>:

“Uno necesita tener un cine nacional para mirar el cine del mundo, aunque no sea más que para criticarlo o para compararlo malamente, uno necesita tener una identidad propia de cara a ser cineasta (creador) y también de cara a ser crítico. Y en momentos tan brutales como ese creo que la aspiración o las ganas o el deseo de la crítica eran bien nulos, porque venían películas censuradas, no se podía filmar nada, sabías que afuera estaba filmando Patricio Guzmán y [sus películas] no llegaban.”

En aquellos tiempos aciagos la crítica difícilmente podía intentar introducir de contrabando alguna frase “para decir algo detrás de camuflaje, pero sin pasarse de listo tampoco”, dice Martínez.

Antes de la dictadura el Nuevo Cine chileno y la crítica están embarcados en un proceso revolucionario que pretendía refundar la cinematografía local. Tanto el cine como la crítica asumen un rol pedagógico para formar al pueblo chileno en aras de un proceso de cambio radical. Así evalúa Martínez el rol de los realizadores: “Los cineastas [Miguel] Littin, [Patricio] Guzmán, antes que cineastas eran revolucionarios y lo que querían era explicar la revolución, educar al pueblo”. Luego del golpe la producción cinematográfica se interrumpe, y en el territorio de la crítica sólo quedarán pequeños indicios y retazos solapados, ocultos, velados, destinados a intervenir en la opinión pública<sup>35</sup>. Esa función pedagógica que tuvo el cine (y en consecuencia la crítica) a principios de los setenta desaparece y tardará en reconfigurarse en otras direcciones.

---

<sup>34</sup> Antonio Martínez es el más experimentado de entre los críticos que escriben en *Wikén* y comenta en 24 horas, canal noticioso de cable. Además escribe sobre fútbol en *El Mercurio*. Fue editor de *La Época*.

<sup>35</sup> Un buen ejemplo está en la crítica que René Naranjo y Víctor Briceño escriben sobre *Amor que mata* de Fassbinder: “la presencia de ese orden social que se sustenta en el sometimiento al uniforme y en el temor a la autoridad tienen su expresión visual en la cámara que Fassbinder ubica permanentemente fuera de las habitaciones en las que se desarrolla la acción y en los planos contrapicados de los exteriores, a modo de un gran ojo omnisciente que observa y controla todo.” *Enfoque*. N° 7. Diciembre de 1986. pp.76-77.

La primavera de 1983, gracias al apoyo del Instituto Chileno Canadiense de Cultura, surge la revista *Enfoque* (1983-1990) en la cual escribirán inicialmente Waldo César, Manuel Basoalto, Constanza Johnson, José Leal, José Román, Sergio Salinas y Héctor Soto. En su primer editorial declaran: “Toda nueva publicación parte con el propósito de llenar un vacío. Creemos tener el indiscutible derecho a esa pretensión. Si bien es cierto, una revista de cine en un país que no produce cine puede parecer una extravagancia”.<sup>36</sup>

A mediados de los ochenta el escenario comienza a cambiar. María Romero deja la dirección del suplemento *Wikén* de *El Mercurio* y asume en su reemplazo Hvalimir Balic, (junto a Soto fundadores de *Primer Plano*). Balic integra “sangre nueva” en *Wikén*: comienzan a escribir René Naranjo y Alberto Fuguet, entre otros.

Nace entonces un grupo de periodistas que escriben crítica en medios dedicados al cine (como *Enfoque*<sup>37</sup>) pero también en otros medios de vocación más amplia, que daban espacio entre sus páginas a la crítica de cine (como *Cauce* y *APSI*). René Naranjo<sup>38</sup> ve el proceso en términos generacionales: identifica entonces una primera generación, de la cual forman parte Balic, Soto y Salinas, ellos y su crítica se forman simultáneamente con el Nuevo cine Chileno. A mediados de los ochenta ese grupo comienza a convivir con uno nuevo, integrado por Francisco Mouat, Alberto Fuguet, el mismo Naranjo y Daniel Olave.<sup>39</sup>

La dictadura incide en que esta “generación” se conforme como un grupo muy cohesionado, en sí mismo y con la comunidad cinéfila que necesitaba información sobre una cartelera escurridiza y fugaz. Así define Naranjo al público de la segunda mitad de los ochenta:

---

<sup>36</sup> “Presentación”. *Enfoque*. N°1 primavera 1983. s/p.

<sup>37</sup> Naranjo comienza a colaborar en el N° 6 de *Enfoque* (Mayo, 1986) y Fuguet en el N° 7 (Diciembre, 1986).

<sup>38</sup> René Naranjo es periodista de la Universidad de Chile. Comenzó a escribir crítica de cine y teatro en la década de los ochenta en revista *Cauce*, también escribió en: *Enfoque*, *Wikén*, *Caras*, *Errol's*, *La Tercera* y *The Clinic*. Actualmente escribe en *Publimetro*, participa como panelista en radio y televisión y mantiene el blog: <http://cinenautas.wordpress.com/>.

<sup>39</sup> Para ajustar este esquema generacional al lapso de tiempo en el que hemos acotado en este ensayo, habría que añadir una generación previa a aquella en la que inicia su recuento Naranjo, y por supuesto, agregar también las posteriores. Esto se realizará más adelante, para facilitar la lectura y conservar el ordenamiento por décadas establecido en la división de este capítulo.

“El público en ese tiempo sólo podía ver la película en el cine, eso es importante. Yo le decía a ese público van a dar tal película en tal lugar, había una camarilla cinéfila que hoy no existe. Porque no puede haber una pasión cinematográfica *au coeur* (del corazón) cuando hay una oferta tan grande y diversa de películas.”

La mirada de René Naranjo es la de un tiempo pasado y mejor, en que las condiciones del consumo de cine eran muy distintas a las actuales. El acceso a las películas dependía de la exhibición en salas y centros culturales. Se proyectaba, por ejemplo, en única función una versión restaurada de *Lola Montès* de Max Ophüls en el Instituto Chileno Francés, luego otra en el Chileno Norteamericano o el Goethe Institut, y ese pequeño circuito era la única posibilidad de ver un conjunto importante de películas que no necesariamente eran contemporáneas, pero a partir de las cuales se hacía posible la construcción de una filmografía personal.

Esa sensación de comunidad se potenciaba con colaboración de la crítica y los críticos, pero también a partir de una situación de visionado similar a la de un cine club, en la que luego de la proyección se conversaba y discutía. Se socializaba la película en una suerte de cine club errante que peregrinaba por distintos espacios y se volvía a reunir. El rol de la crítica en esta etapa, según Naranjo, tuvo mucha relación con mantener el grupo cohesionado: “Había una cuestión de comunidad, comunicar implica construir comunidad, y eso era entretenido, conversar las películas”.

#### 3.4 DE LOS NOVENTA A LA ACTUALIDAD: CAMBIO DE LAS CONDICIONES DE CONSUMO

El escenario que describe Naranjo en los ochenta cambia con la masificación del video casero (primero Betamax, luego VHS, más tarde DVD) y finalmente con internet, que influye sobre el cine, su consumo y la crítica: primero la red de a poco suplantaría y volvería innecesaria la función informativa de la crítica de cine, pues toda la información está ahí, siempre a mano en bases de datos como [imdb.com](http://imdb.com) (*internet movie database*). Así, paulatinamente la red se puebla no sólo con las fichas técnicas de las cintas, sino con las

películas mismas, disponibles para ser compartidas, bajadas o *streameadas*<sup>40</sup>, con esto desaparecen las condiciones de consumo tal y como se entendían en los ochenta. Y así, esa comunidad cinéfila que Naranjo describe con nostalgia desplaza su lugar de encuentro y su forma de comunicación hacia espacios virtuales y redes sociales, lo que no implica, como veremos más adelante, que se vuelva innecesaria la labor del crítico.

Christian Ramírez<sup>41</sup> comenzó a escribir a finales de los noventa, interrogado sobre las posibles funciones que la crítica cumpliría no tarda en diagnosticar un viraje, una transición desde esquemas informativos a otros en que predomina la opinión.

“Si me preguntas si cumple una función social yo creo que la cumplió alguna vez en que te podía orientar en una cartelera en la que tú no necesariamente estabas informado de todo. Estos días el público está mucho más informado por otros medios, entonces no hay tanta necesidad de contar el cuento. Lo que sí es importante es expresar un punto de vista y por extensión el punto de vista del medio para el cual escribes.”

Respecto de la preponderancia de expresar un punto de vista por sobre lo informativo concuerdan con Ramírez otros críticos de su misma generación, como Ernesto Garratt<sup>42</sup>: “Yo creo que se trata de tener una opinión frente a algo, no estar en lo correcto, sino que tener una opinión sólida que se pueda justificar con un estilo y una mirada. Y para eso hay que haber visto hartito [cine]”. En la misma línea Hermes Antonio<sup>43</sup> afirma: “No hay nada más latero que leer críticas de cine por personas sin opinión que se limitan a soltar información”.

---

<sup>40</sup> El *streaming* es la función de la red que permite ver un contenido audiovisual (en vivo o grabado) pero que no admite bajarlo al computador personal para guardarlo.

<sup>41</sup> Escribe crítica de cine en Revista *Capital* y en el suplemento *Artes y Letras* de *El Mercurio*. Junto a Alberto Fuguet coeditaron el libro *Una vida crítica* que compila los textos de Héctor Soto. Mantiene un sitio web <http://www.civilcinema.cl> que además de textos alberga un *podcast* (transmisión similar a la radial, pero vía internet) que ya ha superado el centenar de capítulos.

<sup>42</sup> Ernesto Garratt Viñes escribe crítica y otros artículos en torno al cine en *Wikén*, de *El Mercurio*. Y publicó recientemente el libro *Tardes de Cine* (Santiago, Ediciones B, 2012) una antología de las catorce mejores entrevistas que ha sostenido con directores de cine.

<sup>43</sup> Hermes Antonio escribe crítica de cine bajo este seudónimo desde el 2006. Primero en blogs, luego en el suplemento *Zona de Contacto* de *El Mercurio* (en su versión digital), y en *Wikén*, participó del libro *El Novísimo Cine Chileno* y actualmente publica en el sitio [flims.cl](http://flims.cl). Su cuenta de *twitter* @hermeselsabio tiene 22 mil novecientos dos seguidores (hasta el día 18 de febrero del 2012). Su popularidad en esta red social ha sido aprovechada por la marca de electrodomésticos LG para alojar en su sitio críticas de Hermes. Además escribe sin seudónimo semanalmente en un medio escrito de alcance nacional.

Es interesante constatar que los medios escritos como *La Tercera* y *Las Últimas Noticias* siguen teniendo una página dedicada a los estrenos de día jueves, (en *El Mercurio* este rol lo cumple *Wikén*, los viernes). Permanece en ellos un hábito que no reconoce las dinámicas condiciones de consumo actuales. El diagnóstico de Ramírez habla de un cambio de paradigma al que los medios tradicionales no necesariamente han sabido adaptarse: “El mundo que viví yo cuando chico de estrenos de día jueves se acabó. Ahora las imágenes están por todos lados, las casas de la gente están llenas de películas que bajan y ni ven”.

Existen dos visiones contrapuestas acerca de la actual disponibilidad de películas en internet. Dos miradas que nos hablan de dos paradigmas generacionales distintos. De este modo donde Naranjo ve el fin de una comunidad cinéfila<sup>44</sup>, Ernesto Garratt aprecia la oportunidad de los críticos y los espectadores para tener una formación más completa y actualizada de la cinematografía alrededor del mundo:

“Puedes estar conectado a través de internet y tienes acceso a una cantidad de películas que permiten, si uno es metódico, meterle un montón de información al ‘disco duro’\*. El mejor cine del mundo actualmente es el cine de Corea del Sur, de Israel y ahora es cosa de armarse un plan básico como crítico de cine y conocer como cultura general esas cosas.”

En este mismo sentido Daniel Villalobos<sup>45</sup> contrapone las condiciones de consumo en los ochenta con las actuales, despojando de la añoranza de Naranjo y mucho más cerca de la valoración que hace Garratt:

“Yo crecí en un Chile donde a veces había que cruzar la ciudad para ver una copia rayada y sucia de *Vértigo*. Un Chile donde se dependía del trasnoche televisivo o de Tardes de Cine para encontrarse con los clásicos. No tengo nostalgia de esa vida. Al contrario: una enorme biblioteca perdida está revelándose ante nuestros ojos en estos últimos años. Para cualquier cinéfilo armado de paciencia y entusiasmo, esta época es fantástica.”<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> “no puede haber una pasión cinematográfica *au coeur* (del corazón) cuando hay una oferta tan grande y diversa de películas. Alguien se mete a internet, ve un rato de *Copia certificada* [Abbas Kiarostami, 2010], un rato de *Misterios de Lisboa* [Raúl Ruiz, 2010] y termina metiéndose a porno.com y chao.”

\* Garratt hace referencia a una “enciclopedia mental”, a un acervo cultural, no a un disco duro físico.

<sup>45</sup> Periodista, escribe crítica de cine en *La Tercera*, en el blog de la compañía de cable VTR <http://somosblogs.cl> y en su blog personal <http://villalobosjara.wordpress.com/>. No forma parte del grupo entrevistado.

<sup>46</sup> Villalobos, Daniel. “La gran mentira: ¿Los 70 fueron la mejor década del cine?”. Disponible en línea en: <http://somosblogs.cl/cine/2012/la-gran-mentira-los-70-fueron-la-mejor-decada-del-cine>

Para Naranjo el cambio de las condiciones de consumo es importantísimo, pues no se puede aspirar a la construcción de una comunidad si actualmente las películas son vistas en la soledad. Naranjo está muy lejos del analfabetismo digital: usa las redes sociales, tiene un blog y ha comentado cine en emisiones vía *streaming*, sin embargo no es capaz de visualizar la concreción de esa comunidad —que para él es la principal función de la crítica de cine— en las condiciones actuales.

A Hermes Antonio, por otro lado, podríamos calificarlo como un nativo digital. Más aún, como se trata de un seudónimo, podríamos hablar de un sujeto digital cuya existencia e identidad se construyen en la red a partir de su perfil de *twitter*, *facebook* y sus críticas en el sitio flims.cl. El éxito de estas últimas es tal, que la marca de electrodomésticos LG lo ha adoptado como columnista en su sitio web<sup>47</sup> para atraer visitas al mismo. En ambos blogs (el propio y el de LG) se genera un fenómeno digno de análisis: el número de comentarios de los usuarios y visitantes supera notablemente al de otros sitios afines al cine. Se produce entre ellos y con Hermes un diálogo que frecuentemente trasciende la discusión de un filme y se retoma en varias críticas distintas.

Desde nuestro punto de vista esto no es sino un desplazamiento de la comunidad que describe y anhela Naranjo, es decir, la comunidad no desaparece, más bien cambia de lugar y mutan sus formas de vinculación. Antes hemos comparado la experiencia de visionado que narra Naranjo como cercana a la de un cine club, al respecto es necesario precisar que no extendemos completamente esta comparación a la interacción que se da en el espacio del blog de Hermes, pues si bien ahí se produce un diálogo incluso similar al que puede presenciar en el conversatorio posterior del visionado del cine club, hay características propias de la experiencia del cineclubismo que no se replican en la virtualidad del blog.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> <http://www.lgblog.cl>

<sup>48</sup> Respecto de los alcances de la experiencia del cineclubismo recomendamos el artículo del Secretario General de la Federación Internacional de Cineclubes (FICC) Julio Lamaña “La sesión cineclubista como acontecimiento”. Aquí se describe la actividad del cine club como socialmente significativa, contrahegemónica, provista de capacidades subversivas y donde se expresa la cultura popular (por contraposición a la cultura de masas que representa el visionado del multicine). Disponible en línea en: <http://cineclubesdechile.blogspot.com/2012/05/la-sesion-cineclubista-como.html>

Si podemos hablar de una brecha generacional entre Hermes y Naranjo lo que hay entre Hermes y Ascanio Cavallo sería un abismo. Este abismo no se expresa tanto en el destino o función que cada uno le atribuye a su escritura, sino en las formas de relacionarse con el destinatario. Así para Cavallo: “El sueño del crítico, el mío, de la persona que está escribiendo por mucho tiempo es que el gallo que lee discuta, no que te encuentre la razón sino que encuentre que le mueves el piso como para tener que discutir”. No muy distinto es el impulso que lleva a Hermes a la crítica: “Dan ganas de conversar las películas, de entenderlas, de repasarlas. Y si son malas dan ganas de explicar(me) por qué. Yo creo que escribo de cine porque hablar con amigos no fue suficiente, y meterme a foros en internet tampoco”. Pero mientras Hermes lleva a cabo esa discusión en el foro de comentarios de su sitio web, Cavallo se conforma con despertar en el lector una reflexión interna: “Yo hablo de otro tipo de discusión, que lo piense, que le dé vueltas”. El nivel de interacción que Cavallo se permite con sus lectores es muy acotado, no participa de las redes sociales, y sus lectores más jóvenes se lo han recriminado mediante cartas al diario. Finalmente opera a la antigua usanza de los medios escritos.

Hermes escribe también (sin seudónimo) en medios tradicionales, y el contraste que hace entre éstos y los digitales es interesante, en tanto localiza dos prácticas críticas en dos lugares distintos:

“Yo creo que la crítica aparece en los espacios personales, en los blogs, en Internet. Y eso tiene que ver con un cambio global más que con un cambio en la crítica. Al mismo tiempo, no se paga por críticas académicas, se paga por los comentarios. Por lo que tenemos mucho crítico luchando por meter análisis sesudos en párrafos embutidos entre la publicidad, y eso no es muy exitoso.”

El diagnóstico de David Vera-Meiggs es similar en este sentido, pues distingue en profundidad y rigor la práctica crítica que se realiza en espacios limitados por el avisaje, respecto de la que se publica en la red, valorando también la diversidad de espacios que se han creado en internet: “Principalmente el aumento de la oferta ha hecho que hoy en día hayan unos espacios críticos bastante interesantes y más rigurosos en la web que en los medios impresos”.

Es indiscutible que la cantidad de espacio para la crítica de cine en medios impresos (a diferencia de los digitales) es limitada por el avisaje, la reducción de estos espacios es un proceso de larga data que hemos observado desde *Telecran*.<sup>49</sup>

Si bien la dictadura tuvo un rol importante en la desaparición y jibarización de la crítica, el retorno a la democracia (como en otros campos) no devolvió el terreno perdido. El diagnóstico de los críticos es unitario respecto al regreso de la democracia, pues si bien la exhibición aumenta mucho, los espacios críticos perdidos durante la dictadura no se recuperan. Más aún, durante los primeros años de transición desaparecen muchos medios de oposición. Sin embargo, la producción de cine nacional aumenta ostensiblemente y la crítica (aunque en espacios disminuidos) vuelve a asumir su rol respecto del cine nacional. Desde el punto de vista de Ernesto Ayala<sup>50</sup>:

“Yo siento que la crítica de cine en Chile ha construido el renacimiento del cine Chileno. Si la crítica durante los noventa hubiera sido absolutamente obsecuente y hubiera encontrado todas las películas increíbles cuando eran mediocres, probablemente se seguirían haciendo películas mediocres, y hoy se están haciendo películas bastante notables. La crítica tiene algo de responsabilidad, la Escuela de Cine de Chile también, la apertura de Chile también.”

Desde su mirada, la crítica de los noventa habría recobrado esa función transformadora del cine nacional que enunciaran a fines de los sesenta las editoriales de *Primer Plano* y *Cine Foro*. No está demás constatar que Ayala y sus contemporáneos se sitúan en un contexto histórico y social muy distinto, que por cierto hace que la comparación con sus colegas de los sesenta parezca forzada. Ya no hay en la crítica actual un afán pedagógico como se entendía cuatro décadas atrás: no se pretende impregnar al público del lenguaje cinematográfico, menos aún existe un proyecto común y explícito, dirigido a la liberación del espectador para que este pueda situarse con lucidez en la sociedad.

---

<sup>49</sup> Entre los números 16 y 17 (ambos de Diciembre de 1969) de esta publicación se produce una importante restricción del espacio dedicado a la sección *Cine Crítica*. Coincide con el nombramiento de Lidia Baltra como directora. Hasta el número 16 las críticas tenían una página completa y estaban acompañadas de fotogramas de las películas. A partir del 17 se reduce el espacio de cada crítica y desaparecen los fotogramas para acomodarse al espacio dejado por la publicidad de sostenes Colmena.

<sup>50</sup> Periodista de la Universidad de Chile, ha publicado la colección de cuentos *Trescientos metros*, la investigación *Noche Ciega* y la novela *Examen de Grado*. Escribe actualmente crítica de cine en el suplemento *Artes y Letras* de *El Mercurio*, las que pueden también encontrarse en su blog: <http://mecanismosdelaemocion.wordpress.com/>

Permanece, sin embargo, una preocupación por introducir el cine en el debate público. De esta manera, para Héctor Soto, que ha sido un actor permanente en la crítica de cine desde los sesenta y hasta hace muy poco, la función principal será “lograr meter una película en la conversación nacional, de la sobremesa”, o en palabras de Ernesto Ayala “participar de la plaza pública, de la discusión, aunque sea de una materia blanda, como el cine, tiene cierta relevancia general sobre la discusión pública”.

### 3.5 MIRADA GENERACIONAL

Antes de pasar al siguiente capítulo nos parece necesario completar la propuesta generacional que esboza René Naranjo. En parte para extender sus límites temporales y así abarcar el periodo al que se aboca este ensayo, también para integrar las opiniones de otros críticos. Naturalmente, los procesos de cambio y recambio generacional no pueden situarse con certeza absoluta, pues como en todo proceso histórico los cambios no se dan de un día para otro, pero creemos que no está demás proponer una mirada generacional, pues es funcional a la caracterización de los críticos entrevistados, y puede ser de utilidad también a futuros trabajos.

Para comenzar a delinear un modelo generacional acudiremos a las distinciones que esboza Antonio Martínez, quien bajo el criterio de la profesionalización y la remuneración, sitúa a los críticos en distintos perfiles.

En la primera generación a la que llamaremos CERO<sup>51</sup> es posible situar (de entre nuestros entrevistados) a Rodríguez Elizondo. En la mirada de Martínez esta generación se define por las siguientes características:

“Inicialmente la gente que trabajaba en crítica (entre los años cuarenta y sesenta) eran estudiantes de derecho o abogados o profesores de filosofía o filósofos y muy pocos eran periodistas. Y en rigor era un tipo de profesión que no estaba pagada, que se hacía simplemente por el gusto de la persona que lo escribía. Y se suponía que ese gusto era tan

---

<sup>51</sup> Esta nomenclatura responde al lapso de tiempo que hemos fijado para este estudio, y en ningún caso pretende negar la existencia previa de crítica de cine en Chile.

iluminado, tan fulgurante, tan cautivante que la persona lo hacía gratis, aunque a todo el resto del mundo en el medio le pagaban por hacer su trabajo. Entonces no es casual lo de la plata, no es un dato menor.”

En este grupo CERO, como antes describimos, se manifiestan algunas prácticas que la siguiente generación identificará como problemas a superar: aquellos críticos que se remiten a narrar o reproducir el argumento de la película; los que soslayan la forma y el lenguaje cinematográfico para sólo dar cuenta del fondo; y también quienes toman la película como excusa para desarrollar otros temas.

La siguiente generación que podemos identificar es la de Soto y Balic (casi coetáneos), y que tuvo su precursor en Joaquín Olalla, (mayor en edad que los otros dos). Esta generación que llamaremos UNO es pionera en aplicar en Chile los desarrollos teóricos de *Cahiers du Cinéma*. Durante los sesenta, setenta y principios de los ochenta protagonizan un vuelco radical en la crítica chilena. Aunque, como es lógico, la llegada de estos críticos no supone un reemplazo de los críticos anteriores, sino que se suman a ellos diversificando el universo, fundando y manteniendo medios especializados que (aunque sin demasiada permanencia) son hasta hoy hitos de la crítica nacional. Siguiendo con el criterio de Martínez, hasta donde sabemos, ninguno de estos medios tuvo gran éxito comercial, y los que en ellos escribieron tampoco deben haber recibido jugosas remuneraciones por su trabajo. Evidentemente había en esas iniciativas un objetivo superior que rebasaba lo estrictamente económico.

Los críticos que comienzan a escribir a mediados de los ochenta han sido, en su gran mayoría, formados como periodistas y forman parte de una generación que llamaremos DOS. Aunque tienen edades distintas (Cavallo y Martínez tienen al menos una década más que Naranjo o Fuguet), comparten una base teórica común: “Todos nos formamos en *Cahiers du Cinéma* y en André Bazin”, reconoce Cavallo, con lo que concuerda Naranjo.

A pesar de que Martínez define los ochenta como la década del arribo de los periodistas, es interesante notar que, igual como sucede con la aparición de la generación anterior, la llegada de un nuevo perfil de críticos no determina que los anteriores dejen de

ejercer. Así lo constatan Bustamante, Del Río y Melgarejo cuando declaran que aún a finales de los ochenta: “La mayoría de los críticos no es [sic] periodista”.<sup>52</sup>

Sin embargo, esta generación DOS percibe una remuneración, lo que en palabras de Martínez: “No es un dato casual en el sentido de tratar de profesionalizar cierto oficio, y eso merece una recompensa como el trabajo de cualquiera, e implica cierta responsabilidad”. Aunque en medios especializados (y precarios en términos económicos) el pago que se recibía no era precisamente cuantioso, así René Naranjo recuerda que después de cinco años escribiendo en *Enfoque*, luego del último número que vio la luz recibió 5 mil pesos.

Esta generación es además la primera que se adapta a los cambios en las condiciones de consumo fílmico. De esta manera, el campo de acción de la crítica se hace más amplio, abarcando además de las películas que se proyectan en el cine, las que se transmiten por televisión. En ese entonces Martínez era editor de cultura en *La Época* y recuerda: “Con Ascanio [Cavallo] empezamos a hacer fichas de las películas que daban por televisión, y eso no se hacía como género. Ahora todo el mundo lo hace, pero en ese tiempo no se hacía”.

Además, con la colaboración de periodistas más jóvenes, el canon experimenta modificaciones<sup>53</sup>, lo que se aprecia, por ejemplo, en el N°8 de *Enfoque* 1987 que tiene en portada a *Robocop* e incluye un especial dedicado a las películas de horror, con artículos sobre George Romero y críticas a *La tiendita del horror* (1986) de Frank Oz, *Critters* (1986) de Stephen Herek y *Depredador* (1987) de John McTiernan.

Ya en el N°7 de *Enfoque* (diciembre 1986) René Naranjo figura como editor de la sección video, en el número siguiente publica el artículo “Cuidado, una imagen puede (suele) esconder otra” sobre el 7<sup>mo</sup> festival Franco Chileno de video-arte que organizó el

---

<sup>52</sup> Bustamante, Viviana et al., Op. Cit., p. 266. En las conclusiones de su memoria de grado las autoras constatan este dato lo ponen en relación con el deficiente nivel cultural del público chileno. Para ellas, sería deber de los comunicadores profesionales “elevar el nivel cultural del público”.

<sup>53</sup> El concepto de canon tiene distintas interpretaciones en críticos de diferentes generaciones, como se verá en el capítulo 4.

Instituto Chileno Francés. Más tarde, en el número nueve (1988) se estrena una sección titulada “Los doce del patíbulo: Lo mejor de lo *cult*, lo clásico y los estrenos de video” que tiene por corpus de análisis las películas que pueden encontrarse en este formato.

Un año después, en 1989 aparece *Errol's Magazine* revista del videoclub del mismo nombre. Como cabría esperar, el espacio que da a la crítica está estrictamente dedicado a los estrenos de video, y entre sus páginas aparecen intermitente y alternadamente los nombres de Mariano Silva, y otros menos conocidos. En 1992 René Naranjo se hace cargo de la crítica, y más tarde se integran nombres como Juan Andrés Salfate y Pablo Illanes.

La generación TRES —y los más jóvenes de la DOS, podríamos agregar— tienen por modelo de escritura los textos de Balic y Soto (pues crecieron leyéndolos), los parámetros de *Cahiers*, y la mirada de autor están dentro de su ADN, y les toca vivir relativamente jóvenes el arribo de formatos como el VHS y el DVD. En esta generación podemos incluir a Ernesto Garratt, Christian Ramírez y Ernesto Ayala, entre otros. Como ellos han declarado (y así también se verifica en sus textos), entre las funciones de su escritura se aprecia un desplazamiento de lo informativo en favor de la opinión<sup>54</sup>, como consecuencia y complemento de la sobreoferta informativa que, entre otros factores, surge a partir de la masificación de internet. Los pertenecientes a esta generación son críticos estrictamente profesionales, y esta responsabilidad con el oficio no dice sólo relación con las rentas que perciben, sino que además con circunscribir sus escrituras a las líneas editoriales de los medios en los que trabajan. Así, por ejemplo, Garratt define su labor crítica determinada por el medio donde escribe (*Wikén*):

“Yo ahora trabajo en un medio con características de tiraje y masividad y, desde ese punto de vista, escribo así. Tampoco tengo libertad absoluta, estoy trabajando y soy un empleado, si yo quisiera escribir del cine que mil por ciento me gusta tendría un blog, pero la verdad no tengo tiempo y tampoco sé si me interesa tanto.”

Por último, la generación CUATRO está conformada por nativos digitales, como Hermes. Siguiendo los criterios de Martínez podemos decir que este grupo se diferencia de

---

<sup>54</sup> Esto no implica que los críticos de anteriores generaciones no hayan tenido opinión —y por cierto que tenían—, la idea que se quiere proponer es que las prioridades funcionales de la crítica presentan un cambio.

los dos anteriores, pues se desprende de la idea de profesionalización e incluso de la remuneración. Son críticos que pueden o no tener estudios de periodismo y cuya formación en torno al cine y a la crítica es más bien autodidacta.

Bien podría objetarse a lo anterior que en Chile no ha existido nunca una educación formal que prepare a alguien como crítico de ninguna disciplina artística y, por lo tanto todos los críticos, en mayor o menor medida, se han formado mientras desempeñaban su labor, es decir, en el “diario hacer”. Ciertamente, y la diferencia de esta generación está dada por el lugar en donde se publican esos textos. Estos críticos se forman leyendo y opinando en foros de internet, de tal forma que se acostumbran a escribir con la más completa libertad y sin más líneas editoriales que las que con el tiempo pueden o no construirse a sí mismos.

No cabe duda que la libertad editorial es un factor relacionado con la no-dependencia económica, y coincide, para Antonio Martínez, con un proceso de transformación que experimenta la crítica debido a los cambios en su lugar de publicación. Desde su perspectiva, en la medida en que se comienzan a “diluir” las condiciones de producción de la crítica como actividad remunerada, esto tiene consecuencias que transforman la crítica en sí: “Una persona que escribe de cine en un blog —y posiblemente muy bien—, o en periódicos digitales probablemente va a ir deconstruyendo ese panorama [generado con la profesionalización en los ochenta], que a lo mejor se va a reconstruir en algo distinto”.

A partir de la distinción elaborada por Martínez, y de acuerdo a lo que observamos en las críticas que se publican en la actualidad, creemos que a partir de los cambios que operan en los lugares de formación de esta última generación, así como en los espacios y formatos de publicación de la crítica que elaboran, se configuran modos de hacer crítica distintos, que además se vinculan de una nueva manera con el público lector. Como se verá con mayor profundidad durante el capítulo 6.

Respecto de la remuneración es menester aclarar que ninguno de los entrevistados vive ni vivió exclusivamente de la crítica. Todos escriben de otras materias o tienen otras ocupaciones paralelas.

#### 4. EL PROBLEMA DEL CANON

Distintas funciones de la crítica predominan en distintos momentos, pero algunas existen desde un comienzo y permanecen hasta hoy. En este sentido varios de los críticos entrevistados ven una capacidad en la crítica para construir un canon, un conjunto arbitrario de obras cinematográficas que deben pertenecer a la cultura, y cuyo juez o antologador es el crítico.

Así, Héctor Soto apuesta por una crítica “que descubra y logre meter al circuito a autores que están fuera de él”. En esta dirección, en la década de los sesenta, dice Soto “la crítica a nivel mundial ganó, si tu quieres, una batalla. En el sentido de demostrar que habían autores, en el sentido de meter el cine dentro de lo que una persona medianamente culta debe dominar”. Un primer logro de la crítica sesentera es introducir el campo del cine, como expresión artística, en el universo de la cultura que la sociedad debe valorar como propia, al mismo nivel de otras expresiones de arte. Y esto se consigue a través de relevar una serie de autores que conforman un primer canon.

Siguiendo con la metáfora bélica, Soto describe que en esta guerra por posicionar a una serie de autores en su merecido lugar se habrían ganado algunos combates y perdido otros: “La función misional alcanzó para Woody Allen pero no alcanza para los orientales: para [Abbas] Kiarostami, para [Aki] Kaurismäki, no alcanzó para [Manoel de] Oliveira, no alcanzó necesariamente para [Raúl] Ruiz”.

En el discurso de Soto se aprecia una lucha asociada al concepto de justicia. En otras palabras, cuando se trata de construir el canon el rol de la crítica es “hacer justicia” sobre los méritos de una obra por sobre los de otra. Implica, por lo tanto, operar en dos direcciones: valorando un cierto cine que merece ingresar al canon y sancionando a las películas que no cumplen con los requisitos necesarios. En este último sentido asegura que “la crítica debe servir para ‘tirar a partir’, para expresar rechazo respecto de aquellas

películas que les va muy bien. Y no solamente que les va muy bien, sino que todo el mundo cree que les va a ir muy bien”.

Por definición no puede existir una contienda sin contendores, y en la construcción discursiva de Soto, los oponentes de la pugna por el canon se identifican con las expectativas que generan los aparatos de *marketing* de la industria. Son esas películas “que todo el mundo cree que les va a ir muy bien” porque el despliegue publicitario, o las cifras de la taquilla extranjera indican que deberían funcionar muy bien en Chile. En concordancia con esta visión Antonio Martínez propone como función de la crítica revertir las tendencias que propugna ese aparataje de publicidad y *marketing*:

“Yo tengo una especie de ideal, que a la larga es un ideal del periodismo que sería algo así como: ‘afligir a los consolados y consolar a los afligidos’. Cuando uno pueda, donde haya algo que implique afligir a los consolados: a los más poderosos, a los que se creen dueños del mundo, a los que tienen las capacidades intelectuales y emocionalmente están tranquilos uno tiene que encontrar cosas que lo intranquilen. Y al contrario a aquellas personas que se sienten caídas, desvalidas, que no conocen su norte, tratar de consolarlas.”

De las palabras de Martínez se desprende nuevamente la idea de justicia o restitución de un equilibrio necesario. La construcción del canon se configura entonces pugnando hegemonía con la industria, que establece un equilibrio viciado, pues influye con el aparataje publicitario vendiendo méritos que no necesariamente son ciertos.<sup>55</sup> En consecuencia el ejercicio crítico debe mantenerse a una sana distancia del *marketing*, pues según Martínez “hay un mecanismo de la industria de tener el control absoluto de las cosas”. Asimismo, y parafraseando a Martínez, el crítico no debiera dejarse llevar por los galardones que una película pueda haber ganado, e incluso manifestar desconfianza de la filmografía de los directores. En su planteamiento habría que resistir la influencia de los laureles y del currículum de los autores, pues la industria regula también la producción de los directores consagrados para mantener un orden y rotar los protagonismos a la hora de las premiaciones.

---

<sup>55</sup> Respecto de las primeras manifestaciones de esta discusión entre la publicidad, aparatos de *marketing* y crítica véanse dos ejemplos en las antípodas históricas: por un lado el debate sobre el *réclame* en Bustamante, Viviana et al., Op. Cit., capítulo IV. En la actualidad el mismo debate está vigente en el artículo “Qué pena tu boda, Esta no es una crítica” de Jorge Morales, publicado en *Mabuse*. Disponible en línea: [http://www.mabuse.cl/cine\\_chileno.php?id=86510](http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=86510)

Si de todo esto debe mantenerse alejado el crítico, cabe preguntarse en la dirección contraria ¿cuál es o debería ser el criterio de selección para que una obra o un autor ingrese al canon? Vera-Meiggs apunta a la temporalidad: “Un crítico debe saber que el gran criterio del arte es el tiempo, y tiene que estar pensando en ese criterio para seleccionar las películas de las que escribe”<sup>56</sup>. Concuere con aquello Ascanio Cavallo: “Lo que uno tendría que hacer o tratar de predecir es ¿cuánto tiempo va a durar esta película? ¿En qué momento se va a volver obsoleta? Y ese es el verdadero parámetro.”<sup>57</sup> Del mismo modo, Ernesto Ayala asume la responsabilidad del crítico para “contribuir a la definición del canon respecto a qué durará y qué no” y Christian Ramírez hace una pausa entre los textos sobre los recientes estrenos para “ocuparse, en el fondo, de lo que perdura”<sup>58</sup>.

Esto implica una dificultad o desafío para el crítico periodístico<sup>59</sup>, pues la crítica que se escribe para medios carece de la distancia temporal que facilitaría establecer la fecha de caducidad o la condición perenne de una obra artística. Por el contrario, una crítica que no estuviera sometida al rigor de la contingencia —se verá más adelante que para Cavallo la contingencia es elemento definitorio de la crítica de cine— podría juzgar *ex post* el proceso de envejecimiento o vigencia en lugar de vaticinar la atemporalidad de una cinta.

Distanciándose de las directrices planteadas por Vera-Meiggs y Cavallo, surge en los críticos más jóvenes una idea de canon distinto, pues no intentan construir UN canon con aspiraciones universales, sino muchos cánones individuales y personales que respondan a los gustos de cada crítico. En este sentido Ernesto Garratt habla de la posibilidad que cada crítico tiene para armar “un mundo, un microcosmos que me satisfaga como comentarista,

---

<sup>56</sup> Un ejemplo de este criterio temporal aparece en su crítica a *Kramer versus Kramer*, cuando Vera-Meiggs la compara con la pieza teatral *Casa de Muñecas* de Ibsen “en alguna medida parece una respuesta contemporánea a *Casa de Muñecas*, de Ibsen, pero no es probable que *Kramer versus Kramer* tenga una vida tan larga, por su menor intento analítico y su mayor búsqueda de la emoción pura.” *Mensaje*. Vol XXIX. Mayo de 1980. N°288 p. 213-214.

<sup>57</sup> Cavallo hace explícito este criterio cuando critica *El Artista* de Michel Hazanavicius: “si *El Artista* se hubiese estrenado en 1927 [año en que se sitúa la película], ya estaría olvidada”. *Sábado*. 3 de enero del 2012.

<sup>58</sup> Ramírez, Christian. “Un clásico secreto del cine chileno”. *Capital* N°303, 1 de julio del 2011. Disponible en línea en <http://www.capital.cl/guia-mas-cultura/cine/un-cl-sico-secreto-del-cine-chileno.html>

<sup>59</sup> Hablamos de crítico periodístico por oposición a un hipotético crítico de cine académico. Y decimos hipotético porque no estamos seguros de la existencia de una crítica de cine académica en Chile. Al respecto se debatirá en el subcapítulo siguiente.

como crítico, que me guste. Y que tú puedas decir ‘a este tipo le gusta esto’”. Así ese microcosmos permitiría identificar a los críticos con un tipo de cine y de la misma manera generar relaciones de identidad con un público de gustos similares: “Por ejemplo en los noventa a [Alberto] Fuguet en el *Wikén* le gustaban mucho las películas con una onda gringa. Todo lo que oliera a latino o a chileno no entraba en la *Zona de Contacto*”, dice Garratt.

#### 4.1. SOBRE LA EXISTENCIA DE UNA CRÍTICA ACADÉMICA DE CINE EN CHILE

A diferencia de los entrevistados citados en el capítulo anterior, que enfrentados a la pregunta sobre el canon describen una contraposición entre la actividad crítica y el aparato publicitario de las distribuidoras, Grínor Rojo, desde el campo de la crítica literaria, ve otros actores en la pugna respecto a quién detenta el poder, el arbitrio, la judicatura que define qué está adentro y qué afuera del canon. Rojo parte de la distinción basal entre crítica académica y periodística pues, a diferencia del campo del cine, en la crítica literaria chilena sí se puede ver con facilidad y permanencia en el tiempo una crítica literaria académica paralela a la que se publica en periódicos y revistas. Entonces, situado en la trinchera académica Rojo describe:

“... la distinción entre una crítica académica o universitaria, que como sabemos hace su *debut* en Francia a mediados del siglo XIX, en las cátedras de Villemain, Brunetière y otros, y una crítica pública, procede con más o menos lucidez del reconocimiento de una dualidad funcional que concibe a la primera como un origen y a la segunda como un puente o una correa transmisora del saber especializado y sin prejuicio del adelgazamiento que como a todos nos consta implica la divulgación periodística [...] resulta preocupante (y deprimente) que ese orden de cosas tienda a revertirse en la actualidad, y que sean hoy por hoy los periodistas los que nos fijan el canon.”<sup>60</sup>

¿Puede extrapolarse esta discusión a la crítica de cine chilena? Varios argumentos apuntan a una respuesta negativa: En primera instancia no es fácil identificar una crítica académica dirigida al ámbito del cine en Chile. Existen en la actualidad críticos como Pablo Corro, Udo Jacobsen, Iván Pinto y Carolina Urrutia que se formaron al alero de la academia y se dedican a la escritura crítica en publicaciones de corte académico y en revistas

---

<sup>60</sup> Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago. LOM. 2001. pp. 121-122.

electrónicas como *La Fuga y Mabuse*. Participan también de libros con una vocación un poco más ecléctica, como *El novísimo cine Chileno*<sup>61</sup> en los que sus escrituras se yuxtaponen a la de los críticos acostumbrados a la crítica en medios masivos. Pero es difícil intentar rastrear en el pasado una escritura crítica distinta de la periodística y, por lo tanto, nos parece irreal hablar de una tradición crítica distinta de la periodística que se remonte en la historia y se haya mantenido en Chile.

Interrogados sobre la posible existencia de una crítica académica chilena, diferente a la que se publica en medios masivos, los críticos entrevistados manifestaron respuestas diversas que vale la pena revisar.

En opinión de David Vera-Meiggs: “no existe tal cosa, en parte por culpa de los propios cineastas que son bastante poco interesados en la academia. No es un gremio, el de mis colegas, muy amante de los rigores analíticos, de las metodologías y de las disciplinas.” Para Vera-Meiggs la responsabilidad de sistematizar el cine chileno correspondería en parte a los cineastas (no hay en su discurso alusión a los críticos, pero bien se puede desprender de la idea de esa culpa parcial). Y la carencia de esa reflexión se entiende históricamente por la constante urgencia de cumplir con la acción de realizar películas, lo que no habría dado espacio (tiempo) al desarrollo de una crítica académica.

La respuesta de Vera-Meiggs enfrenta la idea de una crítica académica a partir de **quién** debería ejecutarla y está visiblemente influenciada por su formación en Italia y las comparaciones que pueden establecerse entre esa realidad y la chilena<sup>62</sup>. Lo cierto es que en Chile ha habido muy pocos casos de cineastas dedicados a la escritura crítica. Algunos ejemplos de este fenómeno son Aldo Francia en *Cine Foro* y Alberto Fuguet, quien luego de dedicarse a la crítica comenzó una carrera como cineasta (pero abandonando su rol de

---

<sup>61</sup> Cavallo, Ascanio y Maza, Gonzalo (editores). *El Novísimo Cine Chileno*. Santiago. Uqbar. 2010.

<sup>62</sup> La comparación de la realidad chilena con la italiana se describe en los siguientes términos: “Me contaba un profesor mío en Italia que en plena época neorrealista ellos actuaban en la mañana en una película, en la tarde escribían la crónica sobre otra y en la mañana siguiente estaban trabajando en el guión de una tercera, ¿entiendes?, por una cuestión de necesidades de urgencia para sacar al propio país adelante. Eso no se ha dado en nosotros, porque cuando terminó la Dictadura el país estaba por lo menos de pie, y durante la Dictadura estaba de rodillas. Entonces no había en ninguna de los dos casos, la tentación de estar sistematizando la acción, sino que simplemente cumpliéndola.”

crítico en medios escritos para sólo permanecer ocasionalmente en esta función acompañando a Héctor Soto en un espacio radial). Un caso excepcional es el de Christian Ramírez, quien aún desempeñándose en la trinchera crítica dirigió el documental *Las Horas del día* (2010). Una doble militancia que la mayoría de sus colegas reprueba.

Volviendo al debate sobre la existencia de una crítica académica es preciso agregar que históricamente no ha existido una cantidad de críticos suficiente como para diferenciarlos en dos grupos, y la mayoría de las veces los mismos sujetos que escribían en revistas especializadas se desempeñaban en también diarios y revistas no especializados.<sup>63</sup>

Un ejemplo de este fenómeno es Héctor Soto, quien desde una formación muy distinta a la de Vera-Meiggs, responde a la misma pregunta, pero se enfoca no ya en quién la produce, sino en **cómo** una crítica académica se diferencia de la periodística:

“Yo creo que sí [existe la crítica académica]. Me manejo poco en el ambiente de la academia, pero me da la impresión de que se escribe harto con *slash*. Que se escribe harto en difícil lo que se puede escribir en fácil, con harto *slash*, escribiendo ‘re-presentación’ con un guión en medio. Se escribe así, con *lo* dado *lo* mostrado, *lo* visto, los ‘*lo*’ son indicios. Ahora ¿quién soy yo para venir a decir si eso es bueno o es malo? yo me formé como un perro de la calle, solamente que me aburre un poco, me aburre soberanamente, pero eso es un problema de la formación mía.”

De sus palabras se extrae un diagnóstico sobre el uso de un lenguaje distinto que apelaría a un público distinto, porque claro está que si se escribe “en difícil” es para un público capacitado a leer un lenguaje más complejo. Demás está decir que este tipo de escritura podría constituir un “oscurecimiento” del análisis crítico para el público que no es capaz de comprender los sentidos así propuestos.

El **cómo** está naturalmente emparentado y condicionado por el **para quién**. Así, Ernesto Garratt pone especial atención en la relación del crítico con su público, que él define como masivo. Cualquier intento por complejizar el lenguaje sería entonces

---

<sup>63</sup> O el caso de Alicia Vega, que trabajó como crítica en la revista *Hoy* y también publicó las importantes investigaciones académicas *Re-visión del cine chileno* (Santiago. Editorial Aconcagua. 1979) e *Itinerario del cine documental chileno: 1900-1990*. (Santiago. Universidad Alberto Hurtado. 2006).

contraproducente al objetivo de lograr una relación con ese público: “Es esa sobreteorización la que a veces hace que la crítica de cine pierda la comunicación y el alcance con el público, como pasa actualmente en Chile, en que sólo algunos medios masivos tienen cierta comunicación”. Alude también a la idea de Soto de escribir “en difícil” cuando dice: “Muchos críticos piensan que escribiendo enredado, o citando a estetas y semiólogos que nadie conoce van a llegar a buen puerto, y eso es ser soberbio y ciego”.

Ernesto Ayala es menos tajante que Garratt a la hora de describir a sus pares. Reconoce en la producción de crítica académica local nombres como los de Pablo Corro y Udo Jacobsen, y comparte el diagnóstico de Garratt respecto de la relación con los lectores cuando describe el reducido circuito de producción y consumo que caracteriza, en su opinión, a la crítica académica: “Los que escriben *papers* lo hacen para los lectores de *papers*, para ellos mismos y es una ‘majamama’ que sólo genera contenidos para ellos mismos y que no me parece muy útil. Los mismos académicos leen la crítica académica, yo no la leo, a mí no me interesa, la he leído muy poco y ni siquiera puedo opinar demasiado”.

De las palabras de Ayala, Soto y Garratt se desprende una mirada endogámica de la crítica académica. En general los críticos entrevistados no se sienten parte de esa familia, ni manifiestan mayor interés por la producción local de ensayos hasta el punto de darle la espalda. Excepcionales son los casos de Cavallo y Christian Ramírez: el primero admite leer muy poca crítica periodística, pero sí muchos ensayos (aunque no especifica si locales o foráneos), y establece una diferencia importante entre el registro ensayístico/académico y el periodístico que ejerce en la revista *Sábado*, enfocándose en el destinatario. Para Cavallo, la crítica estaría definida a partir de dos parámetros: la contingencia y el circuito de consumo.

“No todo es crítica, en mi opinión uno tendría que reservar la palabra crítica para la que se ejerce en los medios, porque es la que en definitiva se supone que alcanza públicos más amplios. Cuando tú escribes para ámbitos universitarios o para efectos editoriales en general desarrollas el ensayo. Con el objetivo, naturalmente, de obtener alguna difusión, pero es un objetivo completamente diferente del de la crítica periodística. La crítica periodística además es contingente, se refiere a lo que está ocurriendo ahora.”

Ramírez, por su parte, reconoce la existencia de un medio académico y opina que “no recibe la exposición que debiera”. A pesar de eso, el cisma entre ambos campos parece claro: “No se tocan demasiado esos dos mundos”, reconoce.

Con la honrosa excepción de *El novísimo cine Chileno* es difícil encontrar puntos de contacto entre estas dos escrituras. En este volumen, editado por Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza, se compilan veintiún textos sobre directores chilenos recientes escritos por la misma cantidad de críticos. La selección de los autores es diversa y en esas doscientas catorce páginas conviven las escrituras de críticos acostumbrados a los medios masivos como: Soto, Cavallo, Ayala, Ramírez, Hermes o Daniel Villalobos con otros que podríamos relacionar con la academia, como son: Jacobsen, Corro, Iván Pinto o Carolina Urrutia. Precisamente en la revista digital *La Fuga* que dirige Urrutia, Claudio Guerrero reseña este libro y alude a la diversidad de las escrituras en él presentes.

“Si generalizamos, y sólo como un ejemplo, son notorias las diferencias de enfoque de aquellos que se han desarrollado al alero de la academia (y construyen sus textos a partir de conceptos articuladores y notas eruditas) y los que se han formado en la prensa diaria (y construyen sus textos desde los recursos estilísticos, con hipótesis provisionarias y en términos muy cercanos a las películas que analizan)”<sup>64</sup>

Este extracto permite situar con claridad la vereda desde la que se hace crítica en *La Fuga* y solidifica la idea de dos mundos que si no están aislados están al menos suficientemente separados. Los mismos críticos entrevistados (Vera-Meiggs, Cavallo, Soto, Martínez, Hermes, Naranjo) desconocen una tradición crítica distinta a la suya en Chile; y quienes la reconocen (Garratt, Ayala) no la aprecian, no la leen, ni manifiestan interés por ella.

Finalmente esto nos lleva a la pregunta por el lugar de circulación de las críticas. Y el diagnóstico es similar al antes propuesto acerca de la escasa cantidad de sujetos dedicados a la crítica de cine en Chile. El problema de la existencia de una crítica académica en Chile no puede enfrentarse desde el **dónde**, porque simplemente no existe una continuidad de medios distintos que puedan contraponerse.

---

<sup>64</sup> En: <http://www.lafuga.cl/el-novisimo-cine-chileno/495> Revisado el 20 de Enero del 2012.

## 5. OPERACIONES BÁSICAS

En este acápite intentaremos adentrarnos en los discursos de los críticos para responder a la pregunta: ¿cuáles creen los críticos que son las operaciones básicas para realizar su labor? En otras palabras, intentamos adentrarnos en los mecanismos que operan durante el proceso de reflexión crítica.

Según Ascanio Cavallo (es el único de los entrevistados que pone énfasis en este asunto) existe una primera dificultad de orden epistémico a la hora de enfrentarse a la escritura de una crítica de cine, en sus palabras: “El problema de la crítica es el problema de todo lo que es interpretación o representación de la cosa, que no es la cosa. Y además con un lenguaje que no es el lenguaje de la cosa, una especie de doble retórica”<sup>65</sup>. Vemos aquí una característica que es transversal en la crítica tal como la define Roland Barthes:

“(…) la crítica es discurso sobre un discurso; es un lenguaje *segundo*, o *meta-lenguaje* (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o *lenguaje-objeto*). De ello se deduce que la actividad crítica debe contar con dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre este lenguaje-objeto y el mundo. La ‘frotación’ de esos dos lenguajes es lo que define la crítica y le da tal vez una gran semejanza con otra actividad mental, la lógica, que se funda también enteramente en la distinción del lenguaje-objeto y del meta-lenguaje”.<sup>66</sup>

Es preciso consignar que ninguno de los otros entrevistados ve importancia o dificultad en esta primera operación consistente en traducir al lenguaje escrito algo que proviene de una sustancia distinta, como son las imágenes. Tal vez sea un procedimiento que está tan internalizado en la conciencia del crítico que se ha cotidianizado hasta invisibilizarse.<sup>67</sup>

Sí aparece con frecuencia entre los críticos la idea de su escritura como un ejercicio de traducción entre otros dos planos, el de los sentimientos y la razón: así, para Vera-

---

<sup>65</sup> Esta cita corresponde a la entrevista que sostuvimos con el crítico para efectos de este ensayo. Al igual que en los capítulos anteriores, en adelante las fuentes testimoniales no figuran referidas al pie de página.

<sup>66</sup> Barthes, Roland. “Qué es la crítica”. En: *Ensayos Críticos*. Buenos Aires. Seix Barral. 2003. p. 349.

<sup>67</sup> La segunda clase de relaciones que describe Barthes (entre el lenguaje cinematográfico y el mundo) aparece con mayor frecuencia en el discurso de los críticos, tema que trataremos más adelante.

Meiggs la crítica no puede sino “argumentar las razones de mi goce”; Ernesto Ayala, por su parte, aspira a “estudiar los mecanismos que generan la emoción” y Ascanio Cavallo admite como dificultad operativa de la escritura crítica “encontrar las palabras con que tú quieres traducir lo que sentiste en la obra”. De la misma manera Mariano Silva afirmaba a fines de los ochenta que la crítica era “equilibrio entre entusiasmo y conciencia”.<sup>68</sup>

René Naranjo concuerda en un traspaso entre estos dos planos: “Uno ve una película y te produce una emoción. Escribir la película es trabajar sobre esa emoción y eso es lo intelectual”. Pero pone énfasis en la complementariedad entre ambos mundos: “No sirve una crítica que tome sólo la emoción (me gustó, no me gustó, lloré o no), ni una que sólo vea lo intelectual (los planos están bien hechos, es una película bien ejecutada)”. En este sentido se aleja parcialmente de los anteriores pues no contempla una oposición entre ambos campos (argumentar/goce, estudiar/emoción, palabras/sentimientos) sino que destaca una necesaria coexistencia de ambos campos en el texto final.

Naranjo reconoce una formación estructuralista y ve en esta escuela la forma de escapar a la pura subjetividad. Aunque no necesariamente asumen su adhesión a la escuela estructuralista, el resto de los críticos también trabaja a partir de una matriz. Las matrices en cada caso son distintas, construidas a partir de unos elementos con más centralidad que otros, o dejando aspectos derechamente de lado<sup>69</sup>, pero siempre responden a una mecánica estructuralista que da por superado el modelo previo de la crítica (tanto de cine como de otras artes), el impresionismo.

La mayoría de los entrevistados ven el impresionismo como una forma de aproximación crítica en desuso, en la que el crítico no evalúa la obra ponderando los elementos que la estructuran, sino que tiende a prestar una atención desproporcionada a sus impresiones sobre el objeto, enfatizando si le gustó o no, y qué sensaciones le produjo. Aunque existe acuerdo respecto de la superación de este modelo, y los críticos con los que

---

<sup>68</sup> Bustamante, Viviana (et al.). Op. Cit. p.44.

<sup>69</sup> En el siguiente subcapítulo se intenta una perspectiva más completa acerca de los elementos estructurales que buscan los críticos en el cine, y que caracterizan la crítica en general, así como las diferencias que definen sus trabajos individuales.

conversamos tienden a morigerar este tipo de expresiones, hay una excepción a la regla, y es el más joven entre los entrevistados. Acerca de la dicotomía entre razón y emoción Hermes Antonio es terminante: “No hay nada peor que un crítico tratando de racionalizar su amor o su odio”. En un sentido similar, pero más de treinta años atrás, Hvalimir Balic declaraba “soy un crítico impresionista, como todos, aunque algunos intenten ocultarlo”<sup>70</sup>.

Lo interesante del caso de Hermes es que no carece de formación universitaria (estudió Letras en la Universidad Católica) por lo que cuando recurre en su escritura al impresionismo no lo hace porque ignore el sistema estructuralista sino por opción estilística<sup>71</sup>. Posiblemente esta decisión de estilo escritural sea en parte causal de su conexión con un público tan joven como él.

## 5.1 LA ESTRUCTURA

A partir de la revisión de un importante corpus de críticas de los entrevistados analizaremos a continuación los elementos más importantes que estructuran sus textos, a partir de los cuales se podría inferir su escala de prioridades respecto de qué consideran importante cuando ven el cine, y también, en algunos casos, la perspectiva que tienen del público lector.

No pretendemos definir ni resumir la carrera de cada crítico en un par de páginas. Hacerlo, sería un ejercicio altamente reduccionista y tan altanero como fútil. Sí creemos necesario establecer brevemente un terreno común, que comparten la gran mayoría de las críticas analizadas. Una suerte de estructura basal que se repite casi sin excepciones. Y, naturalmente, cuando se dan éstas (sea porque se alejan de la norma, o al contrario, porque resultan paradigmáticas en su definición) las consignaremos como ejemplos.

---

<sup>70</sup> Bustamante, Viviana (et al.). Op. Cit. p.41.

<sup>71</sup> Un par de ejemplos desde el sitio web de Hermes. Sobre la película *Con el diablo adentro* (The Devil Inside) escribió: “Siempre me han gustado las películas de exorcismos y/o relativas al diablo”; sobre *Poder sin Límites*: “Salí entero contento del cine”, “me impresionó y me importaban todos los personajes”; y sobre *Caballo de Guerra*: “No me gustó el *Caballo de Guerra*, para qué los voy a engrupir”.

En principio podemos identificar la presencia en los textos críticos de tres elementos comunes: contextualización, descripción del argumento y los personajes, y juicio.

## CONTEXTUALIZACIÓN

Una primera operación consiste en poner la obra en su contexto. Procedimiento que se lleva a cabo de distintas formas, dependiendo de la obra a criticar. La modalidad de contextualización más usual es la que sitúa la cinta dentro de la **filmografía** del director. Este procedimiento es, sin duda, heredero de la política de autor, pero también de aquella idea borgeana que sugiere que el autor está siempre reescribiendo la misma obra. Así, en la crítica de una película particular, se reconstruye el conjunto general de la obra del cineasta, para ponerla en conexión con este universo, identificando sus motivos centrales y evaluándola de acuerdo a si sigue o no los lineamientos que ha desarrollado, o si constituye directamente una ruptura respecto de su filmografía personal.<sup>72</sup>

Casi no hay en el corpus analizado una crítica que soslaye este procedimiento, de modo que los ejemplos abundan. Sin embargo, seleccionamos dos de Ascanio Cavallo que resultan interesantes porque sintetizan una filmografía en pocas palabras. De esta manera, cuando escribe sobre *La invención de Hugo Cabret* (2011) resume la obra completa de Scorsese en un *leit motiv*, al decir que todas sus obras tratan sobre “la condición del artista”<sup>73</sup>. Así, aunque los personajes protagónicos sean distintos, tienen siempre algo en común: “Se llame Travis Bickle, Jake LaMotta, Cristo, Sam Rothstein, Howard Hughes, Rolling Stones o Hugo Cabret, el protagonista de Scorsese es más grande que la vida porque se juega la vida en su necesidad de expresión”<sup>74</sup>.

Otro ejemplo es cuando a propósito de *J. Edgar* describe el cine de Clint Eastwood:

---

<sup>72</sup> En otros casos, menos frecuentes en la actualidad, pero habituales en revistas como *Enfoque*, se pueden observar textos que —a modo de introducción o de sumario— se dedican plenamente a reconstruir la filmografía de un autor, deteniéndose en las obras más relevantes a juicio del crítico de turno. Un ejemplo de esto es el texto que René Naranjo publica sobre el cineasta tailandés Apitchatpong Weerasethakul en el número 8 de la revista *La Panera*. Disponible en línea: [http://issuu.com/miracultura/docs/la\\_panera\\_8/17](http://issuu.com/miracultura/docs/la_panera_8/17)

<sup>73</sup> Cavallo, Ascanio. “La invención de Hugo Cabret”. *Sábado*. 25 de febrero del 2012. p.5.

<sup>74</sup> Ídem.

“El proyecto de J. Edgar puede calzar en alguna parte con las historias de Eastwood sobre hombres viejos que buscan una redención antes de la muerte, aunque no están aquí las piezas claves de la moral norteamericana que son esenciales en su cine: la segunda oportunidad y el heroísmo privado.”<sup>75</sup>

Al contextualizar la película en el conjunto de la filmografía del autor, el crítico (en este caso Cavallo, pero reiteramos que es un procedimiento observable en todos los críticos) construye un marco referencial que sustenta su juicio. Entonces, la evaluación que Cavallo hará de *J. Edgar* se justificará en esos elementos que están presentes en la obra de Eastwood, pero que estima faltantes en este filme. Así, la película, a su juicio, no funcionaría —entre otras cosas— porque “Hoover [el protagonista] es un hombre de la conciencia pública —la política— y su idea de los valores se realiza en esa esfera, no en la privada”<sup>76</sup>. Genera así un parangón que diferencia a Hoover de la mayoría de los protagonistas de Eastwood, o al menos los que el crítico consigna en su crítica conformando, por tanto, un canon al interior de la filmografía del director.

Esta construcción de un marco referencial es similar a la que se lleva a cabo cuando el crítico sitúa la película en el contexto de un determinado **género o subgénero**, pues al establecer la pertenencia del filme a un conjunto delimitado e identificable, juzgará sus méritos al interior de esas marcas, y no comparando “peras con manzanas”. Así, por ejemplo, una comedia romántica se juzga respecto de otras comedias románticas, y no con dramas bélicos.

En el texto “Festivales vs. *pop corn*”<sup>77</sup>, Ernesto Ayala da un paso más allá de la inclusión genérica y establece una distinción de mayor amplitud, entre dos formas de cine que, en su opinión, cada vez parecen más distantes. A saber: el “cine de multicines” y el “cine de festivales”. El primero, dice Ayala, debe evaluarse respecto de su trama<sup>78</sup> y el

---

<sup>75</sup> Cavallo, Ascanio. “J. Edgar”. *Sábado*. 28 de enero del 2012. p.5.

<sup>76</sup> Ídem.

<sup>77</sup> Ayala, Ernesto. “Festivales vs. *pop corn*”. Artes y Letras. *El Mercurio*. 20 de mayo del 2012.

<sup>78</sup> “La trama está para capturar la atención del espectador y generar misterios y sorpresas en una historia que, al fin de cuentas, siempre resulta demasiado vista, ya que se apega a fórmulas de algún género. De hecho el juicio sobre ‘la calidad’ de estas películas se suele jugar en la cancha de la trama”. Op. Cit.

segundo por su poder de observación.<sup>79</sup> Ciertamente, la distinción que propone Ayala tiene por criterio fundamental las condiciones de producción cinematográficas, puestas al servicio de distintos circuitos de distribución y públicos también diferentes. La tesis de su artículo es que la brecha que se ha generado entre ambas formas de hacer cine es negativa: “Trama y observación no tienen por qué ser como agua y aceite”<sup>80</sup>, dice Ayala, pues “el mejor cine clásico” (ejemplifica con la *nouvelle vague*) fue capaz de combinar la importancia de la trama y la observación, sin dejar ninguna de lado. Vemos en este artículo la construcción de una dicotomía que intenta entregar claves de lectura específicas para cada una de estas dos formas de hacer cine y, aunque no se puede hablar directamente de géneros, sí constituyen una forma de contextualización que podríamos llamar metagenérica.

En definitiva, sea que el contexto se elabore a partir de la filmografía del autor, respecto de un determinado género, o esté ubicado en un arbitrario subconjunto de obras que define el crítico, se aprecia en este proceder una doble función. Restringe el marco referencial para la argumentación del juicio crítico, por un lado; pero además se pone al servicio del lector/espectador, por otro, pues elabora un horizonte de expectativas que lo ayudan al momento del visionado o en su posterior análisis del filme, dependiendo de si lee la crítica antes o después de ver la cinta.

Algo similar ocurre en las películas de época, donde se suele recurrir a una **contextualización histórica**, que aporta datos para ayudar a una mejor lectura de los personajes, su moral o los procesos históricos que tensionan el relato filmico. Un típico ejemplo de esto son las explicaciones (mejor o peor logradas) que los críticos intentan acerca de la moral victoriana, para ayudar a la comprensión de la amplísima producción de filmes situados en este período de la historia inglesa.

No es muy distinto lo que ocurre con el cine que proviene de países lejanos, que se asumen desconocidos por el espectador. Entonces el crítico recurre a una

---

<sup>79</sup> “Su poder está en el amor por la observación atenta, reflexiva, de un personaje, de un procedimiento o de un ambiente social. Para este cine la trama, tal como la música incidental, suele ser un recurso algo forzado”.  
Op. Cit.

<sup>80</sup> Ídem.

**contextualización cultural** incorporando a su crítica información que acerca al lector al país de origen del filme, para así comprender las condiciones de producción que determinan una película, por ejemplo, iraní, o coreana. Un buen ejemplo de contextualización cultural se encuentra en la crítica de David Vera-Meiggs sobre el filme iraní *Nader y Simin: una separación* de Asghar Farhadi, en el que prácticamente la primera mitad del texto se dedica a describir la especificidad cultural de Irán, permitiendo un recorrido histórico que toma elementos antiguos y recientes: “En la antigua Persia no existía el tabú contra las imágenes y se desarrolló una rica tradición plástica y teatral, cuyas raíces se pierden en la memoria histórica y esto asegura, en toda cultura, las bases para el desarrollo solvente de lo cinematográfico”<sup>81</sup>. Es evidente que el espacio con que cuenta Vera-Meiggs para sus textos en el periódico mensual *La Panera* excede con mucho a los que la gran mayoría de sus colegas dispone actualmente en los medios impresos. Esta abundancia de espacio, qué duda cabe, determina la profundidad y extensión que el crítico puede dedicar, sea a la contextualización o a cualquiera de los procedimientos que describiremos más adelante.

La contextualización cultural y la histórica contribuyen, además, en la elucidación de una “moral interna” del filme, que una vez más, es útil en cuanto libera al crítico de su propia moral, para restringir su juicio a los límites que fija la película, y no en los que pueda plantear la sociedad y la cultura a la que pertenecen junto al lector, o la religión a la que adscriben. Esto no quiere decir que no pueda consignarlos o ponerlos a prueba, sino que al establecer una moral interna en el filme, el juicio crítico se remitirá a esos parámetros.

## EL ARGUMENTO

Aunque existe consenso respecto a la importancia de no revelar el final de la historia, o información que pueda perjudicar la experiencia del visionado<sup>82</sup>, los críticos concuerdan en

---

<sup>81</sup> Vera-Meiggs, David. “La separación de Nader y Simin”. *La Panera*. Nº27. Mayo del 2012. pp. 16-17. Disponible en línea en: [http://issuu.com/miracultura/docs/panera\\_27\\_pdf\\_baja/17](http://issuu.com/miracultura/docs/panera_27_pdf_baja/17)

<sup>82</sup> Es lo que en la jerga de internet se conoce como *spoilers*, sustantivación del verbo inglés *to spoil* cuya traducción al castellano es arruinar. Esto, en el entendido de que manejar cierta información de la historia, o de la trama antes del visionado puede estropear la experiencia del espectador. Aunque Ascanio Cavallo, declara en su entrevista que no está de acuerdo con que esta restricción de contar el final, de todas formas se

que sus textos tienen que relatar en alguna medida “de qué va” la película. El espacio que dan a esta descripción es muy variable, y está determinado por cada uno de acuerdo a la película y al valor que le asignan a esta información.

Basándose en su visión del público, Ascanio Cavallo cree en la preponderancia de la función informativa en la crítica: “Yo me doy cuenta que mucha gente acude a la crítica no necesariamente para creerle sino para saber de qué se trata, de qué va, y el problema de si al crítico le gustó o no le gustó es secundario”. De esta convicción se desprende que priorice en sus críticas la descripción del argumento del filme, al que dedica una cantidad de espacio que frecuentemente supera al que emplean sus colegas, aunque rara vez se convierte en elemento de juicio en sus textos.

Sin desmerecer los más de veinte años de trayectoria de Cavallo, no podemos dejar de preguntarnos en qué se basa para llegar a su convicción de lo que el público lector busca en una crítica. O al menos qué tan actual es la información que maneja al respecto, considerando el escaso espacio que se permite para el diálogo con los lectores.

## LOS PERSONAJES

Otra parte fundamental de la estructura fílmica que se releva en las críticas es la descripción de los personajes y las relaciones que ellos establecen. Más allá de la especificidad de cada película, a los personajes suele exigírseles al menos tres características: empatía, complejidad y dinamismo. Así, un correcto tratamiento de los personajes debe permitir algún grado de empatía o identificación con el público, se desestiman los personajes planos (por ejemplo el malo completamente malo o el bueno completamente bueno, sin conflictos, matices o contradicciones internas) y los personajes estáticos, que no presentan ningún cambio durante el metraje.

---

somete a la regla general. Sobre el problema de los *spoilers* puede revisarse el debate que propone Hermes en flims. cl <http://www.flims.cl/2012/07/03/columna-flimefila-sobre-los-spoilers/> Así como también la investigación “Story Spoilers Don’t Spoil Stories” conducida por los psicólogos Jonathan D. Leavitt y Nicholas J. S. Christenfeld de la Universidad de San Diego, California que refuta la idea de que esta información extra pueda arruinar la experiencia de visionado. Un resumen de la investigación está disponible en línea en: [psy2.ucsd.edu/~nchristenfeld/Publications\\_files/Spoilers.pdf](http://psy2.ucsd.edu/~nchristenfeld/Publications_files/Spoilers.pdf).

Es ejemplar el valor que Ernesto Ayala le asigna en su juicio crítico al tratamiento de los personajes. A continuación algunos ejemplos extraídos de sus textos que ayudan a comprender las tres exigencias básicas antes expuestas.

En su crítica sobre *El año del Tigre*, de Sebastián Lelio, Ayala describe a su protagonista en términos de la poca empatía que suscita: “Manuel, de hecho, resulta muy opaco, granítico, ininteligible. Rara vez nos enteramos de lo que siente; menos aún de lo que percibe”. Lo que lo lleva a formular su juicio en forma de la pregunta “¿por qué deberíamos ver una cinta sobre un hombre que de humano tiene poco?”<sup>83</sup>.

En el mismo sentido escribirá sobre *Balada triste de trompeta*, partiendo por una definición inicial sobre el cine de Álex de la Iglesia: “Sus películas [...] solían resguardar a sus personajes [...] los personajes de este director español eran rabiosamente posibles, francamente humanos”. Luego confrontará esto con el filme de turno: “Ahora que esta humanidad parece totalmente extinta en *Balada Triste de trompeta* resulta evidente que ella era la piedra angular de su cine”<sup>84</sup>.

Acerca de la complejidad que se le exige a los personajes, es un buen ejemplo el texto de Ayala sobre *Joven y Alocada* de Marialy Rivas. Película que el crítico destaca como un muy bien logrado retrato social, pero cuyos méritos no alcanzan para justificar el que a su juicio es un pobre tratamiento de los personajes:

“(…) esto no corrige ni suple otro de sus grandes vacíos: que, descontada la protagonista, todos los personajes son de una sola tecla, de una sola característica: el canuto, la liberada, la buena onda. Es difícil contar una buena historia limitando tanto el rango de acción o de emoción de los personajes. En los matices hay incerteza y en la ambigüedad hay misterio, y ambas cosas, por difíciles que sean de manejar, enriquecen tanto las películas como la vida misma.”<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Ayala, Ernesto. “Es un mundo extraño”. Artes y Letras. *El Mercurio*. 3 de Junio del 2012. También disponible en línea: <http://mecanismosdelaemocion.wordpress.com/2012/05/06/balada-triste-de-trompeta/>

<sup>84</sup> Ayala, Ernesto. “¿Qué le pasó a Alex de la Iglesia?”. Artes y Letras, *El Mercurio*, 22 de Abril del 2012. También disponible en línea: <http://mecanismosdelaemocion.wordpress.com/2012/05/06/balada-triste-de-trompeta/>

<sup>85</sup> Ayala, Ernesto. “Actitud vs. cine”. Artes y Letras, *El Mercurio*, 8 de Abril del 2012. También disponible en línea: <http://mecanismosdelaemocion.wordpress.com/2012/05/06/joven-y-allocada/>

Dos fenómenos aparecen en esta cita: por un lado una preocupación que es común en los críticos. La exigencia de matices, incertezas, de una ambigüedad necesaria que se aplica no sólo a los personajes, sino a la película en general, pues un filme que entrega todo “masticado” o “predigerido”, en definitiva, una cinta lineal que se esmera en proponer una sola interpretación es siempre y para todos los críticos estudiados una mala película. Por otro lado, aparece una fijación que, siendo transversal en los críticos, se hace más evidente en Ayala, y se visibiliza desde el título del blog en que compendia sus críticas (mecanismos de la emoción) y en casi todos sus textos. Es un tema recurrente y consciente, pues el mismo Ayala en la entrevista que con él sostuvimos declaró “me gusta estudiar los mecanismos que generan la emoción”. Las razones de esta recurrencia dicen relación con la identificación o la empatía que pueden llegar incluso a generar una sensación de complicidad entre el espectador y los personajes. Así queda explícito en su texto sobre *Amigos con Beneficios* de Will Gluck:

“Pese a lo pedestre de su estilo, en *Amigos con beneficios*, Gluck logra acumular emoción sobre sus personajes. Hay calidez en la manera en que se relacionan, hay comprensión por los defectos del otro, se alcanza a vislumbrar algo de lo que pasa tras sus ojos y lo que pase con sus destinos termina por importarnos, lo que significa que respetamos a quienes vemos en la pantalla. Cuando la comedia romántica ha resultado un género tan sobreexplotado en los últimos 20 años, ver una que se tome el trabajo de tomar en serio tanto a su personajes como a su público, resulta refrescante.”<sup>86</sup>

Si bien el concepto de “acumular emoción” en los personajes puede haber sido acuñado por Ayala, los requisitos de verosimilitud, empatía, y dinamismo se expresan transversalmente en el resto de los críticos.<sup>87</sup> Así, por citar algunos ejemplos, Héctor Soto destaca sobre *Hannah y sus hermanas* de Woody Allen: “Si algún secreto tiene *Hannah* y

---

<sup>86</sup> Ayala, Ernesto. “Logros de la complicidad”. Artes y Letras, *El Mercurio*, 2 de Octubre del 2011. También disponible en línea: <http://mecanismosdelaemocion.wordpress.com/2011/10/02/friends-with-benefits/>

<sup>87</sup> Es interesante constatar que las características de cercanía, empatía, e identificación son también los llamados “atributos blandos” que se destacan en los sondeos de opinión y encuestas sobre candidatos presidenciales y políticos en general (véase Cavallo, Ascanio. “Los candidatos en la carrera de fondo”. *La Tercera*. Sábado 7 de julio del 2012. Reportajes. p.6.) Este territorio común, permite entender por qué tanto Héctor Soto como Ascanio Cavallo publican semanalmente columnas de análisis político en *La Tercera*. Al respecto, Ernesto Ayala declaró en la entrevista que con él sostuvimos: “La política al final es una puesta en escena, sobre una gran pantalla que viene a ser la opinión pública y los mecanismos que se usan en la política son similares a los que se usan en el cine, en términos de los personajes, de poner al público a favor o en contra.”.

*sus hermanas*, ése probablemente resida en el cariño con que están tratados todos los personajes”<sup>88</sup>. También René Naranjo valora la cinta *El sorprendente hombre araña* de Marc Webb por su tratamiento de los personajes: “Uno se encuentra entonces frente a una superproducción llena de efectos especiales espectaculares donde lo importante son los personajes. Y eso hace que la película se siga con más interés del esperado”<sup>89</sup>. Hermes, en su particular estilo coloquial escribe sobre *50/50* de Jonathan Levine: “Lo mejor es lo normal que se siente todo, y lo bien que caen los personajes, especialmente la sicóloga y el flaco. [...] Personajes muy buena onda que uno siente como sus amigos y penita porque la vida es lo peor y Dios también deja que pasen cosas malas”<sup>90</sup>. Antonio Martínez, por su parte, ve una falencia en la cinta *Secretos de Estado* de George Clooney, que relata una campaña de primarias electorales, por la falta de complejidad de sus personajes: “El mundo y los personajes, en vez de hacerse más ambiguos y complejos [como los conflictos y las luchas de poder en las que están involucrados] se hacen más simples, fáciles y comprensibles”<sup>91</sup>. En el mismo sentido, Christian Ramírez juzgará *La piel que habito*, de Pedro Almodóvar por sus “personajes de opereta”<sup>92</sup>.

En aparente proximidad con los personajes, la forma en que son tratados, y sus relaciones pareciera estar el desempeño de los actores. En general, los críticos tienden a destacar una buena actuación o a castigarla, si no está a la altura del personaje. Un caso excepcional a esta norma es el de Ascanio Cavallo, quien se niega a evaluar actuaciones. Así justificó su opción en la entrevista que con él sostuvimos:

“Yo nunca hablo de actores, nunca hablo de buenas actuaciones o malas actuaciones porque no sé. Y ¿por qué no sé? Porque para saberlo tendría que estar en el rodaje. Si has ido alguna vez a un rodaje verás que una escena es filmada cinco veces, por lo tanto yo sería incapaz de decir si Francisca Gavilán es una buena actriz porque no me consta si cada

---

<sup>88</sup> Soto, Héctor. *Una vida crítica*. Santiago. Aguilar. 2007. p. 436. (Originalmente publicado en *Economía y Sociedad*. 1986).

<sup>89</sup> Naranjo, René. “El superhéroe más frágil”. *Publimetro*. 5 de Julio del 2012. disponible en línea en <http://www.publimetro.cl/nota/columnistas-publimetro/columna-de-rene-naranjo-el-superheroe-mas-fragil/xIQlge!8i38W3qFDWO9I/>

<sup>90</sup> Disponible en línea [www.flims.cl/2012/06/25/5050/](http://www.flims.cl/2012/06/25/5050/)

<sup>91</sup> Martínez, Antonio. “Secretos de Estado: mentiras políticas”. Wikén. *El Mercurio*. 23 de marzo del 2012. p. 8.

<sup>92</sup> Ramírez, Christian. “La piel que habito: dominador dominado”. Artes y Letras. *El Mercurio*. 5 de febrero del 2012.

una de las escenas de *Violeta [se fue a los cielos]* se filmó treinta veces y eligieron la mejor, que no fue la primera.”

Esta exclusión voluntaria se constata al final de su crítica de *Joven y Alocada* de Marialy Rivas, donde elude el juicio crítico de las protagonistas, pero para no pasar por alto su importancia las elogia tangencialmente, destacando su elección, es decir el *casting*:

“Alicia Rodríguez —a estas alturas, el ícono del Novísimo Cine Chileno— y María Gracia Omegna han sido elecciones especialmente perceptivas para encarnar el estado líquido del deseo en el mundo veinteañero. Hay que seguirlas. **Es difícil saber si son grandes actrices**, pero no hay duda de que son grandes imágenes”<sup>93</sup>

El argumento que justifica la opción de Cavallo para no hablar de la actuación puede parecer razonable, pero es también refutable. Así como no sabemos cuántas tomas se descartaron de una actuación, tampoco sabemos cuántos lienzos desechó el pintor, cuántas hojas botó el escritor a la basura, o cuántas piezas de mármol destruyó el escultor, pues en todos estos casos la evaluación de la obra es sobre el objeto terminado.

#### LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Hablar del lenguaje cinematográfico puede parecer un requisito obvio para ejercer la crítica de cine, y un elemento clave a la hora de juzgar un filme. Así lo estima René Naranjo, y en la entrevista que sostuvimos con él fue enfático al establecer una fórmula personal de equilibrio en su oficio: “En la crítica de cine se conjugan tres cosas: la subjetividad y la emoción, por un lado; y luego, por otro, la pretensión técnica, los aspectos cinematográficos que son más o menos visibles para una persona que ha estudiado el lenguaje audiovisual.”. Ernesto Ayala, por su parte, explica: “Sería imposible hacer crítica de cine sin referirse al lenguaje con que está escrito, así como sería imposible hacer crítica literaria sin hablar del estilo del escritor. El tipo de planos que se usan, el montaje, el color, la retórica del cine son todas cosas relevantes”.

---

<sup>93</sup> Cavallo, Ascanio. “Joven y alocada”. *Sábado*. 7 de abril del 2012. p.5. El destacado es nuestro.

Tal y como explica Ayala, la mayoría de los críticos acude al lenguaje audiovisual, y en la medida de los distintos espacios de los que disponen, suelen referirse al montaje, la fotografía, la puesta en escena, los encuadres, el uso de cámara en mano, el sonido, la música y una serie de elementos que forman parte de la gramática audiovisual.

Del mismo modo que frente al tema de las actuaciones, la excepción a la regla aparece con Ascanio Cavallo, quien se declara incompetente a la hora de evaluar dos aspectos específicos, como son la fotografía y la música, y así lo expresó en la conversación que sostuvimos:

“Hay mucha gente que cree que puede evaluar las películas por cosas que son extremadamente difíciles de dominar, por ejemplo la fotografía: ¿cómo poder evaluar una película por su fotografía si esa es una cuestión hipertécnica? Uno puede decir que determinada imagen te impactó, pero de ahí a decir que la película tiene buena fotografía... El sonido, la música, en general las cuestiones técnicas no tienen mucha relevancia y uno no tiene que hablar mucho de ellas porque no las conoce”

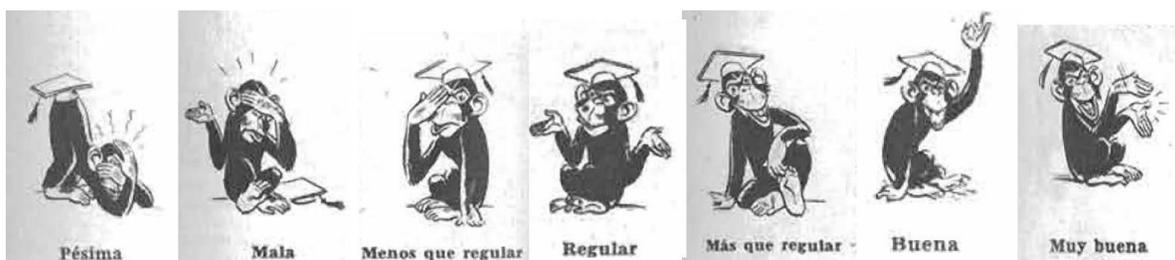
Enfrentado a películas que la mayoría de los críticos destacaron por su fotografía como es el caso del filme de Terrance Malick *El árbol de la vida* (que fue nominada al premio Oscar por la misma razón), Cavallo escribió: “Puestas en el papel las ideas de Malick no son gran cosa. Pero puestas en la gran pantalla, donde lo que importa es la luz, el ángulo, el ritmo y el corte, adquieren un aire de maravilla.”. De esta manera, tal vez oblicua, se hace cargo de uno de los elementos que más consenso generó en la crítica.

Nuevamente Cavallo se autoimpone reglas y límites con las cuales podemos o no estar de acuerdo (en general, sus colegas no comulgan con estas exclusiones), pero que desde su particular perspectiva no restarían validez a sus textos críticos, pues la batería de elementos de juicio a su disposición son diversos y aunque excluya uno o dos aspectos, el análisis puede igualmente aportar lecturas valiosas del objeto fílmico.

## JUICIO CRÍTICO Y JUICIO ABREVIADO

Todos los elementos antes descritos (y varios otros que dejamos fuera por razones de espacio), son cruciales para configurar el juicio crítico. Al interior de la textualidad de cada crítica, los autores estructuran estos factores, dando prioridad a unos por sobre otros y enfrentándolos para analizar un determinado filme. Proponen así al espectador lecturas posibles, resaltan puntos focales y, de la atenta lectura de sus textos, se desprende una evaluación, un juicio respecto de la película.

La mayoría de las veces para acceder a este juicio se requiere algún nivel de comprensión lectora de parte del espectador, pero en otras ocasiones existen atajos que no necesitan de la capacidad analítica del lector. Hablamos de los medios o los recursos que acompañan los textos críticos de una evaluación más sintética, que puede tomar la forma de una sentencia escrita, una calificación según escala numérica u otras fórmulas gráficas más o menos afortunadas. Actualmente en *Las Últimas Noticias* usan estrellas, en *Wikén* son letras “W” y, antaño, en *Ecran* usaban un chimpancé con birrete que establecía una escala de siete posiciones entre pésima y muy buena, tal como se aprecia en la siguiente ilustración.



En los estudios de Jacqueline Mouesca consta que este primate fue precedido en sus funciones por el personaje de Disney Pepe Grillo quien, como sabemos, simboliza la consciencia en el relato de *Pinocho*. Aunque estimamos innecesario el estudio sobre las mutaciones formales que ha sufrido este procedimiento de juicio abreviado, sí nos parece interesante preguntarnos (y preguntarle también a los críticos) por las razones que justifican este mecanismo que convierte el juicio crítico en un procedimiento a prueba de analfabetos.

La interpretación que indicaría el sentido común es que la representación gráfica ahorra al espectador la lectura, así como cualquier análisis interno motivado por el texto. Pero antes de aceptar esta primera hipótesis creemos útil e ilustrativo remontarnos en el tiempo para revisar el proceso que pudimos observar en la revista *Telecran*.

Desde la primera edición de esta revista (sucesora de *Ecran*, y bajo la dirección de Fernando Rivas Novoa) desaparecen los primates que acompañaban al “Control de Estrenos”. Los primeros textos de la nueva sección “Cine Crítica” tienen por única compañía fotogramas de las películas referidas.

Ya en el número 17<sup>94</sup> asume como directora Lidia Baltra, luego de varias semanas de interinato, en esta edición se suprimen los fotogramas y aparece un aviso de ropa interior. En el número 18 la revista cambia de formato, achicándose, y su nueva directora dedica al público las siguientes palabras a modo de editorial:

“Con esta edición comenzamos una nueva etapa en la ya larga trayectoria de la revista (¿Cómo no recordar a su ilustre antecesora y mamá ‘Ecran’ y a su juvenil hermana ‘Teleguía’?). Ustedes, amigos lectores, nos llenaron el escritorio con cartas pidiéndonos: que volviéramos al antiguo tamaño, que colocáramos más ídolos juveniles, más cine, más TV internacional... Y aquí estamos para complacerlos.  
Lidia Baltra”<sup>95</sup>

Es evidente que ningún medio escrito requiere cambios radicales si las ventas lo acompañan, igualmente evidente es que la transformación de *Ecran* en *Telecran* está motivada por el creciente consumo televisivo de los chilenos, y de la misma manera ocurre con este golpe de timón a fines de 1969, que desde las palabras de Baltra se explica como una adaptación “al gusto del consumidor”.

La sección de crítica de cine sufre entonces modificaciones. La extensión de los textos se reduce a la mitad y ahora terminan con una frase en mayúsculas que viene a reemplazar a los desaparecidos chimpancés en su función. En ocasiones estas frases continúan la escala de valores impuestas en tiempos del simio (recomendable, aceptable,

---

<sup>94</sup> Correspondiente al martes 2 de diciembre de 1969.

<sup>95</sup> *Telecrán*. Santiago. Zig-Zag. N°18. martes 9 de diciembre 1969. p. 5.

puede verse, debe verse) y en otras proponen otro tipo de evaluaciones como: “excelente diversión, cine psicológico que cansa, gustará a los admiradores del humor grueso, interesa como denuncia de un ambiente, cine político interesante”. E incluso, en el caso de la reseña sobre *El hueso del amor*, la frase final nos entrega cuestionamientos sobre la influencia de la crítica de cine en la taquilla:

“En el terreno del cine de expresión nada aporta, pero contienen recursos taquilleros de indiscutible impacto. En este último aspecto bate, por lo menos, un record: no hay prácticamente ninguna escena en que la protagonista (Marlene Jobert) no se presente en traje de Eva. AUNQUE SE DIGA QUE NADA VALE COMO OBRA CINEMATOGRAFICA, DE TODOS MODOS IRÁN A VERLA.”<sup>96</sup>

Quien sea que escribió la reseña antes citada, probablemente haya sido el mismo que un mes antes tenía el doble de espacio para sus críticas. Esta verdadera acción de protesta de un anónimo crítico ante la imposibilidad de modelar el gusto del público (o de contrarrestar los aparatos de *marketing* de la industria distribuidora) nos parece sintomática de las inevitables concesiones que el crítico debe hacer para ajustar su trabajo a los parámetros impuestos por el medio, que respondiendo a los incuestionables mandatos del mercado, deben adaptarse para satisfacer los requerimientos del público.

De entre los críticos que entrevistamos, sólo tres (Hermes, Garratt y Martínez)<sup>97</sup> deben evaluar las películas con nota. Enfrentado a la pregunta: ¿qué le parece la costumbre de calificar con notas o estrellas las películas? Garratt se toma la obligación con un dejo de ironía y responde brevemente que la considera “graciosa”. Frente a la misma pregunta Antonio Martínez presenta una mirada más crítica:

“Yo durante mucho tiempo trabajé y nunca puse estrellitas, pero también es cierto que en los diarios, y en todos lados sienten que [en la crítica de cine] hay un asunto de utilidad pública, y uno al final es como el tipo que escribe el horóscopo o hace la tira cómica o

---

<sup>96</sup> Sin Firma. *Telecran*. Santiago. Zig-Zag. N°20. 22 de diciembre de 1969.

<sup>97</sup> A diferencia de los últimos dos (que escriben en *Wikén*), Hermes publica en su propio sitio web. Su método de evaluación abreviada merece ser consignado por separado, pues en lugar de regirse por una escala estándar, evalúa las películas con cantidades astronómicas de estrellas, casi siempre acompañadas de algún galardón inventado que ironiza sobre alguna característica de la película. Cientos de millones, decenas de miles, números complejos como “Ciento ochenta millones diecisiete mil quinientos catorce” que dificultan establecer relaciones entre las distintas películas y mediante el recurso del humor y la ironía explicitan una crítica al mecanismo de juicio abreviado.

habla del santo del día. Entonces, como es una cuestión de utilidad pública, hay que poner estrellitas.”

Ante esa idea —francamente triste— de poner la crítica de cine al nivel del horóscopo varios críticos se oponen terminantemente a la idea del juicio abreviado. Ascanio Cavallo se ha negado sistemáticamente a la imposición de poner nota a las películas, y advierte que prefiere dejar de escribir crítica antes que someterse a ese requerimiento. Como vimos en el capítulo 3.4 su visión de la crítica de cine está asociada a despertar un debate al interior del lector, y en ese sentido concluye: “Si reduces eso a la estrellita eliminaste lo esencial, la reflexión. Y te queda lo menos importante de la crítica, que es la calificación, la nota”.

Más categórico aún es David Vera-Meiggs, quien advierte inicialmente el cuidado que el crítico debe poner a la hora de adjetivar: “La crítica puede cubrir de impropiedades y de adjetivaciones, que es la peor manera de la crítica. Cuando uno parte escribiendo: ‘esta es una buena película’ está frito, o si concluye diciendo lo mismo: ‘buena película’”. Enfrentado a la misma pregunta que los otros críticos, sobre el juicio abreviado en forma de estrellas o nota, contesta: “Eso es reduccionismo hecho para las dueñas de casa o las nanas que no saben ni hablar ni leer ni escribir, cosa que en Chile alcanza a los niveles más altos de la sociedad”.

Como editor de cultura en *La Tercera* (medio que no recurre ni a estrellas ni otras calificaciones), Héctor Soto presenta una perspectiva conciliadora, que justifica el juicio abreviado dependiendo del público al que se apela:<sup>98</sup>

“Yo creo que todo lo que te permita comunicarte mejor con tu público vale. En esto soy bien pragmático. Y si estamos en un medio en que el público es más receptivo a las estrellitas que a las citas de Lacan, o a las referencias a Empédocles, por ejemplo, vale la estrellita. Pero obviamente una crítica que tenga un estándar un poquito mayor, y que apunte a un público un poquito mayor, si le empiezas a meter estrellitas estás devaluando a tu público o vas a quedar ‘meando afuera del tiesto’.”

---

<sup>98</sup> Es interesante constatar que en *Enfoque* (desde el número 4 y hasta la última edición) también se evaluaba las películas con nota de uno a siete, aunque esta sección aparecía al final de la revista, desvinculada espacialmente de los textos críticos, y en ella se expresaban las notas de todos los críticos que participaban del número y habían visto el filme.

Aunque no tan radical como Vera-Meiggs, Ernesto Ayala concuerda con al opinar que las estrellas son un acto de reduccionismo. Resulta interesante su testimonio pues él comenzó escribiendo en *Wikén* (donde debía poner nota) y ahora que publica en *Artes y Letras* se ve eximido de ese requerimiento. Conociendo ambos escenarios opina: “Me parece que es reduccionista, yo necesito seiscientas o setecientas palabras para poder decir lo que quiero y muchas veces me falta espacio. Entonces si me pides que sintetice esos caracteres en estrellitas me parece reduccionista, yo no le pondría estrellitas a nada.”.

Siguiendo el razonamiento de Soto, y a partir de la simple comparación entre tres espacios de crítica cinematográfica al interior del mismo diario *El Mercurio*, se podría concluir (por presencia o ausencia de estrellitas) que *Wikén*, *Sábado* y *Artes y Letras* están destinados a públicos distintos. Estemos o no de acuerdo con Vera-Meiggs sobre el ‘analfabetismo cultural’ en Chile, es evidente que los medios escritos se construyen y mutan de acuerdo a las imágenes que tienen de sus lectores, y del mismo modo deberían obedecer a este mandato las escrituras de los críticos. Ahora, que la imagen que cada uno se forma de su público sea más o menos certera, es harina de otro costal y materia del siguiente capítulo.

## 6. EL PÚBLICO: LA IMAGEN QUE DE ÉL TIENEN LOS CRÍTICOS Y LAS RELACIONES QUE CON ÉL ESTABLECEN

Hemos visto en el capítulo 3 algunos modelos según los cuales los críticos se sitúan y relacionan con el público. En el testimonio de José Rodríguez Elizondo es posible identificar un crítico que se considera parte de una elite e ilumina a un público menos instruido. Luego, Héctor Soto nos habla de un momento en que el crítico le escribe a sus pares, en un circuito de producción y consumo reducido que le da la espalda al público masivo. En *Primer Plano* aparece el crítico que quiere educar al lector, y conviven ahí las finalidades de transformar el cine chileno, pero también de formar al público para alcanzar un nuevo nivel de conciencia (esto puede o no estar relacionado con un proceso político determinado). En los ochenta, por otra parte, Naranjo identifica un grupo cinéfilo reducido formado por críticos y espectadores, que luego desaparece. Dos décadas más tarde vemos a Hermes generar una relación de comunicación fluida con sus lectores, aunque a través de medios electrónicos.

Enfrentados a la pregunta de cómo imaginan a sus lectores, varios críticos tienen dificultad para definir un lector deseado, o un destinatario ideal de sus escrituras. Ascanio Cavallo, por ejemplo, admite no tener la menor idea de a quién escribe. Soto y Naranjo definen un público amplio y diverso. Antonio Martínez admite no habérselo preguntado antes y supone que sus lectores pueden ser más viejos que los del resto de los críticos de *Wikén*. Christian Ramírez no imagina a nadie como lector.

Vera-Meiggs y Ernesto Ayala definen a sus públicos casi describiéndose a sí mismos. Así, el primero se dirige “a alguien que está en mi edad, la mayor parte de las veces, y en mi nivel cultural y social. En algunas otras, ocasiones especiales, a mis mayores.” Y el segundo “a un público que ha leído, que es instruido, que le interesa el cine, que lo ama, que tiene un real interés en él. Que quiere saber qué es lo mejor que se está dando esta semana. Que debe tener entre 25 y 60 años, o sea que no es un ‘pendejo’ y que es tan inteligente como yo”. Ernesto Garratt se asemeja a los anteriores, pero asumiendo las condiciones de masividad del medio en que escribe. Se dirige, entonces “a un tipo como yo,

que le gusta el cine, que no se lo toma como si fuera física cuántica, porque no lo es, que le gusta enterarse de tales cosas, y con sentido del humor guiarlo hacia la película”.

A propósito del humor, vale consignar la existencia de varios recursos de uso común, transversal y de larga data que ayudan al crítico a vincularse con el público. En primer lugar parece destacable el uso del humor, que podemos rastrear desde los textos de Rodríguez Elizondo en *Telecran*. A modo de ejemplo, así resumía el abogado el argumento de *Los violentos se van al cielo* (*Heaven with a gun*, Lee H. Katzin, 1969):

“Los vaqueros del pueblo se matan con los pastores, debido a que a las vacas les repugna beber la misma agua que beben las ovejas. Más de alguno sostiene que las vacas han sido malinterpretadas. A las ovejas les da lo mismo, sinceramente. El espectador termina considerando que las vacas son muy fijadas.”<sup>99</sup>

Además del humor, establecer relaciones entre la película y la realidad local es otro recurso útil, que acerca la película a los problemas e inquietudes del lector. Situar la crítica en el contexto local es un proceso que puede manifestarse de dos formas que no siempre aparecen juntas. En primera instancia, como menciona Antonio Martínez (*inter alia*), se requiere un crítico capaz de abrazar su identidad con la suficiente fuerza para no sucumbir a los cantos de sirena de la industria cinematográfica. A partir de este ejercicio identitario inicial las interpretaciones del cine (que en términos de origen siempre ha tenido un mayoritario origen foráneo) estarán mediadas por la identidad local. En esta línea de pensamiento, para Vera-Meiggs el crítico no puede escribir sino desde su realidad: “Yo soy un chileno, un mestizo, un sudamericano, que ve el cine como un fenómeno extranjero, que ve la cultura occidental desde el ángulo en que la cultura chilena está ubicada, no desde el epicentro”.

La perspectiva anterior releva la importancia de las relaciones entre el crítico y su cultura, para luego vincularse con el cine y apropiarse de él. En teoría, esto debería tener como consecuencia fortalecer la comunicación que se genera entre el crítico y su público, pero esto supone un público igualmente consciente de su identidad, y más aún, la existencia

---

<sup>99</sup> *Telecran*. Santiago. Zig-Zag. N°4. 29 de Agosto al 4 de septiembre de 1969. p.39.

de puntos de contacto entre la identidad del público y la del crítico, ambas condiciones que no siempre están presentes.

No es difícil encontrar ejemplos de este recurso, y citamos a continuación uno que estimamos particularmente útil, pues permite además establecer vínculos con otros mecanismos que vale la pena problematizar. El siguiente es un extracto del texto que Leopoldo Muñoz publicó en *Las Últimas Noticias* sobre *Generación X*, película de Nima Nourizadeh que reproduce en estilo *found footage*<sup>100</sup> una enorme juerga adolescente que el crítico contrasta con los actuales movimientos estudiantiles chilenos:

“Lejos de desafiar al mundo adulto, el filme publicita una forma de propaganda que pretende mutar los anhelos libertarios individuales en una inconsciente manada atontada por los excesos. Así, esta supuesta festiva sublevación al orden establecido, si se observa de manera panorámica es lo opuesto a la voluntad de reivindicaciones sociales, que por ejemplo nuestros jóvenes han demostrado en las movilizaciones estudiantiles.”<sup>101</sup>

Hasta aquí parece interesante la reflexión de Muñoz, en tanto compara el retrato que la película propone de la juventud estadounidense con la chilena y sus demandas por una mejor educación. El parangón es valioso en tanto propone un debate al público, y acerca la película al vincularla con la realidad local. Pero enseguida el texto profundiza en un tono distinto, que asume una influencia del cine en los espectadores casi al modo de la teoría de la aguja hipodérmica<sup>102</sup>. Escribe Muñoz: “Lejos de ser inocuos, largometrajes como este son peligrosos, permean y moldean espectadores cuya mayor, y casi única, ingesta audiovisual es esta clase de películas, donde la entretención se iguala a la barbarie”<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> El término *found footage* tiene dos definiciones dependiendo de si se aplica a una película documental o a la ficción. En documentales refiere a aquellos que se utilizan “metraje encontrado”, es decir, que toman el hallazgo de un registro audiovisual previo como base para reconstruir una historia, proceso en el cual usualmente agregan más material específicamente registrado para efectos del documental. Un ejemplo reciente y local es el filme *Locas Mujeres* (2010) de María Elena Wood. En el caso de las películas de ficción, por otro lado, el *found footage* se utiliza como recurso que pretende dar verosimilitud a un relato, fingiendo que parte (o la totalidad) del metraje no ha sido el resultado de una producción cinematográfica de ficción, sino que es producto del registro que los propios protagonistas hicieron de su vida. Un caso paradigmático por su éxito comercial es la película de terror *El caso de la bruja de Blair* (1999) de Daniel Myrick.

<sup>101</sup> Muñoz, Leopoldo. “La decadencia del imperio norteamericano: Proyecto X”. *Las Últimas Noticias*. 15 de marzo del 2012.

<sup>102</sup> Teoría acuñada durante las primeras cuatro décadas del siglo XX por Harold Lasswell. Propone que los medios masivos “inyectan” información a un público pasivo, que no cuestiona esos contenidos y puede ser moldeado con facilidad por ellos.

<sup>103</sup> Muñoz, Leopoldo. Op. Cit.

A nuestro juicio, Muñoz comete aquí dos errores ya reconocidos por los estudios en comunicación. En primer lugar asume que el público (o al menos el público adolescente al que está destinado este filme) es pasivo, acrítico y altamente influenciado, idea con la que estamos en el más absoluto de los desacuerdos. Pero además, impone su moral por sobre la que el propio filme propone, en una operación que pasa por alto la posibilidad de que la ecuación diversión = barbarie no constituya en el espectador aberración alguna. Más aún, mediante su juicio moral da por sentado que esta idea sería incompatible con la juventud en busca de reivindicaciones sociales. Es decir, en la moral de Muñoz el hedonismo y la conciencia social son términos excluyentes, una idea al menos anacrónica, que nos recuerda aquel discurso de Salvador Allende según el cual el consumo de drogas adormecía el espíritu del joven revolucionario.

Ahora bien, esta mirada no se reproduce en todos los críticos, ni quiere decir que la crítica de cine no pueda establecer o incluso desear influencias del cine en la sociedad, no ya desde el vetusto modelo comunicacional hipodérmico de Lasswell, sino en una aproximación más actual, cercana a la que Jesús Martín Barbero propone en *De los Medios a las Mediaciones*, que supone un público activo, crítico, capaz de generar oposición frente a las hegemonías comunicacionales en disputa. En esta dirección, y a modo de contraejemplo, quisiéramos destacar el final de la crítica que René Naranjo escribió para *Joven y Alocada*, en la que afirma: “Secretamente, detrás de cada una de sus imágenes coloridas, Marialy Rivas confía en que el cine puede cambiar la sociedad. Y el primer paso para ese cambio es ponerle atención a ese calor interno que tanto se parece al furor de vivir.”<sup>104</sup> A través de esta cita, interpretamos que la esperanza de Naranjo (que proyecta en la directora de la cinta) consiste en que una película que muestra con completa naturalidad la relación homosexual de su protagonista pueda influir en el debate nacional para, tal vez, lograr una sociedad que acepte con esa misma naturalidad la diversidad sexual.

---

<sup>104</sup> Naranjo, René. “Joven y Alocada”. Publimetro. 28 de marzo del 2012. Disponible en línea en: <http://www.publimetro.cl/nota/columnistas-publimetro/columna-de-rene-naranjo-joven-y-alocada/xIQlc!WySMYuHSbYWQ2/>

Pero volvamos al tema del público y la imagen que los críticos se construyen de él. Como hemos descrito antes, Hermes constituye un caso ejemplar de crítico en contacto con sus lectores. Con la libertad editorial que le otorga su propio sitio web (pero que ya se observa en sus comienzos en el suplemento *Zona de Contacto*) Hermes aprovecha el uso del humor y la relación del filme con la realidad contingente chilena y genera una fluida y abundante relación comunicativa con sus lectores. En su caso prácticamente no tiene sentido preguntar cómo imagina a sus lectores, porque no necesita imaginarlos, están ahí, comentando en el mismo sitio. Creemos que esto se debe al estilo coloquial de Hermes, y a una escritura poblada de referencias a la cultura popular, televisiva y de internet. En sus críticas abunda el intertexto a partir de videos que se vinculan (e hipervinculan) en medio del texto. Su escritura, además, construye una identidad ficticia, un verdadero personaje, con hermanos, tíos, parientes e historias propias, escritas en primera persona, que genera empatía al mimetizarse con sus lectores y además se permite ironizar sobre algunos mecanismos típicos de la crítica.<sup>105</sup>

Conservando las proporciones, y admitiendo las diferencias que existen entre los públicos objetivos, vemos similitudes en el registro coloquial que persigue Hermes con el estilo que usa *La Cuarta*. Si bien “el diario popular” carece de crítica de cine<sup>106</sup>, las cifras de lectoría y ventas lo posicionan muy por sobre el resto de los diarios chilenos, y esto nos habla de cierta astucia a la hora de vincularse con los lectores.

Al igual que *La Cuarta*, Hermes escribe en un lenguaje sobrecargado de chilenismos, inventa términos y adopta otros del lenguaje del *chat*.<sup>107</sup> La mayoría de las veces no se refiere a los actores y directores por sus nombres, sino que los rebautiza a su antojo. En el caso de los chilenos puede referirse a “la flaca de la teleserie” o llama al actor

---

<sup>105</sup> Un ejemplo de esto figura a pie de página (nota 97) en el capítulo anterior, a propósito del juicio abreviado.

<sup>106</sup> Las razones de por qué *La Cuarta* no tiene espacio entre sus páginas para el cine son un tema pendiente. Ascanio Cavallo lo ve como una de las materializaciones del proceso de achicamiento de la crítica de cine: “antes todos los medios tenían crítica de cine y hoy no. No hay crítica de cine, por ejemplo, en *La Cuarta* y sería choro leer una crítica con ese lenguaje. El diario popular, que podría considerarse precursor de *La Cuarta* era *Clarín*, y tenía una gran crítica de cine”.

<sup>107</sup> En Estados Unidos el respetado crítico Roger Ebert (nacido en 1942, ganador del premio Pulitzer, escribe desde 1967 en el *Chicago Sun-Times*) también adopta expresiones que provienen de la escritura del *chat*. Así en su crítica sobre *Loco y Estúpido Amor* (*Crazy Stupid Love*) se refiere a “OMG! Moments”. Disponible en línea en: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110727/REVIEWS/110729985/-1/RSS>

por el nombre de uno de sus personajes más populares, por ejemplo, para hacer referencia a Diane Keaton habla de Annie Hall, Bruce Willis es mentado como Duro de Matar y Ricardo Darín como el Único Actor Argentino de la Historia (UAADLH). Naturalmente esto es un arma de doble filo, pues mientras fideliza a un público cercano en términos generacionales y referenciales, aparta a otro.

No es posible afirmar que el resto de los entrevistados no tenga una relación con sus lectores, pero la naturaleza de los medios escritos clásicos dificulta apreciar una retroalimentación entre ambos y, como hemos constatado en nuestras entrevistas, el testimonio de los críticos apunta a una muy escasa preocupación por identificarlos.

La preocupación por identificar al público objetivo de la crítica no es nueva, y ya a fines de los ochenta aparece en el trabajo de Bustamante, Del Río y Melgarejo. No tanto en la encuesta que llevan a cabo en su último capítulo (pues la muestra estaba conformada únicamente por estudiantes de instituciones de educación superior), sino en los testimonios de los críticos entrevistados y su posterior análisis. Es entonces cuando establecen la necesidad de todo crítico por generar una comunicación con el espectador, proceso que las autoras describen así:

“La manera práctica en que el crítico se vincula con el espectador es por medio del lenguaje. Esta comunicación, eso sí, carece de respuesta inmediata y es por ello que Filma Canales [crítica de revista *Mensaje*] la denomina como ‘parcial’. Según ella, las relaciones entre la crítica y el espectador no constituyen un diálogo con interacción, ya que el espectador se limita a leer la opinión del crítico y no a entregarle una respuesta inmediata y directa.”<sup>108</sup>

Inmediatamente identifican un requisito “los críticos han de conocer al público al cual se dirigen”<sup>109</sup> y un problema “para los críticos encuestados esta comunicación adolece de un principio básico: la retroalimentación”.<sup>110</sup> Este problema está determinado, qué duda cabe, por la escasez de medios técnicos disponibles en aquella época, pero al contrastar con los críticos actuales es natural preguntarse ¿por qué, casi dos décadas después de este

---

<sup>108</sup> Bustamante, Viviana (et al.). Op. Cit. p. 66.

<sup>109</sup> *Ibíd.* p. 76. El subrayado es de las autoras.

<sup>110</sup> *Ídem*,

estudio, la mayoría de los críticos sigue sin manifestar interés por conocer e interactuar con su público? y ¿por qué sigue siendo tan escasa la retroalimentación cuando los medios actuales la hacen tan fácil como inmediata?

Podemos observar un intento por provocar dinámicas de retroalimentación en el blog de Emol (*El Mercurio online*) donde se publicaron varias columnas de Hermes, y se reprodujeron varias críticas de cine de *Wikén* y *Sábado* con dispares resultados en términos de *feedback*. Advertimos que la siguiente exposición de datos no pretende convertirse en un concurso de popularidad, sino establecer algunos parámetros numéricos con el fin de obtener características comunes que nos permitan acercarnos al fenómeno de la retroalimentación y su éxito o fracaso.<sup>111</sup>

En el blog de Emol se publicaron 28 “crónicas fliméfilas” de Hermes<sup>112</sup> entre el 4 de junio del 2010 y el 1 de abril del 2011 contabilizando un total de 756 comentarios, y promediando 27 respuestas por cada texto. De Antonio Martínez<sup>113</sup> se reprodujeron dos críticas entre el 12 de agosto del 2011 y el 13 de enero del 2012, sin comentarios. De Ascanio Cavallo<sup>114</sup> se han reproducido 16 críticas de cine entre el 3 de marzo del 2012 y el 14 de julio del 2012 con un total de 6 comentarios, es decir, promedia 0.375 respuestas por crítica. El caso de Ernesto Garratt<sup>115</sup> es el único que supera el nivel de respuestas de Hermes, con 686 comentarios en un total de 23 textos publicados entre el 30 de julio del 2010 y el 3 de febrero del 2012, y un promedio de 29.8 respuestas en cada entrada, un índice cien veces mayor al de Cavallo y ligeramente superior al de Hermes. Es evidente que algo distinto hace Garratt respecto de sus colegas.

En un rápido análisis, a diferencia de Martínez y Cavallo, los trabajos de Garratt que aparecen en el blog de Emol no son reproducciones de sus críticas publicadas en *Wikén*, sino textos escritos especialmente para esta plataforma virtual. Luego, es evidente que la

---

<sup>111</sup> Sin duda, el tema del público requiere otra investigación, y lo que aquí intentamos es sólo un breve acercamiento.

<sup>112</sup> Disponibles en línea <http://blogs.elmercurio.com/wiken/las-cronicas-flimefilas-de-her/>

<sup>113</sup> Disponibles en línea <http://blogs.elmercurio.com/wiken/critica-de-cine/>

<sup>114</sup> Disponibles en línea <http://blogs.elmercurio.com/revistasabado/ascanio-cavallo/>

<sup>115</sup> Disponibles en línea <http://blogs.elmercurio.com/wiken/ernesto-garrat-vines/>

mayor cantidad de respuestas se presentan ante textos que apelan directamente al lector. En ocasiones formulando preguntas desde el título, es el caso de “¿Qué cine chileno queremos ver los chilenos?”<sup>116</sup> que plantea el debate sobre las películas producidas en Chile, y las impresiones que de ellas tienen los críticos internacionales, artículo que obtiene setenta y siete comentarios. O cuando se pregunta “¿Es tan bueno el 3D para pagar de más?”<sup>117</sup> en el que propone el debate respecto de esta “nueva” tecnología y recibe treinta y cinco respuestas. En otro caso describe su canon personal de malas películas<sup>118</sup>, y noventa lectores se sienten invitados a incluir sus propias selecciones a la lista.

Esta idea de plantear un debate o una pregunta de interés, aparece como una estrategia efectiva a la hora de convocar los comentarios del público, aunque cabe consignar que a diferencia de Hermes, Garratt no vuelve a intervenir en las sección de comentarios, replicando las respuestas de los lectores, o alimentando el debate y sólo se limita a su intervención inicial.

Desconocemos las razones de por qué las columnas de Garratt en el blog cesan en febrero del 2012, lo mismo respecto de por qué sólo se publican dos críticas de Martínez, mientras se siguen publicando regularmente las de Cavallo. Pero de las cifras antes citadas se puede concluir que, si bien la continuidad y frecuencia son factores de fidelización para los lectores, estos no son suficientes para motivar los comentarios del público, y se necesita además de algún grado de apelación, sea a través de los mecanismos que utiliza Hermes, o a partir de los que hemos consignado en los textos de Garratt.

Para intentar una mejor comprensión sobre los comentarios en diarios digitales resultan útiles algunas de las ideas que desarrollan Eduardo Peñafiel y René Jara en su artículo “Hacer Leer: comentarios, prácticas y figuras del lector en diarios digitales”<sup>119</sup>. Según los autores, desde la perspectiva de los medios de comunicación, la función del

---

<sup>116</sup> Disponible en línea <http://blogs.elmercurio.com/wiken/2010/11/26/que-cine-chileno-queremos-ver.asp>

<sup>117</sup> Disponible en línea [blogs.elmercurio.com/wiken/2010/12/17/es-tan-bueno-el-3d-para-pagar.asp](http://blogs.elmercurio.com/wiken/2010/12/17/es-tan-bueno-el-3d-para-pagar.asp)

<sup>118</sup> Garratt, Ernesto. “Las mejores ‘peores películas’ de mi vida”. Disponible en línea <http://blogs.elmercurio.com/wiken/2010/10/22/las-mejores-peores-peliculas-d.asp>

<sup>119</sup> Peñafiel, Eduardo y Jara, René. “Hacer Leer: comentarios, prácticas y figuras del lector en diarios digitales” En: *Mapocho*. Santiago. DIBAM. N°69. primer semestre del 2011. pp. 47-69.

espacio de comentarios sería “fidelizar, comprometer y animar la lectura del periódico”<sup>120</sup>. Partiendo de esta base, y considerando la discontinuidad que el blog de Emol ha demostrado en la publicación de columnas sobre cine, podríamos concluir que *El Mercurio* cambió sus estrategias de fidelización, tal vez dejó de lado la plataforma digital, o simplemente el esfuerzo fue parte de un experimento que no dio los resultados que esperaban.

El espacio de comentarios sería también un “un dispositivo cuyo fin es la fabricación y expresión de la opinión o de las opiniones públicas.”<sup>121</sup> En este sentido podríamos deducir que si el blog de Emol dejó de publicar las columnas de Garratt, pero continúa publicando las de Cavallo, es posible que su valoración de la crítica de cine haya decantado hacia una mirada más próxima a un discurso unívoco o monológico que al dialógico.

---

<sup>120</sup> Op. cit. p. 59.

<sup>121</sup> Op. cit. p. 57.

## 7. ALGUNAS CONCLUSIONES

Creemos que el conjunto de entrevistados es representativo y permite extrapolar un panorama de la crítica de cine en Chile, al menos en los últimos cincuenta años. Este panorama nos muestra una diversidad enorme en la que conviven sujetos formados en momentos muy distintos (generacionalmente), que tienen distintas formas de hacer y entender la crítica. De los entrevistados sólo José Rodríguez Elizondo dejó de escribir, el resto sigue ejerciendo, lo que además nos habla de un recambio generacional relativamente bajo.

A esto se suma una escasa adaptabilidad de aquellos que llevan más tiempo en el oficio. El cine ha cambiado enormemente en términos de condiciones de producción, distribución<sup>122</sup> y consumo. Se han diversificado las formas de ver cine, si hay banda ancha el acceso es casi universal y por lo tanto limita sólo con la curiosidad de los espectadores. Éstos se relacionan (con el cine y entre ellos) también de una forma muy distinta a la que lo hacía hace una década. Si miramos aún más atrás en el tiempo, los cambios son todavía más brutales, sin embargo, la mayoría de los críticos ha mantenido sus modelos de factura casi inalterados.

El cambio no está dado por dónde se publica la crítica y si se cuelga o no a la red, prueba de esto es que varios de los críticos (sin discriminación etaria) suben sus críticas a la web. El *quid* está en que gran parte de las veces son los mismos textos que se publicaron en papel, y aunque no hayan llegado a la rotativa están escritos y pensados como si fueran a llegar a la tinta, sin mayores posibilidades de retroalimentación.

Es preciso señalar que la que puede parecer una exagerada preocupación por la retroalimentación entre críticos y su público no es una obsesión nuestra, una fascinación tecnológica, ni herencia de la inquietud que formulan Bustamante, Del Río y Melgarejo en

---

<sup>122</sup> La llegada del formato DCP (Digital Cinema Package) que reemplaza en parte a las cintas de 35mm. hace posible en la actualidad que los estrenos sean simultáneos en el mundo entero. Aunque el cambio de formato depende de las estrategias de distribución los desfases que se daban antaño se han reducido considerablemente, en parte porque un estreno tardío representa para los distribuidores correr el riesgo de arriesgar el éxito comercial de una película en manos de la piratería.

su memoria de título, sino que proviene de los testimonios de los mismos críticos. Comulgamos con Soto, Ayala, Garratt y Naranjo respecto de que el principal objetivo y función de la crítica es formar y participar de un debate público, y a través de él construir una idea del cine que contemple un(os) canon(es). Pero cuando el debate público se ha trasladado de lugar parece imposible que la crítica siga cumpliendo su labor sin mudar también de escenario adoptando las formas vigentes de diálogo.

No se trata sólo de utilizar las redes sociales, el cambio implica también reconocer y dialogar con referentes culturales distintos aceptando que están a un mismo nivel con los que antaño se consideraban aceptables. Sería iluso e improductivo pedirle a un crítico que abjurara de lo que considera cultura, pero partiendo del consenso de que el cine es una forma de arte intrínsecamente popular y democrática no parece sensato que la crítica de cine no se construya dialogando con los referentes que maneja el público actual, incluyendo por ejemplo algunas expresiones culturales que varios de los críticos más añosos desprecian, como la televisión.

Los hábitos de consumo de los espectadores de cine han mutado considerablemente, la cinefilia no es lo que era hace diez años, menos todavía hace veinte, pero sigue existiendo. En esta dirección parece enfocarse el texto de los estadounidenses Johnathan Rosenbaum y Adrian Martin *Mutaciones del cine contemporáneo*<sup>123</sup>:

“Las primeras preocupaciones por una nueva cinefilia se expresaron ya a mediados de los sesenta, cuando los jóvenes empezaron a ver las grandes obras de cine por primera (y a veces única) vez en televisión, en vez de en las pantallas de cine. Pero la nueva cinefilia realmente comienza con la era del video en casa. La implantación del video alteró por completo el carácter de la cultura cinematográfica en todo el mundo. De repente habían en todas partes especialistas autodidactas en áreas anteriormente elitistas como el cine B, el cine de explotación y el llamado cine de culto”<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Rosenbaum, Johnathan y Martin, Adrian (coord.). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid. Errata Naturae. 2011.

<sup>124</sup> El libro no se encuentra en Chile, así que reproducimos la cita que se publica en la reseña de *La Fuga*, disponible en línea en: <http://www.lafuga.cl/mutaciones-criticas/501>. La cita corresponde a la página 44.

Esta preocupación de la que habla Martin y a la que responde el subtítulo de la edición original (2003) en inglés: “the changing face of world cinephilia”<sup>125</sup> no parece estar suficientemente presente aún entre los críticos de cine chilenos. Las transformaciones necesarias para seguir conectados con el cinéfilo actual, y más aún con el gran público que no necesariamente puede considerarse cinéfilo precisan, como hemos dicho, un ensanchamiento del marco referencial de los críticos, que rebase lo meramente cinematográfico y apele a otros sectores de la cultura, pero esto requiere de un paso previo, que es conocer y reconocer los cambios en esa cinefilia, como advierte Christian Ramírez en el artículo “Cinefilia de ayer, hoy y mañana: Bendita (y maldita) velocidad”, en el que contrasta el estancamiento de los métodos de la crítica de cine en los últimos setenta años con “el único factor común a todos estos cinéfilos [actuales, que según él] parece ser la velocidad”<sup>126</sup>.

Necesitaría también de un cambio en la forma de escribir y apelar al público, pensando no ya en el “debate interno” que persigue Ascanio Cavallo, sino en un debate real y participativo, similar al que con nostalgia recuerda René Naranjo en aquella comunidad cinéfila de los ochenta, pero cuyo escenario actualmente no puede ser otro que la internet. Si los críticos más antiguos (y algunos de generaciones recientes también) no saben a qué público le están hablando o peor, no se preocupan de saber quiénes son ni menos dialogan con ellos ¿cómo puede la crítica constituir un espacio de debate público? ¿cómo puede esperarse una comunicación entre los críticos y el público?

Los caminos que tomará la crítica de cine chilena en el futuro, pueden o no ser los que hemos consignado más arriba tomando como ejemplo los casos de Hermes y Garratt. No pretendemos hacer una elegía de ellos, ni ungirlos como representantes de un “deber ser”, sino simplemente identificar en su escritura algunos recursos que son funcionales a la comunicación efectiva con el público, y responden a hábitos de consumo cultural actuales.

---

<sup>125</sup> El cambiante rostro de la cinefilia mundial.

<sup>126</sup> Ramírez, Christian. “Cinefilia de ayer, hoy y mañana: Bendita (y maldita) velocidad”. Artes y Letras. *El Mercurio*. 10 de junio del 2012.

Lo que el caso de Hermes pone en evidencia es la posibilidad de un verdadero debate público en dos niveles. Por un lado con los espectadores, con los cuales se relaciona efectivamente y como pares con los cuales se puede razonar y argumentar (no como seres de menor conocimiento a los cuales hay que guiar, o a los cuales hay que iluminar con lecturas posibles, como se creyó por largo tiempo). Por otro lado, el debate se hace posible con otros críticos o cineastas. Un ejemplo de esto último se aprecia en “Columna fliméfila: Los sobrevalorados Vengadores”<sup>127</sup> sobre *The Avengers* de Joss Whedon. En este texto Hermes da espacio al cineasta chileno Esteban Rojas para escribir una crítica de la película y, en seguida, la refuta a partir de argumentos y sin descalificaciones, replicando las polémicas que se generaron entre Carlos Ossa (crítico de *El Siglo*) y sus contemporáneos (conservando las proporciones y la distancia temporal).

En las primeras 24 horas desde su publicación este diálogo entre críticos suscitó 67 comentarios de lectores, que se sumaron al debate desde sus experiencias personales con la película, y también desde el análisis razonado, tomando partido por uno o por otro, en un ejercicio muy similar al de un cine-club, aunque los lectores y participantes del diálogo no realizaron un visionado conjunto de la película, y cada uno opinó desde la soledad de su computador. En el debate, además, siguieron interviniendo los dos participantes iniciales.

El fenómeno que pone sobre la mesa el caso de Hermes nos habla no sólo de un crítico que es capaz de empatizar con su público (a través de distintas estrategias, más o menos premeditadas), además plantea una pregunta respecto del valor que los medios impresos le asignan actualmente a la crítica de cine. Estos, en la medida en que han dado el paso hacia el mundo digital, han sabido capitalizar a sus columnistas en espacios similares a blogs, para recibir comentarios de los lectores. Pero, por alguna razón, este fenómeno no se ha extendido de la misma forma a la crítica de cine. Actualmente es común ver impreso en el papel, al final de una columna o editorial, el mensaje “comente esta columna en el blog...” seguido de un hipervínculo, pero en ningún medio impreso podemos ver un mensaje parecido al terminar la crítica de cine. ¿Qué status le otorgan los medios escritos a la crítica de cine? y ¿cuál sería la diferencia de una columna de opinión, en términos de sus

---

<sup>127</sup> Disponible en línea: <http://www.flims.cl/2012/05/15/columna-flimefila-los-sobrevalorados-vengadores/>

posibilidades de producir debate público? La primera es una pregunta que excede el alcance de este trabajo, pero respecto de la segunda nos atrevemos a afirmar una vez más que, en concordancia con lo declarado por los mismos críticos, creemos que uno de los principales roles de la crítica de cine es generar diálogo y debate público. Y para que este se produzca, es preciso recurrir a todos los medios de los que se dispone.



## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. "Qué es la crítica". En: *Ensayos Críticos*. Buenos Aires. Seix Barral. 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, Campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires. Editorial Montresor. 2002.
- Bustamante, Viviana; Del Río, Claudia y Melgarejo, Ruth. *Contribución al estudio de la Crítica de cine en Chile*. Memoria para obtener el grado de Licenciado en Comunicación Social. Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, Facultad de Filosofía, Universidad de Chile. 1989
- Cavallo, Ascanio y Maza, Gonzalo (editores). *El Novísimo Cine Chileno*. Santiago. Uqbar. 2010
- Montero, Claudia. *Textos en Contexto. Discursos feministas en revistas feministas y su relación dialógica con los discursos sociales, Chile 1930-1939*. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. 2010.
- Mouesca, Jacqueline. *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*. Santiago. Editorial Planeta. 1997.
- Peñañiel, Eduardo y Jara, René. "Hacer Leer: comentarios, prácticas y figuras del lector en diarios digitales" *Mapocho*, Santiago. DIBAM. N°69. Primer semestre del 2011. pp. 47-69.
- Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago. LOM. 2001. pp. 121-122.
- Rosenbaum, Johnathan y Martin, Adrian (coord.). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid. Errata Naturae. 2011.
- Stange, Hans y Salinas, Claudio. "Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile". En: *Aisthesis*. N°406. 2009. pp. 270-283.

#### REVISTAS CITADAS Y REFERIDAS

[Editorial] “Cine fácil” y “Cine difícil”. En: *Cine Foro*. N° 3. Septiembre Octubre. 1964. s/p.

Francia, Aldo: “La crítica del mes: *El gatopardo*, de Luchino Visconti”. En: *Cine Foro*. N° 2. Mayo 1964. s/p.

Oñate, Kerry: “De lo que no se habla”. En: *Cine Foro*. N° 3. Septiembre Octubre. 1964. s/p. *PEC*. Santiago. N°121. 20 de abril de 1965.

*Primer Plano*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Vicerrectoría de Comunicaciones, Universidad Católica de Valparaíso. Vol I. N°1. 1972.

Rodríguez, Carlos: “Mutaciones Críticas” disponible en: <http://www.lafuga.cl/mutaciones-criticas/501>

*Telecran*. Santiago. Editorial Zig-Zag. N°4. 29 de Agosto al 4 de septiembre de 1969

Vera-Meiggs, David. “Keaton el indispensable” En: *La Panera*. Corporación Cultural Arte+. Santiago. N°16. Mayo 2011. pp. 10 y 11.

## ANEXO 1: PAUTA DE PREGUNTAS

### HACIA UNA CONFORMACIÓN DE LA FIGURA DEL CRÍTICO

1. ¿Qué prerequisites son necesarios para que un sujeto aspire a desempeñarse como crítico cinematográfico?
2. Hay países, como Italia, en que se estudia para ser crítico de cine, En Chile muchos de los que escriben son periodistas ¿cómo se forma usted en el oficio de crítico?
3. ¿Cuál es para usted el impulso para escribir críticas? (Hamm)
4. ¿Qué le parece ejercer en ambos frentes, como crítico y como realizador?

### SOBRE EL EJERCICIO CRÍTICO

5. ¿Cómo debe ser el ejercicio crítico? ¿principios? ¿valores? ¿norte?
6. ¿Pretende usted ser objetivo en su crítica? O ¿Es la objetividad un valor a perseguir en el ejercicio crítico?
7. ¿Qué funciones cumple la crítica de cine?
8. ¿Cree que el inmanentismo (limitar los alcances de la crítica a la obra) puede ser útil a la crítica? En el caso de que no, ¿qué planos extracinematográficos deben entrar en una crítica de cine?
9. ¿Qué debe quedar fuera de una crítica de cine?
10. ¿Qué es lo más difícil a la hora de escribir crítica de cine?
11. ¿Es la crítica cinematográfica un espacio político?
12. ¿Influye en la sociedad?
13. ¿La crítica descubre, devela algo en la obra, o la cubre de su propio lenguaje?
14. ¿Existe una función pedagógica en su crítica?
15. ¿Existe en Chile una crítica académica distinta de la que se publica en revistas y periódicos?

#### MIRADA DIACRÓNICA, EL PÚBLICO

16. ¿Cuánto y cómo ha cambiado la crítica cinematográfica chilena en el tiempo que a usted le ha tocado ejercer?
17. ¿A quién se dirige usted cuando escribe? (Hamm)
18. ¿Se puede obviar el lenguaje técnico en la crítica cinematográfica?
19. ¿La crítica se escribe para ser leída antes o después de ver la película?

#### CANON

20. ¿Quién elige la película sobre la que se escribe? ¿bajo qué criterio?
21. ¿Existen películas que no merecen ser criticadas?
22. ¿Hay o deben haber distintos espacios o formatos de escritura crítica para distintas películas?

#### RUTINAS PERIODÍSTICAS

23. ¿Lee otras críticas de las películas que critica? ¿después de escribir la propia?
24. ¿Va al cine habiendo leído sobre la película o prefiere saber lo menos posible?
25. ¿Basta con ver el film una sola vez?
26. ¿Cuánto demora entre que ve la película y escribe sobre ella?
27. ¿Cuánto espacio/tiempo requiere una crítica, a su juicio, para ser digna?
28. ¿Es necesario positivo o útil establecer una escala de notas que, de forma gráfica, evalúe la película?

## ANEXO 2: ENTREVISTAS

A continuación se anexan las transcripciones de las entrevistas realizadas, no tanto por el valor que pueden aportar a este ensayo, sino por el que puedan asignarle los lectores para futuros estudios sobre la crítica de cine chilena.

ERNESTO AYALA.

Café La Boca, Galería Alessandri, Santiago Centro. 2:30 PM.

Ernesto llega con una copia de *Ana Karenina* editado por Cátedra en la mano. Es periodista de la Universidad de Chile. También tiene estudios en el extranjero, pero no entró en detalle sobre aquello.

### **¿Qué prerequisites son necesarios para que un sujeto aspire a desempeñarse como crítico cinematográfico?**

Amar el cine, haber visto muchas películas, tener una formación teórica mínima y saber escribir de una manera legible.

### **Llevas diez años escribiendo crítica ¿cómo te acercas a este oficio?**

Siempre fui amigo y lector de críticos, muy cinéfilo. Pero no quise escribir crítica hasta que me sintiera más maduro. Empecé cuando tenía 32, ahí me atreví porque un amigo mío, que en ese tiempo era editor del *Wikén*, Alfredo Sepúlveda necesitaba a alguien que lo ayudara con la crítica y en el que él confiara. Nosotros nos conocíamos de la escuela de periodismo, habíamos trabajado juntos en la *Zona de Contacto*, habíamos hablado miles de veces de películas. Necesitaba alguien de confianza en quien delegar la crítica de cine, sabiendo que esa persona tendría un buen criterio.

### **¿Qué críticos tienes como referente? ¿a quienes leías antes de escribir?**

Siempre he leído a Soto, a Cavallo, a Roger Ebert, a Bazin, algo de lo que escribió Truffaut, Andrew Sarris, a Naranjo y a Fuguet cuando era más chico, Pauline Kael, y en general he leído mucho a directores hablando de su arte. He ido juntando una colección editada por Faber & Faber con títulos como *Wenders on Wenders*, en que los mismos directores comentan su obra. Si hay algo distintivo mío debe ser que esos libros me han interesado más.

### **Eso de esperar una cierta madurez para comenzar a escribir es también un requisito que te autoimpusiste ¿qué crees que estabas esperando para comenzar a escribir crítica? ¿qué te hizo sentirte listo a los treinta?**

Cuando chico escribí cosas sueltas en la *Zona de Contacto* y en el mismo *Wikén* y yo mismo me daba cuenta que todavía 'no daba'. Y eso era porque el crítico requiere una cierta autoridad, siento yo. Entonces a menos que alguien a los 24 años sea una bestia que ha leído y visto montones y tenga la autoridad por todo el trabajo que haya hecho antes... pero yo no sentí que la tuviera hasta pasados los treinta. Tampoco siento que tenga tanta ahora, pero cuando escribía antes era muy dubitativo.

### **¿Cuál es tu impulso para escribir críticas?**

Me gusta hablar de una película. Todos los críticos escribimos por varias razones: Porque me gusta escribir (he publicado tres libros). Porque me gusta participar de la plaza pública, de la discusión, aunque sea de una materia blanda, como el cine, tiene cierta relevancia general sobre la discusión pública. Por ejemplo cuando a todo el mundo le gusta *Pina* y yo encuentro que es basura disfrazada elegantemente, me gusta decirlo y participar. Y también porque me gusta estudiar los mecanismos que generan la emoción. Tengo un blog que se llama mecanismos de la emoción (admito que el nombre es un poquito cursi). Cuando algo te emociona no sabes por qué es, a mi me interesa saber cómo lo logró, qué mecanismos usó, qué recursos: la identificación, el contrapunto... Toda ficción es como una trampita y hay mecanismos detrás de ella. Me gusta revelar cuáles son las trampas, los aciertos, cómo lo logró.

Me gusta también algo que viene de la crítica literaria y que tiene que ver con el estudio de personajes ¿cómo se configuran? ¿qué convierte al personaje en personaje? ¿qué le da a un personaje aires mitológicos? Me interesan las mecánicas que generan emoción, y eso tiene traducción en: personajes, historia, y la retórica que la pone en funcionamiento.

### **Además de las ya mencionadas (participar del debate público y develar las mecánicas que generan emoción) ¿Qué otras funciones le atribuyes a la crítica de cine?**

Tiene una función educativa, yo me eduqué y aprendí a mirar cine leyendo sobre cine: tiene una función de entretenimiento, tiene que ser divertida, interesante. Comparte las funciones sociales de toda la crítica que son: debatir ideas, contribuir a la definición del canon respecto de qué durará y qué no; y entretener. Yo soy un lector de columnas, de opinión, me parece que es el periodismo más entretenido que se puede hacer.

### **¿Existe una función pedagógica en tu crítica?**

No demasiado, no trato mucho de hacer pedagogía, pero igual uno tiene que explicar ciertas cosas. Me imagino que alguien que lee crítica —no la mía— termina aprendiendo.

### **Llémoslo al plano etimológico, en el que el pedagogo era el que acompañaba al niño al colegio día a día, el que lo guiaba**

En última instancia, el sueño mojado de todo crítico es que todos los que te lean te hagan caso y vayan distinguiendo lo bueno de lo malo, entonces el cine bueno termina siendo más exitoso que el malo y se generan mejores películas. Pero eso no pasa.

Yo siento que la crítica de cine en Chile ha construido el renacimiento del cine Chileno. Si la crítica durante los noventa hubiera sido absolutamente obsecuente y hubiera encontrado todas las películas increíbles cuando eran mediocres, probablemente se seguirían haciendo películas mediocres, y hoy se están haciendo películas bastante notables. La crítica tiene algo de responsabilidad, la Escuela de Cine también, la apertura de Chile también.

**En algunas de tus críticas se ve la recurrencia de exigirle a la película una polisemia. De la misma forma ¿ves la crítica como un ejercicio de abrir nuevos y diversos sentidos?**

Aquí estoy con Bazin, yo creo que el cine tiene que reflejar la ambigüedad de la vida real. El cuadro y la fotografía es un arte que refleja la realidad, pero lo que dice Bazin es que la realidad no es una sola. La niña que está sentada ahí en la mesa del fondo, con pantalón blanco, ¿está con la mamá? ¿es un compañero de oficina? ¿es el novio? La realidad es una, aparentemente clara, pero se pueden hacer muchas lecturas, hay una ambigüedad. Y pueden ser varias cosas al mismo tiempo. Piensa en Hamlet: quiere matar a Claudio, pero no quiere, se demora en matarlo ¿por qué? porque quiere y no quiere, eso lo hace interesante. La realidad es compleja, soporta muchas lecturas sobre un mismo hecho y el cine se hace cargo de eso. Bazin dice que el plano abierto permite más lecturas que el plano cerrado. A lo que voy es que el cine no puede forzarte a ver de una sola manera la realidad, porque nunca se puede leer de una sola manera.

Tiene que ver con la polisemia, pero en otro sentido, polisémico es que una película puede ser a la vez una película de acción, un comentario político y un comentario pacifista, que también son otras formas de lectura, pero lo que a mi me interesa son las ambigüedades más propias de la realidad, pero esos planos también son interesantes aunque yo no sea muy bueno para desentrañarlos. Cavallo, por el contrario, es muy bueno en eso: la lectura freudiana, la política, la lectura de la industria, y va poniendo capas que hacen más interesante la crítica. Yo trato de esforzarme ahí pero no sé si lo logro tanto. El cine tiene capas que comentan sobre diversas cosas.

**Recién hablabas de crítica literaria, y en tus críticas hay varias referencias literarias ¿se debe eso a que publicas en *Artes y Letras* o a qué?**

Siento que soy escritor, he publicado tres libros. Voy a repetir (porque me halaga y sin ninguna modestia) una definición que me hizo un amigo, me dijo: ‘tu no eres un crítico de cine, eres un escritor que escribe sobre cine’. Y le encuentro razón, no me siento tan crítico, siento que Christian Ramírez es más crítico que yo. A mi me interesan las cosas que le interesan a los escritores: gente, mecanismos, la resolución de cómo se generan los mecanismos de estructura. Por eso leo sobre cómo los cineastas conciben y piensan sus propias películas. Me interesa ‘el rollo’ expresivo, es decir, el cine como método de expresión. La literatura se mezcla con mi lectura del cine porque así me nace, no podría haber sido de otra forma, porque mis preocupaciones son literarias, de alguna manera.

**Además del literario ¿qué otros planos extracinematográficos deben entrar en una crítica de cine?**

Sería imposible hacer crítica de cine sin referirte al lenguaje con que está escrito, así como sería imposible hacer crítica literaria sin hablar del estilo del escritor. El tipo de planos que se usan, el montaje, el color, la retórica del cine son todas cosas relevantes. Un poquito más atrás, en una mirada más grande tiene que estar la construcción de personajes, de metáforas y las lecturas políticas (cuando corresponde), pero no sé, no tengo una regla.

Hay algo también, que no sé si corresponde o no, que es la posibilidad de hallar belleza o verdad. Las películas te tienen que contar la verdad sobre algo, hacer observaciones, detalles. Si la película es capaz de contarte verdades de la vida cotidiana o de los afectos, me parece que es un gran logro. No sé si eso corresponde o no.

### **¿Qué debe quedar fuera de una crítica de cine?**

No hay que dejarse engañar mucho porque uno lo pase bien o mal. Yo ayer lo pasé bien viendo *Misión Imposible* (4, creo), me aburrí un poco al final porque era larga, pero la película no elabora mucho sobre nada, está bien armadita (como un reloj), pero no elabora. Con películas como esa sucede que lo paso bien pero a la hora de escribir no puedo escribir nada, a veces tengo que sentarme a escribir para darme cuenta de lo mala que era una película.

Hay que hacer un poquito de abstracción cuando uno lo pasa demasiado bien, con esta sensación como de montaña rusa del cine norteamericano que te embolina la perdiz.

### **¿Cuánto demora entre que ve la película y escribe sobre ella?**

En la Escuela de Periodismo me hicieron escribir bajo temporal y lluvia, sin inspiración, con sueño, da lo mismo. A veces escribo al día siguiente, a veces tengo dos horas para escribir y a veces me demoro seis.

### **¿Cuánto espacio requiere una crítica, a tu juicio, para ser digna?**

Yo encuentro que el espacio que tengo es el mínimo, pese a que actualmente el espacio que tengo en comparación con el resto de la prensa es amplio, pero cuando yo crecí Soto escribía a doble página sobre la última película de Scorsese. En *Enfoque* yo leía cuatro o cinco páginas sobre Carpenter, por eso me parece que lo que yo tengo es mínimo. Claro que se puede hacer algo, algo choro, pero no se puede hacer una crítica muy analítica.

### **¿Existe en Chile una crítica académica distinta de la que se publica en revistas y periódicos?**

Entiendo que la hay, que la está haciendo Pablo Corro, Pinto, Jacobsen y otros más jóvenes. Pero yo no la leo, lo reconozco. Existe y está ahí, pero esto pasa también con la crítica literaria y en el arte en general hay una crítica en los diarios y una crítica académica. Y yo que escribo en este bando hablo desde él. El mismo Piglia lo dice, los que escriben *papers* lo hacen para los lectores de *papers*, para sí mismos y es una majamama que sólo genera contenidos para sí mismos y que no me parece muy útil. Los mismos académicos leen la crítica académica, yo no la leo, a mí no me interesa, la he leído muy poco y ni siquiera puedo opinar demasiado.

### **¿A quién te diriges cuando escribes?**

Yo me dirijo a un público que ha leído, que es instruido, que le interesa el cine, que lo ama, que tiene un real interés en él. Que quiere saber qué es lo mejor que se está dando esta

semana. Que debe tener entre 25 y 60 años, o sea que no es un ‘pendejo’ y que es tan inteligente como yo.

No todo el mundo está feliz con su tamaño, pero todo el mundo está feliz con su inteligencia. Es buena esa tesis porque alguien tonto no puede saber que es tonto. Entonces yo espero estar hablando con alguien a mi mismo nivel.

### **¿Es o fue la crítica cinematográfica un espacio político?**

Yo creo que lo fue más de lo que es ahora, pero sigue siéndolo. No me parece casual que dos de los más importantes críticos y con más historia son también comentaristas políticos. La política al final es una puesta en escena, sobre una gran pantalla que viene a ser la opinión pública y los mecanismos que se usan en la política son similares a los que se usan en el cine, en términos de los personajes, de poner al público a favor o en contra. Sí, la crítica puede ser política, yo no la ejerzo tanto desde ahí, pero la puedo leer desde ahí.

### **¿Cuánto y cómo ha cambiado la crítica cinematográfica chilena en el tiempo que a usted le ha tocado ejercer?**

A mi me parece que ha perdido estatura y espacio. Durante mucho tiempo en *La Tercera* no hubo crítica de cine, y en la revista *Qué Pasa* —que es muy *hipster* en muchas cosas— no hay crítica de cine hecha y derecha, hay unos comentarios locos. Entonces me parece que ha perdido espacio y autoridad.

Creo que es un problema mundial, está pasando en todas partes, la culpa no es de los críticos sino de los medios que entienden hoy la información como algo muy frágil, rápido, y creen que la gente no está interesada en leer cosas de mayor extensión ni profundidad, para no marearse. Yo estoy en contra, a mí ahora me llega la edición internacional del diario *El País* y todos los artículos son más largos que los de *El Mercurio*. Un artículo sobre un descubrimiento sobre, qué se yo, algo en el ADN en *El País* me permite entender que pasó, cuáles son los actores relevantes... en *El Mercurio* aparece de este porte y no se entiende nada. Yo soy de la idea de que los artículos tienen que ser más largos y que siempre que se entienda la gente los va a apreciar.

Sé que estoy nadando en contra de la ola, los espacios en los medios escritos y en la televisión son cada vez más reducidos. La gente quiere saber si la película es buena o mala, cosa que encuentro enervante, reclaman que uno no les dijo si la película era buena o mala, pero léan, aprendan a leer, si la opinión está ahí, claramente.

### **¿Qué te parece la costumbre de establecer una escala de notas que, de forma gráfica evalúe la película?**

Yo por suerte no tengo que poner estrellitas, antes en el *Wikén* tenía que poner notas, estrellitas y esas cosas. Me parece que es reduccionista, yo me mando seiscientas o setecientas palabras (tres mil quinientos caracteres) para poder decir lo que quiero decir y muchas veces me falta espacio. Entonces si me pides que sintetice esos caracteres en estrellitas me parece reduccionista, yo no le pondría estrellitas a nada.

### **Pero en algún momento te viste en la obligación de hacerlo**

Sí, y si estás obligado a hacerlo hay que hacerlo, también es un ejercicio interesante, válido. Pero si a la gente realmente le gusta el cine y por lo tanto está dispuesto a leer crítica lo más probable es que esté dispuesto a leer tres o cuatro párrafos.

### **¿Quién elige la película sobre la que se escribe? ¿bajo qué criterio?**

Veo qué se estrena cada semana y la elijo yo. La idea de que esto es una plaza pública y que es una conversación me gusta comentar cosas que se dan en la pantalla grande. Hay quienes comentan DVD's pero a mi me gusta comentar de algo que todos podamos ver y conversar.

Yo creo que la crítica es relevante cuando critica películas chilenas, cosas que se están dando y es parte de la conversación.

### **¿Lee otras críticas de las películas que critica?**

No siempre, a veces cuando la película me deja con sentimientos encontrados, con una sensación de extrañeza, pero en general no lo hago.

### **¿Ni después de escribir la propia?**

Después sí. Y siempre leo los críticos que me gustan y que me caen bien. En *La Tercera* a Soto, en la revista del sábado a Cavallo; el *Village Voice*; a Margot Darlis más que a A.O. Scott (ambos del *New York Times*), todavía no conozco un crítico joven que me llame la atención. Peter Travis de *Rolling Stone* me parece una mierda.

### **¿Por qué?**

Le dejé de creer hace harto tiempo. Me parece que en Estados Unidos están medios perdidos porque tienen la industria muy encima, y deben tener mecanismos de *lobby* muy fuertes. Están bajo mucha presión y tienden a ser muy obsecuentes. Si al crítico de la *Rolling Stone* le gusta una película eso debe afectar la taquilla, pero acá lo que nosotros digamos es irrelevante respecto del a taquilla mundial.

Además hablan de cosas irrelevantes, como si De Niro estuvo bien o mal en tal película, mientras nosotros las vemos desde un punto de vista más abstraído, más lejana de su punto de producción.

### **¿Te parece que la crítica que se escribe desde Chile tiene que escribirse intencionalmente desde la chilenidad?**

No, pero yo estoy escribiendo para un público chileno. Eso se nota poco, porque puede que el público chileno no sea muy distinto del argentino (estoy especulando). Creo que la crítica es local, finalmente. Uno va siguiendo a ciertos autores, entendiendo sus mecanismos, no sé. Yo escribo para esta plaza que es la que conozco.

### **¿Va al cine habiendo leído sobre la película o prefiere saber lo menos posible?**

Al final siempre sé algo, porque si uno no conoce al director vio la sinopsis. Al final es bien difícil llegar en pelotas a estas alturas. Pero no leo crítica antes de llegar al cine.

### **¿Basta con ver el film una sola vez?**

Antes las veía dos veces. Y si la he visto hace tiempo y tengo que escribir la vuelvo a ver.

### **¿Puedes identificar alguna dificultad mayor a la hora de escribir crítica de cine?**

Ahí estoy un poco con Maturana o con Varela, no sé. Cuando uno ve una película te pasan emociones (no en el sentido de lloré o reí), es decir, te afecta a un nivel emocional. El ejercicio que yo hago es tratar de conectarme con eso que pasó y después darme cuenta de por qué eso sucede. Tengo que traducir mis emociones en argumentos. Y hacerlo con contención, con control.

### **¿Existen películas que no merecen ser criticadas?**

Creo que todas las películas merecen ser criticadas, lo que pasa es que hay películas sobre las que no se pueden decir cosas divertidas o inteligentes, la cartelera no es muy buena. En realidad es bastante mala, pero si no puedes hacer crítica con eso... Es demasiado cómodo hablar de Godard o de Welles, es como de crítico con pipa, sentado en su casa.

### **¿La crítica se escribe para ser leída antes o después de ver la película?**

Cuando escribía en el *Wikén* escribía para que se leyera antes, para que alguien eligiera qué ver. Ahora que escribo en *Artes y Letras* tengo que escribir una crítica más analítica que orientadora. Igual me doy cuenta que el 90% de los que me leen no han visto la película, así que trato de que sea versátil, pero me gusta pensar en el que ya la vio aunque no sea así en la realidad.

### **¿Influye la crítica en términos de que la gente vaya más o menos al cine?**

No.

### **¿Te gustaría que así fuera?**

Me gustaría que no lo fuera, para que cuando me toca escribir sobre cine chileno no sentirme presionado, para que si la película no me gustó pensar que los tipos van a cobrar igual. Entre menos relación haya entre mi crítica y la taquilla mejor para mí, menos presión, me siento más libre.

### **A la hora de seleccionar ¿cómo es tu relación con la industria y su aparataje publicitario?**

Yo trato siempre de criticar una película chilena que se haya estrenado esa semana, me parece que eso ayuda a la relevancia de la crítica y a la de la película. Ahora si la película es muy mala, como *Bombal* prefiero no criticarla, porque para hacerla bolsa prefiero dedicar mi energía a otra cosa. Pero trato de criticar películas chicas también. Privilegio lo chileno y luego la calidad.

ASCANIO CAVALLO

Escribe crítica de cine en la revista *Sábado* de *El Mercurio* desde 1985. Es columnista político en *La Tercera*, es decano de periodismo en la Universidad Adolfo Ibañez y trabaja en Tironi y Asociados, donde nos recibió el 16 de diciembre del 2011.

### **¿Qué prerrequisitos son necesarios para que un sujeto aspire a desempeñarse como crítico cinematográfico?**

Ninguno, ninguno. Digamos hay cosas obvias de las que tienes que saber un poco, en el caso de los medios escritos tienes que saber escribir, pero no es necesario tener un determinado oficio o un determinado título. Más bien conocimiento que grado. Y no mucho más, te diría de cualquier crítico: de literatura, de música, de fútbol.

### **Hay países donde se estudia para ser crítico...**

Sí yo creo que eso es medio 'mula'. Son programas... bueno tal vez tienen algún grado de sistematización, digamos. Pero en definitiva es mucho más importante estudiar teoría, que a lo mejor esos cursos la tienen, no los conozco, pero es mucho más importante eso que estudiar crítica como tal. Ese es un ejercicio más bien posterior.

### **¿Cómo se inicia usted en el oficio?**

A mi me pasó (como ha otros les ha pasado) que uno llega a la crítica como por coincidencia y una convergencia. A mi me gusta el cine desde antes de ser periodista. Como todas las aficiones y las pasiones personales se forman cuando uno es chico —chico será unos doce o catorce años—, y después en una decisión completamente desconectada estudié periodismo. Entonces coincide en que puedo ejercer profesionalmente mi gusto personal, esa es la convergencia. Es lo mismo que le pasa a Antonio Martínez, a Héctor Soto, a Gonzalo Maza, a los críticos que yo conozco.

### **¿Cuáles son sus referentes como crítico? ¿leía crítica desde chico?**

Todos leemos crítica. Todos nos formamos en *Cahiers du Cinéma* y en André Bazin, pero hoy leo mucha más teoría, leo ensayo. Bueno, ese es otro formato de la crítica, lo que no leo es crítica periodística, crítica de los medios.

### **¿Existe o existió en Chile una crítica académica distinta de la que se publica en revistas y periódicos?**

Es que mira, hay que despejar este asunto que te va a servir para tu tesis. No todo es crítica, en mi opinión uno tendría que reservar la palabra crítica para la que se ejerce en los medios, porque es la que en definitiva (se supone) que alcanza públicos más amplios. Cuando tú escribes para ámbitos universitarios o para efectos editoriales en general desarrollas el ensayo. Con el objetivo, naturalmente, de obtener alguna difusión, pero es un objetivo completamente diferente del de la crítica periodística. La crítica periodística además es contingente, se refiere a lo que está ocurriendo ahora. Los medios —no sólo los chilenos, los de todo el mundo— se dedican a eso, salvo que sean estas notas de televisión, no están escribiendo sobre [Ingmar] Bergman o sobre [D. W.] Griffith.

Yo por lo menos cuando me dices crítica pienso en contingencia y en publicación masiva, medios masivos.

### **Y además de llegar a públicos masivos ¿qué otras funciones cumple la crítica de cine?**

Tiene una fuerte función informativa, yo me doy cuenta que mucha gente acude a la crítica no necesariamente para creerle sino para saber de qué se trata, de qué va, y el problema de si al crítico le gustó o no le gustó es secundario. En ese sentido nunca he creído que la crítica influya mucho. Influye a veces, puede influir en cosas bien específicas como el cine local, el cine chileno, puede de repente levantar una película, difícilmente la puede botar a pesar de que los cineastas chilenos siempre dicen que los joden, pero eso no es verdad. La crítica destruyó *Que pena tu boda* [de Nicolás López, 2011] y fue un récord igual.

### **¿Pero la crítica logra conformar una idea de cine?**

Yo creo que la buena crítica sí, te da una forma de mirar el cine. Lo que pasa es que para lograr eso la gente tiene que seguir a un crítico y eso al menos en Chile yo creo que no se da tanto, en Estados Unidos sí, y alguna vez en Francia.

### **¿Qué planos extracinematográficos deben entrar en una crítica de cine?**

Es inevitable que tu estés un poco influenciado por tu entorno, el entorno social y político en que vives, que no es donde se hacen las películas, pero al menos yo trato de escapar de eso, trato de huir hacia una mirada de las películas en sí mismas, sin muchas consideraciones externas. Eso no siempre es fácil de lograr, sobre todo cuando se trata de películas locales. Por ejemplo ¿cómo escribes sobre *El Mocito* [Marcela Said y Jean de Certeau, 2010] sin referirte a la DINA? Ahí tienes un caso casi imposible ¿cómo escribes sobre *La muerte de Pinochet* [Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2010] sin referirte a las circunstancias reales de eso.

### **O Machuca...**

O *Machuca* [Andrés Wood, 2004], claro. Todos siempre tienen una cierta determinación. Yo personalmente trato de huir, pero me doy cuenta que a veces no puedo.

### **¿Y por qué esa intención de permanecer en el inmanentismo?**

Porque yo creo que las películas son las películas, son lo que dicen, no son otra cosa. Yo no me podría referir ni a las intenciones de un artista, de un cineasta ni si hizo bien. Sólo me puedo referir a su producto, todo el resto es paja para mi.

### **Por el contrario ¿de qué hay que despojarse a la hora de hacer crítica?**

De todo aquello que uno no domine. Hay mucha gente que cree que puede evaluar las películas por cosas que son extremadamente difíciles de dominar, por ejemplo la fotografía: ¿cómo poder evaluar una película por su fotografía si esa es una cuestión hipertécnica. Uno puede decir que determinada imagen te impactó, pero de ahí a decir que la película tiene

buena fotografía... El sonido, la música, en general las cuestiones técnicas no tienen mucha relevancia y uno no tiene que hablar mucho de ellas porque no las conoce.

Te voy a poner un caso más extremo: yo nunca hablo de actores, nunca hablo de buenas actuaciones o malas actuaciones porque no sé. Y ¿por qué no sé? Porque para saberlo tendría que estar en el rodaje. Si vas alguna vez a un rodaje verás que una escena es filmada cinco veces, por lo tanto yo sería incapaz de decir si Francisca Gavilán es una buena actriz porque no me consta si cada una de las escenas de *Violeta [se fue a los cielos]*, Andrés Wood, 2011] se filmó treinta veces y eligieron la mejor, que no fue la primera.

Muy rara vez uno puede evaluar a un actor. En películas con planos muy largos y que no sean primeros planos, un plano que deje al actor casi en la situación del teatro, pero esas películas son escasas.

**Hay ejemplos de gente que ha ejercido en ambos bandos como el de Aldo Francia escribiendo en *Cine Foro* y otros en la dirección opuesta, como Truffaut y Godard que comenzaron escribiendo y luego hicieron cine. ¿es necesario o positivo al menos ejercer en ambos frentes?**

Parece que es natural. Está claro que los franceses de *Cahiers...* (no Bazin) escribían porque querían hacer películas. En el fondo ellos ejercían la crítica casi a modo de estudios de cine y se lanzaron después a filmar. Yo no creo en ese propósito, no lo puedo calificar, no sé si es bueno o malo. En ellos resultó en cinearte pero en otras partes del mundo no ha sido así.

**Y Aldo Francia...**

Aldo Francia no escribía crítica

**Yo lo he leído...**

Pero no escribía en forma regular, no era un crítico. Aún más, era un agitador, claro que escribió pero también 'huevió' mucho: a las autoridades al cinearte, él creó el cinearte. Sería empobrecerlo definirlo como crítico. Y él quería hacer cine, siempre quiso hacer cine. Era un médico, y empezó a hacer películas viejo y en súper 8. Debe tener quince o veinte cortometrajes en súper 8 antes de filmar *Valparaíso mi amor* [1969]. O sea es un gallo que estaba pegado.

No, en Chile ¿quiénes han traspasado la frontera? Alberto Fuguet, sería el más destacado. Pero no ha vuelto atrás, no ha vuelto a escribir de cine.

**A propósito de este sentido de agitación de Aldo Francia, pero en un sentido más abstracto ¿es la crítica cinematográfica un espacio político?**

Todo es político. Pero no, yo creo que no es muy interesante hacerlo de esa manera. Generalmente eso es muy reductivo, muy empobrecedor, y te conduce a ver todo con un mismo prisma, es muy difícil que encuentres matices en así.

Es como verlo todo a través del psicoanálisis. Pero además yo creo que la estética tiene un régimen autónomo, un reconocimiento. Es distinto de la ciencia, de la política, de la psicología. La estética no tiene gran familiaridad con todas esas cosas aunque sí está influida por todas esas cosas. Pero yo creo mucho en la autonomía de la obra de arte.

Por eso el problema de la crítica... si tu me preguntas ¿cuál es la mayor dificultad o sensación de dificultad que yo tengo con la crítica? es justamente la contingencia. A mí me pasan dos cosas: una que —ya me estoy poniendo maniáticamente viejo—, y ya cada vez más me resulta inconcebible escribir de una película vista una sola vez. Eso era antes deseable, pero ahora me parece inconcebible. Sobre todo porque hoy día las consigues en formatos donde puedes verlas repetidamente y las prácticas de las distribuidoras en Chile se han acomodado a eso, entonces a mí me llegan discos y me he provisto en mi casa de una sala para proyectarlas en el tamaño adecuado, para no verlas en el televisor que me parece un crimen o en el computador, que me parece un doble crimen.

Pero cuál es la dificultad, aparte de verlas más de una vez. Es que lo que uno tendría que hacer o tratar de predecir es ¿cuánto tiempo va a durar esta película? ¿en qué momento se va a volver obsoleta? Y ese es el verdadero parámetro. En cierto modo, el cine como todas las artes libra una guerra continua contra la muerte. Y muchas mueren, muchas obras de arte mueren, imagínate cuántas obras del Renacimiento no llegaron hasta nuestros días.

Pero ese parámetro es imposible con la contingencia, por la falta de distancia. Soto escribió un artículo donde revisaba *El Padrino* [Francis Ford Coppola, 1972], estaba bueno porque es una película que se sigue viendo. No creo que eso se pueda hacer con muchas más películas ¿escribir eso en un diario? en un ensayo sí, en un libro queda estupendo, pero en un diario...

**Usted ha escrito en formatos extensos ensayísticos como el de *El novísimo cine Chileno*, en el formato más breve, pero largo igual de la revista *Sábado* y también reseñas muy cortas en la revista *LAN*. ¿cuánto espacio/tiempo requiere una crítica, a su juicio, para ser digna?**

En general el espacio es una negociación entre tu y el medio, nunca vas a poder imponer la totalidad de lo que quisieras escribir en un medio y el medio siempre va a ser flexible para que tu sientas que hay una cantidad razonable. Hay películas de las que uno podría escribir páginas y páginas. Imagínate, a mí me quedó completamente chico y sentía que no estaba diciendo nada en mi página de todas las semanas para *Misterios de Lisboa* de Raúl Ruiz [2010], pero con otras películas me queda grande y siento que me sobran treinta líneas de las cuarenta.

En el caso de la Revista *LAN* yo eso no lo metería en la misma bolsa porque lo que ahí pasaba era otra cosa, que te la cuento para que veas si esto tiene otra cara. *LAN* [La aerolínea] tenía problemas en la primera clase y en la clase ejecutiva con el vino. Y la razón es que cuando pagas un pasaje de diez mil dólares a Nueva York todo es malo. Y a alguien se le ocurrió contratar a un *sommelier* para producir dos efectos: primero, un argumento de

autoridad (no es lo mismo reclamarle a una azafata que a un sommelier); y segundo, los reclamos que lleguen que los conteste él.

Por la misma fecha empezaron a tener problemas con las películas —que siempre habían tenido—, entonces dijeron: ‘contratemos a un crítico que nos certifique que las películas no son tan malas’ Entonces yo viajaba cada dos semanas a Los Ángeles y veía cincuenta películas en una semana.

### **Un trabajo soñado...**

Eso dicen algunos, pero tenía sus problemas porque tenía que ver no menos de cinco películas diarias.

Pero era divertido porque en ese caso, la función propiamente de crítico no se ejercía, lo que se ejercía era el título de crítico. Es como el sommelier, él tampoco viajaba en el avión, él garantizaba, era una garantía. Y si llegaban reclamos los contestaba yo. Pero no estaba ejerciendo la crítica sino utilizando el título.

### **¿Existen películas que no merecen ser criticadas?**

No, todas merecen. Pero déjame explicarte lo que me pasa a mi. En general todos los medios que tienen espacios de crítica —que no son muchos—, tienen dos opciones: o son el medio de referencia (y cubren todo) o eligen qué cubrir.

Yo escribo en *El Mercurio* y ahí hay una sección que lo cubre todo que es *Wikén* ahí están reseñadas todas las películas en cartelera. Lo mismo hace *La Tercera* el jueves en una página. Por lo tanto la meta de *El Mercurio* está cumplida ahí. Lo que a mi me toca es recomendar una película el día sábado. Que ‘penca’ tener que decirle ‘no vaya a ver nada’, más aún, cuando se creó esa sección se llamaba *Ver*. Entonces yo tengo una opción relativamente cómoda, estoy impelido a elegir lo mejor, no tengo para qué desgastarme en las cosas malas.

### **Y las elige usted**

Sí

### **¿La crítica se escribe para ser leída antes o después de ver la película?**

No sé. Cuando uno dedica líneas a describir la trama la gente siempre te dice ‘pucha, contó la película entera’ y no es verdad, yo nunca cuento más de quince minutos de la película, pero eso es porque la gente no la ha visto, entonces cree que la contaste toda. Pero después la ven y se dan cuenta que no era para tanto. Es muy difícil hacer ese cálculo de cuánto contar, lo que está claro es que a la gente no le gusta que le cuenten los finales, yo lo encuentro una idiotez, pero bueno, en fin, hay que someterse al público.

### **¿A quién se dirige usted cuando escribe?**

No tengo la menor idea. Es que *Sábado* es una revista más rara que injerto de loro con mono, que da la impresión de que su consumo es más bien familiar, que la leen desde los hijos hasta los papás. Tiene un ligero sesgo femenino, pareciera ser que es más de consumo de mujeres que de hombres, pero no tengo idea.

La gente que me ha escrito, que en general es muy poca, normalmente ha sido para insultarme. Gente muy joven, un estudiante universitario hace poco se indignó porque yo no estaba en *facebook* ni en *twitter* y por lo tanto no me podía responder.

### **Ha cambiado mucho la crítica en el tiempo en que le ha tocado a usted ejercer, no sólo por las formas de producción y consumo sino además en sí misma. ¿Hay hitos o periodos que usted pudiera definir?**

Yo creo que la cosa más relevante es que hubo un achicamiento de la crítica en el sentido de que antes todos los medios tenían crítica de cine y hoy no. No hay crítica de cine, por ejemplo, en *La Cuarta* y sería 'choro' leer una crítica con ese lenguaje. El diario popular, que podría considerarse precursor de *La Cuarta* era *Clarín* y tenía una gran crítica de cine.

Hubo un achicamiento. En la televisión prácticamente no hay. Tienen a Antonio Martínez en 24 horas [señal noticiosa de TVN en el cable] pero en los noticiarios centrales desaparecieron. Antes era normal que existía siempre un comentario, chico y lo que quieras, pero ahí estaba la Yolanda Montecinos o Mariano Silva.

Se achican los espacios y eso explica por qué hay tanta gente escribiendo en internet, porque hay muy poco espacio en los medios tradicionales. Y además tenemos gente como nosotros tres [Soto, Martínez y Cavallo] pegados hace años, sin dejarle espacio a nadie.

[Héctor] Soto escribe desde el año sesenta primero en el diario *La Unión*, luego en otras partes. [Antonio] Martínez y yo partimos simultáneamente en la revista *Hoy* reemplazando a Mariano Silva el año 1985, o sea llevamos 26 años. Luego con Martínez nos fuimos a *La Época*, ahora él está en el *Wikén* y yo en *Sábado*. Entonces además de haber poco espacio tenemos unos tipos que tapan al resto.

Ahora si uno mira en el mundo, en general la crítica literaria o musical es ejercida por gente vieja, la gente que más ha visto, y además gente que no está en carrera por ser competidor de los autores, esa es otra cosa importante. Christian Ramírez (que escribe en revista *Capital*) acaba de filmar una película. Eso es perturbador, es una de dos.

Pero no son muchos [los críticos] en Chile lo que es muy distinto en Argentina, en Italia, en Francia.

### **Pero ¿de quién es la culpa de este achicamiento?**

En una parte importante tiene que ver con el régimen militar y un poco antes. Casi nadie se acuerda que en la Unidad Popular durante el gobierno de Allende se produjo un efecto carambola bien devastador sobre el cine. Cuando el Gobierno expropió las mineras norteamericanas sin pagarles —por acuerdo del Congreso, tampoco estamos hablando de un acto arbitrario—, en lugar de irse a un tribunal internacional (que no existía en esa época) las mineras le exigieron al gobierno de Nixon que ejerciera alguna acción de castigo sobre Chile. El gobierno de Nixon estaba muy disponible para eso y lo hizo con mucho entusiasmo, y aparentemente influyó en algunos gremios para que desabastecieran de productos a Chile, uno de esos gremios fue la asociación de productores de cine de Estados Unidos. Una especie de bloqueo. No era la única razón, también había otra que era que el gobierno de Allende prohibió la salida de divisas, con lo cual los gringos no se podían llevar la plata, lo que era un mal negocio.

El caso es que durante esos tres años no llegó nada de cine norteamericano, y fue la época en que se estrenó *El exorcista*, *El Padrino*, *El último tango en París*, películas importantísimas que no pudimos ver. Y nos quedamos viendo cine búlgaro... espantoso.

### **Igual llegaron esas películas, con un desfase muy grande**

Llegaron con un desfase muy grande y para todos los que estaban celebrando el golpe fue como un motivo adicional para celebrar, abrieron de nuevo la champaña, un proceso muy raro.

Eso vino antes del golpe, pero después entre la censura y que el régimen de Pinochet no era muy simpático en el mundo empezó a dejar de llegar cine, cayó mucho la exhibición. A eso hay que agregarle que no se pusieron al día las salas. Mucho cine viejo con una sola sala inmensa, todos estos cines que ya no existen de aquellas cincuenta salas que habían en Santiago.

### **¿Y después de la dictadura hubo un destape?**

En términos de la exhibición que aumentó mucho, pero en términos de la crítica no, porque los espacios de los medios ya se habían cerrado antes.

En términos de la exhibición sí aumentó muchísimo y durante algún tiempo incluso hubo un equilibrio entre cine europeo, norteamericano, que después se desbalanceó de nuevo.

### **¿La crítica descubre? ¿devela algo en la obra, o la cubre de su propio lenguaje?**

Debería descubrir, pero no siempre se logra. El problema de la crítica es el problema de todo lo que es interpretación o representación de la cosa, que no es la cosa. Y además con un lenguaje que no es el lenguaje de la cosa, una especie de doble retórica.

Yo encuentro —hablando en forma estrictamente personal, porque a otro puede no pasarle y es igual de lícito—, a mi me cuesta mucho encontrar el lenguaje para describir lo que veo.

Eso es lejos lo que más tiempo me toma, mucho más que ver la película me toma tiempo describirla (y ojo que lo mío son cuarenta líneas). Primero es difícil encontrar las palabras con que tú quieres traducir lo que sentiste en la obra, en otro formato y en otro lenguaje, ya eso es un primer problema. El segundo problema es que tiene que preocuparte cómo se va a entender. Si mi lenguaje es excesivamente rebuscado es un contrasentido. Y luego el tercero que tal vez es el más simple, pero tampoco lo es tanto, es el número de líneas, que no discrimina entre las grandes películas y las más o menos.

### **¿Existe una función pedagógica en su crítica?**

No, yo no estoy para enseñarle cosas a nadie, ni de cine ni de periodismo (risas). No, siempre existe un poquito, porque uno tiene que partir de la base de que la gente tiene escasa información, por ejemplo, sobre los cineastas. Tienes que ayudar un poquito ahí a veces de una forma medio salvaje y decir: 'Raúl Ruiz es el más grande cineasta de la historia de Chile', ¡ya, listo! No te vas a dedicar a probar ni a demostrar eso ¡imagínate! Es un argumento de autoridad.

### **Para terminar, un par de preguntas que buscan respuestas breves, ¿no lee mucha crítica? me decía.**

No mucha, como que me perdí. Yo soy de la generación del papel, a mi me llegaban las revistas y los diarios que ya no llegan. Me llegaba el *New York Times* porque trabajé mucho tiempo como periodista internacional, entonces tenía el hábito de leer *El País* y otros que ya no llegan. Y no he dado el salto a internet, me da lata leer el diario y textos en general en internet. Fotos y cositas de 5 líneas veo, pero ¿leer un libro en el computador? Olvídate.

### **¿Va al cine habiendo leído sobre la película o prefiere saber lo menos posible?**

Había un sitio que se llama imdb en el que todos buscamos las fichas técnicas. Ese sitio tenía al costado unos enlaces de comentarios de otros usuarios o de la prensa. Ahí alguna vez leí cosas de Roger Ebert del *San Francisco Chronicle*, pero no muchas, una o dos. Después cambiaron los enlaces al pie de la página y nunca más las he visto, porque me da lata llegar hasta abajo.

### **¿Cuánto demora entre que ve la película y escribe sobre ella?**

Un par de días es lo óptimo. No siempre lo logro, pero es lo óptimo. Yo despacho el lunes y el óptimo sería verla el miércoles.

### **¿Qué le parece establecer una escala de notas que, de forma gráfica evalúe la película?**

Lo odio. Me he negado sistemáticamente. No lo he hecho nunca ni lo voy a hacer. Prefiero dejar de escribir.

### **¿Por qué?**

No, porque entonces para qué, pongamos un número no más, si eso es lo más corto.

El sueño del crítico, el mío, de la persona que está escribiendo por mucho tiempo es que el gallo que lee discuta, no que te encuentre la razón sino que encuentre que le mueves el piso como para tener que discutir. Por eso me hizo gracia el cabro que reclamaba porque yo no tenía *facebook*, porque yo hablo de otro tipo de discusión, que lo piense, que le de vueltas, ese es el siete, que ocurre pocas veces, probablemente. Pero si reduces eso a la estrellita eliminaste lo esencial, la reflexión. Y te queda lo menos importante de la crítica, que es la calificación, la nota.

A [Antonio] Martínez lo obligan, pero se cabrea cada vez que tiene que hacerlo, y además le sale pésimo porque no las pone bien, se pasa de largo o se queda corto, en fin.

**¿Cuál es para usted el impulso para escribir críticas?**

Hay un impulso de hablar sobre una película cuando terminaste de verla, ese es. O cuando vez un cuadro o oyes una gran canción. Yo no escribiría de eso porque de eso no sé, no soy especialista, pero es el mismo impulso del espectador.

ERNESTO GARRATT

La única manera de entrevistarle fue por vía telefónica, el 10 de enero del 2012. Por esta razón, se hizo necesario reducir la pauta de preguntas para ajustar el tiempo total. Se eligieron las preguntas pensando en su productividad, es decir, se privilegiaron aquellas que habían tenido respuestas más interesantes en las seis entrevistas que se habían efectuado hasta esa fecha.

Ernesto Garratt escribe actualmente en *Wikén* y acaba de publicar el libro *Tardes de Cine* (Santiago, Ediciones B, 2012) una antología de las catorce mejores entrevistas que ha sostenido con directores de cine.

### **¿Qué prerequisites son necesarios para que un sujeto aspire a desempeñarse como crítico cinematográfico?**

Ver películas y escribir bien, o medianamente bien, tener una cultura cinematográfica, un criterio, un gusto y un punto de vista, básicamente. Yo creo que esto se trata de tener una opinión frente a algo, no estar en lo correcto, sino que tener una opinión sólida que se pueda justificar con un estilo y una mirada. Y para eso hay que haber visto hartito.

### **¿Cómo definirías ese gusto?**

No tanto un gusto como un punto de vista que refleje un gusto. Por ejemplo: Ascanio Cavallo es un crítico muy respetado y muy cerebral, que relaciona las críticas que hace con fenómenos sociológicos, hace algo más que decir si la película es buena o es mala. Eso extra que hace es su estilo, su mirada y ahí se refleja un gusto que uno puede inducir o deducir. Le gustan las películas que hablan de algo más allá que una historia simple, le gustan las películas con capas, por ejemplo. O a la Pauline Kael que era una crítica gringa le gustaban más las películas ‘con guata’\* con emociones a flor de piel y así uno puede ir clasificando.

### **¿Y cuál es tu impulso para escribir crítica?**

Lo que me mueve a mí son historias... Justamente estaba preparando un libro y son autores que tienen como... ‘guata’ una mirada fuerte, con personajes a los que les pasan cosas, y tienen un discurso. A mí particularmente me gustan géneros como la fantasía, ciencia ficción, drama y cosas más bien intensas. A partir de eso yo puedo armar un mundo, un microcosmos que me satisfaga como comentarista, como crítico, que me guste. Y que tú puedas decir ‘a este tipo le gusta esto’. Por ejemplo en los noventa a [Alberto] Fuguet en el *Wikén* le gustaban mucho las películas con una onda gringa. Todo lo que oliera a latino o a chileno no entraba en la *Zona de Contacto*.

A mí me ha tocado viajar hartito a festivales de cine, entonces se me ha abierto hartito el gusto por el cine europeo y he sido permeado por eso. Esa experiencia te abre la cabeza y es súper importante estar abierto, ahora más que nunca, porque puedes estar conectado a través de internet y tienes acceso a una cantidad de películas que permiten, si uno es

---

\* viscerales.

metódico, meterle un montón de información al ‘disco duro’\*. El mejor cine del mundo actualmente es el cine de Corea del Sur, de Israel y ahora es cosa de armarse un plan básico como crítico de cine y conocer como cultura general esas cosas.

### **¿Qué te parece la gente que hace crítica y a la vez hace cine?**

No los juzgo, pero me parece que no puedes hacer un trabajo bien si eres amigo del director, y además después haces un libro de ese director, encuentro que es súper raro. No todos somos François Truffaut, no todos pasamos de escribir crítica a ser directores, y si lo haces tienes que dejar de hacer crítica, puedes inventarte una columna nueva y hablar de cine, pero no hacer crítica. Yo lo sanciono duramente, tienes que inhabilitarte, o eres una cosa o eres la otra.

### **¿Cómo debe ser el ejercicio crítico? ¿hay principios, valores, un norte?**

Es que la crítica de cine depende de dónde la haces. Hay un curador de un festival de cine europeo, un cabro súper ‘apitutado’ que me reclamó una vez en un foro que yo no hacía crítica de cine. Yo no cito a Levi-Strauss ni a los semiólogos porque: (uno) los encuentro malos y (dos) yo escribo en un medio masivo, y para mí la crítica tiene que ser una guía, relacionar con otras películas y relacionar con lo que le puede pasar al espectador a la hora de ver algo.

Si tu vez una película con *Star Wars* [George Lucas, 1977] durante la dictadura y haces una relación genial como Antonio Martínez que dice que Darth Vader es más malo que cualquiera de los malos que hay en el Chile de ese entonces, te das cuenta que puedes hacer grandes reflexiones sin la necesidad de disfrazar el comentario de física cuántica como hacen, a mi modo de ver, publicaciones de dudosa calidad como *El Amante* o cualquiera que se quiera pasar de listo. Siento que esa crítica de cine es una crítica que disfraza su ignorancia y su falta de talento a la hora de comunicarse con el público con alambicadas formas de decir y hacer, que en verdad no tienen nada que ver.

A mí me ha tocado hablar con un director a los que los críticos les plantean una cantidad de teorías y ellos se ríen en su cara y les dicen: ‘no, no es así, yo quería contar una historia’. Es esa sobreteorización la que a veces hace que la crítica de cine pierda la comunicación y el alcance con el público, como pasa actualmente en Chile, en que sólo algunos medios masivos tienen cierta comunicación.

Para mí Antonio Martínez es un ejemplo claro de lo bien que se puede hacer [la crítica] y que forma un vínculo con la gente que le gusta el cine, sin ser especialista. Y es porque alude al humor, a la emoción...

Y de lo mal que se hace hay ejemplos que son sumamente pretenciosos y a mi modo de ver no construyen nada, simplemente son letra muerta, como hablar esperanto.

---

\* Garrat hace referencia a una “enciclopedia mental”, a un acervo cultural, no a un disco duro físico.

### **¿Existe en Chile una crítica académica distinta de la que se publica en revistas y periódicos?**

No siento que haya algo que me interese o valore, no me interesa esa crítica. Tal vez no conozco a las personas que hagan algo que se acerque a lo que a mí me gusta, pero esa crítica que llamas académica creo que no existe. Si te pones a buscar textos demasiado buenos no hay. Al final estos colegas creen que escribiendo difícil van a escribir bien, y al final no se trata de eso. No es fácil escribir bien y que te entienda todo el mundo, como lo hace Antonio Martínez, proponer ideas inteligentes y que a la vez sean transversales y masivas. Muchos críticos piensan que escribiendo enredado, o citando a estetas y semiólogos que nadie conoce van a llegar a buen puerto, y eso es ser soberbio y ciego.

### **¿Qué planos extracinematográficos deben entrar en una crítica de cine?**

En la crítica de cine que me gusta a mí: el análisis, el contexto, el humor, el punto de vista sin caer en el 'yoismo' y ojalá la síntesis. La gente está leyendo cada vez menos y en una síntesis corta puedes decir cómo va a ser una película, describirla desde el punto de vista autorial, actoral, de la puesta en escena y algo que la caracterice en una idea, como hace genialmente Hermes. Lograr esa síntesis y esa comunicación es fantástico, y a través de distintas entradas, porque hay gente que escribe más o menos siempre lo mismo, y no sólo acá, también afuera. El uso de la riqueza del lenguaje, y que se note que tienes un abanico variado de palabras e ideas que enriquecen un texto y una manera de abordar una película. Una película para mí es como un pequeño mundito del cual puedes decir muchas cosas, tiene muchas entradas.

Y ojalá tomar un par de cursos de estética, relacionar con pintura y música básica, sin ser experto. Siento que muchos colegas quieren ser Umberto Eco, pero para eso tienes que tener un talento o una base y de ahí partir, sin pretensiones más que 'engancharse' con la gente. Por eso la parodia que Hermes hace de los críticos es tan buena, porque da la vuelta y al final hace una súper buena labor de crítica con todos los errores e imprecisiones que conlleva su chiste.

### **¿A quién le escribes cuando escribes?**

A un tipo como yo, que le gusta el cine, que no se lo toma como si fuera física cuántica, porque no lo es, que le gusta enterarse de tales cosas, y con sentido del humor guiarlo hacia la película. Yo ahora trabajo en un medio con características de tiraje y masividad, y desde ese punto de vista, escribo así. Tampoco tengo libertad absoluta, estoy trabajando y soy un empleado, si yo quisiera escribir del cine que mil por ciento me gusta tendría un blog, pero la verdad no tengo tiempo y tampoco sé si me interesa tanto.

### **¿Existe una función pedagógica en tu crítica?**

Antes más que ahora. La función pedagógica trato de expresarla en los artículos que escribo, contar cuál es el nuevo autor y hacer una función de interpretación. En las críticas mismas a veces me toca un número de películas tan malas que no puedo ser pedagógico con lo mala que es la nueva película de Shawn Levy.

### **¿Existen películas tan malas que no merecen ser criticadas?**

No, todas las películas merecen ser criticadas, pero no con ese afán pedagógico. Prefiero ser pedagógico hablando de Truffaut o la nueva ola, que es un movimiento que cambió la forma de hacer crítica porque puso el acento en el autor.

### **¿Qué debe quedar fuera de una crítica de cine?**

Es relativo y depende de cada uno, yo últimamente he tratado de despojarme de la soberbia, cada vez desprecio más la soberbia, esa altura de miras. Siento que hay que dejar que la película hable por sí misma y uno ser como un médium a través del cual la película habla para bien o para mal. Y bien por el lector que pueda agarrar eso.

Pero al final si a la gente le gustan las películas de Spider Man las va a ir a ver igual, aunque uno diga que son malas. Uno le habla con complicidad a no todo el mundo, pero en estos medios masivos la idea es llegar a la mayor cantidad de gente.

### **¿Hay un espacio que requiera una crítica para ser digna?**

Depende de la película y del poder de síntesis. Uno puede leer una crítica de tres mil caracteres y es una porquería y otras veces —no siempre— puedes leer una genialidad en siete líneas. Depende del talento, del tiempo que uno le dedique, de la seriedad, de ‘n’ cosas.

No creo que la crítica necesite un millón de líneas para ser tal, las mejores críticas que he leído, por ejemplo en la *Premiere* francesa de hace veinte años eran del mismo largo que se publican actualmente en los medios chilenos

### **¿Qué te parece la costumbre de calificar con notas o estrellas las películas?**

Graciosa.

### **¿Te parece que la crítica es capaz de conformar una idea de cine?**

No sé, antes tal vez sí. Es que en Chile en general la gente lee poco, pero tal vez en países como Argentina, México, Colombia o Perú donde la lectoría es súper alta sí, sin duda, pero acá no me atrevería a decir eso. Siento que acá la crítica es para una elite o para gente que lee, que es muy poca. En países donde las industrias culturales son más grandes sí, sin duda, pero no me atrevería a decir que pase acá, por la experiencia y lo que me toca vivir día a día.

### **¿La crítica descubre? ¿devela algo en la obra, o la cubre de su propio lenguaje?**

Gracias a la crítica hemos descubierto. François Truffaut fue uno de los descubridores de [Alfred] Hitchcock como autor, si no fuera por él la crítica americana seguiría considerándolo un directorcillo más. Truffaut se enfrentó varias veces a los críticos americanos en su defensa de Hitchcock como un autor, la crítica descubre cosas, sin duda.

Yo mismo he ayudado, o no —depende de si te gusta mi punto de vista— a ver cosas en las películas chilenas. Sin duda ayuda a ver cosas, a construir cosas, y es un instrumento súper valioso usado por productores que hacen cinearte, como en Chile, para conseguir fondos. Una crítica de *Variety* vale oro para conseguir fondos concursables en el extranjero. Robert Keller es amigo de varios cineastas chilenos y es vital para que puedan conseguir fondos y seguir escribiendo y haciendo películas, es crucial.

HERMES ANTONIO

Escribe crítica de cine bajo este seudónimo en flims.cl, escribió también en *Zona de Contacto* (versión digital), en el blog de Emol (*El Mercurio Online*) y publicó un texto sobre el director chileno Ernesto Díaz Espinoza en *El Novísimo Cine Chileno* (Santiago, Uqbar, 2011). Para no revelar su identidad solicitó contestar el cuestionario por correo electrónico.

**¿Qué prerrequisitos son necesarios para que un sujeto aspire a desempeñarse como crítico cinematográfico?**

Yo creo que ver muchas películas, leer mucho sobre películas (y cosas en general), y tener una visión del mundo y del arte. No hay nada más latero que leer críticas de cine por personas sin opinión que se limitan a soltar información.

**Hay países, como Italia, en que se estudia para ser crítico de cine, En Chile muchos de los que escriben son periodistas ¿cómo se forma usted en el oficio de crítico?**

La verdad es que nunca me vi como crítico de cine, pero siempre estoy leyendo sobre cine, y viendo muchísimas películas. He hecho un par de talleres y cosas así, pero no sé si son requisito. De más que sirve una carrera universitaria, pero no es obligatoria, yo creo.

**¿Cuál es para usted el impulso para escribir críticas?**

Yo creo que amor por el cine no más. Eso hace querer hacer algo más que ver simplemente las películas, dan ganas de conversar las películas, de entenderlas, de repasarlas. Y si son malas dan ganas de explicar(me) por qué. Yo creo que escribo de cine porque hablar con amigos no fue suficiente, y meterme a foros en internet tampoco.

**Hay quienes afirman que un buen crítico cinematográfico debería haber hecho cine. Hay ejemplos como el de Aldo Francia escribiendo en *Cine Foro* y otros en la dirección opuesta, como Truffaut y Godard que comenzaron escribiendo y luego hicieron cine. ¿es necesario o positivo al menos ejercer en ambos frentes?**

No sé, no creo. Me gusta la analogía de la cocina: yo puedo saber si un plato de comida es una porquería sin saber cocinar. Seguro, ayuda, pero todo ese debate del crítico como cineasta frustrado etc. es una lata. Muchos cineastas además dirían que hacerlo a dos frentes es ‘traición’ o ‘inconsecuencia’. Yo creo que depende de cada persona, a mí me gustaría hacer cine, pero no creo que sea requisito de ninguna manera hacerlo, ni que haga mejores ni peores críticos.

**¿Cómo debe ser el ejercicio crítico? ¿principios? ¿valores? ¿norte?**

A mí siempre me ha gustado algo que dijo André Bazin que decía algo así como que la labor del crítico era “extender” la obra de arte. Si una obra de arte me conmueve, yo creo que la crítica debería regocijarse en eso, y por eso escogí una aproximación emocional y libre para con la crítica. No me da miedo decir que una película me hizo llorar y me llegó al alma. Pero es opción, he leído declaraciones de principios de críticos que se niegan

rotundamente a eso, y por eso la crítica en ellos es más cerebral, y más de análisis. Yo no veo películas sólo con el cerebro, las veo con la guata, con el alma, y finalmente escojo ‘extender’ esa experiencia. No hay nada peor que un crítico tratando de racionalizar su amor o su odio.

**¿Pretende usted ser objetivo en su crítica? O ¿Es la objetividad un valor a perseguir en el ejercicio crítico?**

Yo creo que la objetividad no existe, menos cuando se habla de arte. El arte no es objetivo, y la mirada de uno hacia ese arte tampoco. ¿Por qué deberíamos aspirar a la objetividad? Imagino un mundo donde se habla de arte con objetividad y es un infierno, todos opinan igual, no hay debate, no hay interpretaciones distintas, etc. La gente que pide objetividad cuando uno critica algo generalmente está molesta porque uno pensó distinto que ellos. Y eso es saludable, al final.

**¿Qué funciones cumple la crítica de cine?**

Dar una mirada más o menos profesional sobre una obra de arte en particular, y así servir de guía para los espectadores, ya sea antes de ver una película o después. A veces una película me desconcierta, por lo buena o por lo mala, y busco críticas para saber qué provocó en otras personas. Y lo de profesional lo pongo porque uno quiere que esas miradas sean completas, y que tengan un manejo de lo que se ha hecho antes, del estado del mundo, etc.

**¿Cree que el inmanentismo (limitar los alcances de la crítica a la obra) puede ser útil a la crítica? En el caso de que no, ¿qué planos extracinematográficos deben entrar en una crítica de cine?**

Según yo es imposible hablar de cine (o del arte) sin hablar de la vida. Y hablar de la vida es hablar de uno mismo, de sus experiencias. Y esto entra en TODAS las críticas, por más que los críticos jueguen a que no. A mí no me interesa disimularlo.

**¿Qué debe quedar fuera de una crítica de cine?**

Creo que nada debe quedar fuera. Si el crítico cree que es pertinente para entender su mirada de la obra, que lo incluya. Lo que debe quedar fuera entonces es la autocensura.

**¿Qué importancia le asigna al humor en la escritura de la crítica de cine?**

Para mí, la misma importancia que tiene el humor en la vida. O sea, toda la importancia del mundo. Esto es una opción estilística en todo caso, que no tiene nada que ver con la crítica de cine propiamente tal. Tiene que ver con mi escritura.

**¿Es o puede ser la crítica cinematográfica un espacio político?**

A veces no puede no serlo. Y soy de las personas que cree que todo es político. Hasta la opción “apolítica” es un *statement* político.

**¿La crítica descubre? ¿Devela algo en la obra, o la cubre de su propio lenguaje?**

**¿existe una función pedagógica en su crítica?**

Claro que descubre y devela. Y sí, mi crítica tiene una función pedagógica. Me gusta transmitir lo que he descubierto. Es cierto que el lenguaje puede ser una trampa que transforme la crítica en ejercicio caníbal, pero la idea es que no ocurra. A mí por lo menos me da mucha lata leer críticas que se regocijan en sí mismas. Si el crítico es alguien que respeto, se lo perdono, por supuesto. Al final los textos deben defenderse a sí mismos, como me dijo un amigo una vez.

**¿Existe en Chile una crítica académica distinta de la que se publica en revistas y periódicos? ¿cuánto y cómo ha cambiado la crítica cinematográfica chilena en el tiempo que a usted le ha tocado ejercer?**

No tengo idea. Yo no la conozco. No diría que lo que se publica es 'crítica académica', con los espacios con suerte califica como 'comentario'. Yo creo que la crítica aparece en los espacios personales, en los blogs, en Internet. Y eso tiene que ver con un cambio global más que con un cambio en la crítica. Al mismo tiempo, no se paga por críticas académicas, se paga por los comentarios. Por lo que tenemos mucho crítico luchando por meter análisis sesudos en párrafos embudidos entre la publicidad, y eso no es muy exitoso.

**¿A quién se dirige usted cuando escribe?**

A estas alturas, a gente que busque las mismas cosas que yo en el cine, y que entiendan lo que trato de hacer. Creo que encontré un público, y a ellos me dirijo. Finalmente me dirijo a mí mismo.

**¿La crítica se escribe para ser leída antes o después de ver la película?**

Ambas. En ese sentido creo que la crítica debe tener algo de análisis también, pero no tanto como para arruinarle la experiencia a alguien que todavía no la ha tenido. Es una delgada línea que mucho crítico torpe a veces atraviesa.

**¿Quién elige la película sobre la que se escribe? ¿bajo qué criterio?**

Como yo escribo en mi propia página, el que escoge soy yo. Sin ningún criterio salvo escribir sobre lo que quiera. Últimamente prefiero escribir sobre las cosas que me despierten reacciones fuertes: odio extremo o amor. Es una lata escribir sobre lo que no me produce nada, que lamentablemente es la mayor parte de los estrenos. Por supuesto que hay cosas inevitables sobre las que escribir, como las películas-evento. Esas que todo el mundo espera. Si encuentro alguna joyita, o algo independiente, también lo transformo en prioridad.

**¿Existen películas que no merecen ser criticadas?**

Absolutamente. Aunque muchos cineastas chilenos opinan lo contrario, la crítica es un ejercicio creativo y de escritura bastante grande. Si la obra no despierta nada por su mediocridad, mejor no escribir.

**¿Existen distintos espacios o formatos para distintas películas?**

No, yo creo que si al crítico le nace, se puede escribir cómo quiera y de cualquier cosa.

**¿Lee otras críticas de las películas que critica? ¿después de escribir la propia?**

Claro. Una mezcla de curiosidad (‘¿qué habrá pensado el colega?’) y también porque soy un lector que sigue críticos igual que el resto.

**¿Va al cine habiendo leído sobre la película o prefiere saber lo menos posible?**

Ver películas sabiendo nada de ellas es un PLACER. En este mundo tan informativo es casi imposible, pero si se puede, lo hago.

**¿Basta con ver el film una sola vez?**

Un visionado responsable y concentrado debiera ser suficiente. A veces me ha ayudado ver la película más de una vez, pero diría que sí. Basta.

**¿Cuánto demora entre que ve la película y escribe sobre ella?**

También depende de lo anticipada que sea la función de prensa, o de lo apurados que estén los medios, pero en general diría que me gusta tener un par de días para digerir la película. No recomiendo escribir en cuanto se sale del cine.

**¿Cuánto espacio/tiempo requiere una crítica, a su juicio, para ser digna?**

Depende de muchísimas cosas, sobre todo del crítico. A mí hay críticas que me han tomado días en escribir y no las encuentro mejores ni peores que otras que me han tomado una hora.

**¿Es necesario, positivo o útil, establecer una escala de notas que, de forma gráfica evalúe la película?**

Para los lectores quizás. Si para el crítico es suficiente simplemente ponerle una nota a la película sin argumentar nada, entonces cuestiono su vocación de crítico.

ANTONIO MARTÍNEZ

Escribe crítica de cine en *Wikén* y comenta en 24horas, canal noticioso de televisión por cable. Además escribe de fútbol en *El Mercurio*. Ha escrito también en *La Época*.

La Entrevista a Antonio Martínez se efectuó en el restorán Tip y Tap de calle San Crescente en el barrio El Golf a las ocho y cuarto de la noche. A las nueve Martínez se reuniría, como todas las semanas, con Ascanio Cavallo. Tal vez a la acostumbrada reunión llegarían más invitados, no lo sé, pero me consta la llegada de Cavallo.

### **¿Qué prerequisites son necesarios para que un sujeto aspire a desempeñarse como crítico cinematográfico?**

Yo supongo que, históricamente, tenían que pagarte por hacerlo.

#### **Pero pensando en el crítico en sí mismo**

Claro, pero yo creo que ese es un dato de la causa, creo que con el tiempo eso se ha desperfilado, incluso en la profesión. Inicialmente la gente que trabajaba en crítica (entre los años cuarenta y sesenta) eran estudiantes de derecho o abogados o profesores de filosofía o filósofos y muy pocos eran periodistas. Y en rigor era un tipo de profesión que no estaba pagada, que se hacía simplemente por el gusto de la persona que lo escribía. Y se suponía que ese gusto era tan iluminado, tan fulgurante, tan cautivante que la persona lo hacía gratis, aunque a todo el resto del mundo en el medio le pagaban por hacer su trabajo. Entonces no es casual lo de la plata, no es un dato menor.

A mi me da la sensación de que en algún punto eso se empieza a romper con la llegada de los periodistas, que tiene cosas malas también (que reforman y deforman la crítica). Probablemente en los años setenta y ochenta —más que todo en los ochenta porque durante la época de Pinochet la crítica fue desapareciendo, casi no existían los medios de oposición—. Yo me acuerdo muy bien porque era editor de cultura en *La Época* y con Ascanio [Cavallo] empezamos a hacer fichas de las películas que daban por televisión, y eso no se hacía como género. Ahora todo el mundo lo hace, pero en ese tiempo no se hacía.

Lo que quiero decir es que la gente que se comenzó a instalar en la crítica eran periodistas: desde alguien que luego se convertiría en cineasta, como Alberto Fuguet; como Héctor Soto, Hvalimir Balic y toda esa gente. Yo llegué un poco después con Ascanio Cavallo. Y el mundo de ahora: Gonzalo Maza, Alaluf, etc. A todos les pagan por hacer crítica.

Entonces no es un dato casual en el sentido de tratar de profesionalizar cierto oficio, y eso merece una recompensa como el trabajo de cualquiera, e implica cierta responsabilidad. Si eso se empieza a diluir en el tiempo, probablemente algo se puede modificar también en el terreno de la crítica. Porque una persona que escribe de cine en un blog —y posiblemente muy bien—, o en periódicos digitales, probablemente van a ir deconstruyendo ese panorama, que a lo mejor se va a reconstruir en algo distinto.

Tal vez este dato es algo más brusco de decir, pero la mirada de donde uno escribe, más bien tiene que decir la persona que lee la crítica. Probablemente yo voy a hablar muy bien de mi mirada, o voy a tratar de darle un gran marco teórico o de estructurarla y ordenarla. Pero en el semana a semana de escribir todo ese ordenamiento no es tan fácil de conseguir.

### **Pero ¿de qué base tendría que partir alguien que pretendiera hacer crítica de cine?**

Yo creo que lo más importante es ver películas y segundo leer sobre cine, tratar de formarse su propio juicio con respecto al cine. Porque las cosas están ahí, el problema es que cuesta verlas. Hay que disponer y ocupar mucho tiempo para verlas. Antes era mucho más difícil conseguir las películas para verlas, pero eso se ha solucionado. Entonces para que alguien se forme su propio marco teórico, su propio universo y su propio punto de vista —que es fundamental desde mi perspectiva— está toda la información. Pero para eso es esencial lo que decía Homero Alcina Thevenet, crítico uruguayo: que ahora se pueden tener los datos de todo, pero el valor de nada. En el sentido de que ahora hay muchos datos, mucha trivía y pequeña información, pero el asunto es saber discriminar qué es lo valioso y qué no.

Es fundamental ver gran cantidad de películas. Todas las de John Ford que puedas, de Dziga Vertov, en fin, ver todo lo que puedas.

### **¿Y usted cómo se forma en el oficio?**

A mi me gustaba el cine no más. Me gustaba realmente: pasaba días enteros en el cine, iba a la biblioteca a hacer fichas a mano, porque no existían los libros. Algún libro de Andrew Sarris lo copié entero para saber quién era el director, el director de fotografía, saber cuál era la estructura que tenía cada director, su escuadra. Y me pasaba viendo todas las películas que podía y leyendo todo lo que caía en mis manos.

A un gusto como ese uno le puede dar condensaciones distintas en el tiempo, pero inicialmente tiene que ver con el gusto y la pasión de uno. Era un gusto solitario, era difícil encontrar a alguien que me acompañara, porque las películas de Vincent Price eran espantosas, ahora son de culto pero eran espantosas, las estrenaban en Viña el día viernes y duraban dos días. Yo trataba de que los compañeros de curso me acompañaran, pero era difícil. Había películas para mayores de 21 años a las que me costaba entrar. Conocía a las boleteras del cine Oriente, del Condell en Valparaíso. Tenía un cierto entramado.

Cuando terminé de estudiar me inscribí en literatura, iba a estudiar periodismo, pero vino el golpe y la universidad estuvo cerrada. Luego me fui a España, allá estudié Licenciatura en Ciencias de la información, trabajé en un diario de cine allá, hice algunas primeras críticas y así me hice la carrera de periodista.

### **¿Y qué críticos leía o admiraba?**

Andrew Sarris, que fue profesor de la universidad de Columbia, también de la universidad de Nueva York y escribió mucho tiempo en el *Village Voice*, y en cierta forma algún antagonismo tenía con el cine de autor, trataba de establecer otra mirada frente a la tradicional, a lo de *Cahiers du Cinéma*. Leía también *Hablemos de Cine*.

### **¿Y qué le parecen los críticos que se desempeñan como cineastas?**

Yo hacer películas jamás. Yo provengo de un mundo distinto en el que tienes que estar en la otra frontera porque de lo contrario no puedes ejercer la crítica, menos en un medio como el chileno que es tan pequeño, donde todos terminan conociéndose, siendo amigos, protegiéndose. Yo no me muevo en el mundo de los cineastas ni tengo amigos cineastas ni nada.

### **¿Qué valores debe tener el ejercicio crítico, qué norte?**

Eso depende de cada uno. A cada cual su propio infierno. Yo creo que tiene que tener independencia, mirar las cosas desde afuera, tiene que pertenecer a una trinchera distinta de la de los directores. No se puede ser parte de un mismo fenómeno artístico, no puedes sentirte cómplice de un mismo proceso que se está viviendo, hay que estar en una posición como la que tiene que estar el periodista, distante, distinta y crítica, que no tenga los mismos componentes que ellos, que no respire por el mismo lado. No me parece que uno pueda ser amigo de las fuentes. Eso funciona con los políticos, con los futbolistas y también con los cineastas.

### **¿Pretende algún grado de objetividad en su crítica?**

Me parece que sí, o sea si yo tengo relación y amistad es distinto, porque no puedes tratar a todos por igual. Yo prefiero mantenerme distante, porque además tienes que tener disposición para entrar en esos mundos, sin voluntad propia uno no se mete.

Generalmente los directores de cine odian a los críticos de cine, o los desprecian, o dicen que son cineastas frustrados y está bien que exista una tensión así, eso es lo que tienen que hacer y decir. Pero me parece que es muy complicado —y yo creo que aquí y ahora el mundo cambia en esa dirección— en que críticos de cine son guionistas o coguionistas, o son directores o pretenden serlo y tienen una relación muy próxima, muy cercana, con mucho marco teórico, pero en definitiva hay una cierta complicidad que hace mal.

### **¿Qué funciones debe perseguir la crítica?**

No sé exactamente qué. Lo que uno entiende es que el cine es una forma de describir, de sintetizar y de condensar la naturaleza humana, es decir, lo que más le conmueve. Con una cámara y tomando decisiones. Ahí yo creo que hay una suma de humanidad y genialidad.

Y lo que uno tiene que hacer con determinadas películas es tratar de contaminar eso, cierta pasión y gusto por eso. Sentir que ahí hay un mapa, una geografía de la condición humana y la naturaleza del hombre que se hace presente a través de las imágenes. Y tratar de establecer que a veces, en pequeños directores, puedes encontrar eso, sin grandes aparatajes industriales.

Yo durante años fui director editorial de Alfaguara Aguilar (que es una multinacional del libro muy poderosa) pero a pesar de la plata que teníamos y que podríamos haber contratado a grandes autores nunca controlamos la literatura. Siempre había alguna editorial menor, algún autor desconocido y algo que funcionaba aunque nosotros creyéramos que no iba a funcionar, y aunque nos creyéramos expertos. Y eso está bien, creo que en el cine tiene que ser así también, la gran industria no puede controlar cuáles son las mejores

películas siempre. Cuáles son los grandes cineastas, es el tiempo el que decide qué cosas quedan y cuáles no.

Hay que tener cierta sencillez y modestia para mirar las cosas con la mayor humildad del mundo, porque el tiempo y no los críticos es el que va decidiendo qué se aposa y permanece o qué desaparece.

### **¿Cree que el inmanentismo (limitar los alcances de la crítica a la obra) puede ser útil a la crítica?**

Lo que pasa es que el cine es tantas cosas, puede ser una materia de estudio en sí mismo, encerrada en el montaje, en los planos, en las imágenes que tiene. Puede tener una especie de arquitectura interior que estudiar. Pero junto a eso son aparatos que están conectados a la memoria individual, propia. Probablemente las películas con las que me voy a quedar en mi vida no son las grandes películas, son aquellas que sólo yo sé por qué se quedan conmigo. Hay otras películas que se quedan en el colectivo, otras que se impregnan a la memoria emotiva, intelectual. En ese sentido el cine ilumina muchas zonas, no sólo una.

Esos libros eran tan difíciles de entender, tan complicados de seguir, en cierta zona tan aburridos. Y de cierta forma eran siempre una gran travesía leer muchos de esos libros. Al final el cine es eso y muchas cosas más. Cada una de ellas es una forma en que los críticos pueden meterse. Alguien entra por la puerta grande, alguien por la ventana, alguien por el subterráneo.

### **¿Qué planos extracinematográficos deben entrar en una crítica de cine?**

Yo tengo una especie de ideal, que a la larga es un ideal del periodismo que sería algo así como ‘afligir a los consolados y consolar a los afligidos’ En donde uno pueda, donde haya algo que implique afligir a los consolados: a los más poderosos, a los que se creen dueños del mundo, a los que tienen las capacidades intelectuales y emocionalmente están tranquilos uno tiene que encontrar cosas que lo intranquilicen. Y al contrario, a aquellas personas que se sienten caídas, desvalidas, que no conocen su norte, tratar de consolarlas. Muchas grandes películas están hechas para eso, para encontrar ese equilibrio entre los que se sienten seguros y triunfadores y los que se sienten oscurecidos y desconcertados apoyando a unos y aplastando a otros. Eso hay que buscar en las películas donde está.

### **¿Qué debe quedar fuera de una crítica de cine? ¿de qué hay que apartarse?**

De los premios que pueda tener la película, de la fama, de los actores que pueda tener. Poner en tensión también la propia filmografía del director. Hay que tener una cierta desconfianza con los aparatos de la industria que a Clint Eastwood y a Scorsese los hacen filmar grandes películas cada dos años, van alternadamente haciendo lo mismo hace ocho o diez años, entonces uno dice ¿esto un poquito es ‘hueveo’? Son grandes cineastas que manejan la industria a la perfección, probablemente la narración también, pero obviamente hay un mecanismo de la industria de tener el control absoluto de las cosas. Por eso hay que tener una distancia con la filmografía de los directores. No siempre Clint Eastwood es lo mismo, no hay que tragarse todo al tiro. Lo mismo con Terrence Malick, no ir de rodillas cuando llegue una película de él, porque la industria es como el mago Merlín.

### **¿La crítica descubre? ¿devela algo en la obra, o la cubre de lenguaje, de significantes?**

No, digamos ¿ubicar al director tailandés Apichatpong Weerasethakul? es un director muy admirado en los festivales europeos. Hay una secuencia de una de sus películas donde hay una vaca (tailandesa) amarrada en un árbol. La vaca mueve el cogote, desprende el nudo y se va. De esa secuencia un crítico español dijo —y me lo sé de memoria porque me pareció alucinante— ‘la maravillosa secuencia de autoliberación animal’ y uno dice: ‘pero si es una vaca que se está soltando’. Esa es una crítica en donde el significado de la palabrería se la está dando el que escribe. Para mi el significado que tiene es una vaca que se suelta del cordel, no más. Tal vez ellos tienen razón y yo no.

Hay una película que una vez vi en un festival en Perú, una película mexicana (que están dando en el cable) con actores no profesionales que van a bahías, pescan cangrejos. Yo pensé que era ‘hueveo’, pero en el BAFICI los argentinos la eligieron la primera del festival. Y ellos contaminan mucho al resto porque para qué estamos con tonteras, si desde San Martín hasta hoy ha sido así.

Pero hay que desprenderse de esas influencias también, uno como periodista quiere descubrir cosas, golpear, encontrar cosas (en cualquier ámbito) y el crítico que es periodista también tiene esa deformidad de querer descubrir muy pronto, de que lo que descubriste no lo ha visto antes nadie, o dejarse llevar por los grandes titulares y las cosas que tienen más *marketing*. Es una cierta debilidad en ese sentido por deformación profesional.

### **Hay una crítica por ahí por los 60 y 70 que era muy pedagógica...**

Sí claro, pero es que era el proceso revolucionario. Los cineastas [Miguel] Littin, [Patricio] Guzmán, antes que cineastas eran revolucionarios y lo que querían era explicar la revolución, educar al pueblo, Los documentales de Santiago Álvarez, por ejemplo, respondían a un mundo distinto y por eso eran así.

### **¿Y usted siente que en su crítica hay una función pedagógica?**

Un poquito, yo supongo que a veces ocurre. Yo escribo todas las semanas, a veces son buenas películas, y es más fácil tener cosas que decir. A veces la película es muy buena pero lo que uno tiene que decir es muy poco, porque los talentos de uno son limitados. A veces hay películas muy malas que te pueden empujar a hacer una crítica mejor. Y uno tiene el desequilibrio natural de las cosas, imagínate que llevo treinta años en esto, figúrate lo desequilibrado que puedo ser. En ocasiones uno acierta, en otras no. Yo, con el tiempo, creo que soy mejor para sintetizar algunas cosas en una o dos frases.

### **¿Cuánto espacio/tiempo requiere una crítica, a su juicio, para ser digna?**

Cuando uno parte en el periodismo cree que necesita cuatro páginas, entonces llega el editor y te dice que llegó un aviso y te puede dar tres páginas. Uno se horrorizaba porque tenía muchas cosas que decir. Cuando de las cuatro te dejaban una, uno se sentía destruido por dentro. Pero con el tiempo uno siente que mientras menos espacio tenga es mejor,

porque tiene muy poco que decir. Si alguien puede en una crítica sintetizar las cosas en cinco o seis líneas yo no tengo mayor objeción. Son distintas maneras y aproximaciones a la escritura y al fenómeno de la creación. Y así como puedes aceptar el *marketing* puedes aceptar la poesía que en dos estrofas te puede revelar el mundo ¿por qué una crítica de cinco o seis líneas no va a poder ser lo suficientemente contundente como para encontrar la nuez, el alma del asunto? Y, al contrario, un tratado de seis o siete páginas puede ser intrascendente.

### **¿Quién elige la película sobre la que se escribe?**

Generalmente las que yo hago las elijo yo. Se supone que yo hablo de la que es más importante, porque es más espacio.

### **O sea que en la mecánica de *Wikén* hay distintos críticos para distintas películas con distintos espacios asignados.**

Supongo que sí, ellos ponen la mecánica. Pero claro, hay una mecánica. Yo hablo con Ernesto [Garratt], con Diego [Muñoz] y me pongo de acuerdo. Pero me parece que por ejemplo entre *Tintín* [*Las aventuras de Tintín: el secreto del unicornio*, Steven Spielberg, 2011] y la *Bombal* [Marcelo Ferrari, 2011] mejor voy a escribir de la *Bombal* porque seguramente *Tintín* va a tener mucha buena prensa en muchas partes. Y es muy desdramatizada la manera de ponernos de acuerdo. Ahora por ejemplo voy a hacer *Demonios* y no la de Brad Pitt, es decir, en términos generales hay una medida, pero no hay una medida fija.

### **¿Hay alguna película que no merezca ser criticada?**

No, yo creo que todo el mundo merece un lugar bajo el sol, por qué no, las películas también.

### **¿Cuánto y cómo ha cambiado la crítica cinematográfica chilena en el tiempo que a usted le ha tocado ejercer?**

Esa cosa de la que hablábamos del periodista que entra al género es un dato de la causa. El ingreso de los periodistas con mucho más conocimiento e información, con mucha más educación cinematográfica, sin duda que la gente de ahora está mucho mejor preparada. Y por eso casi todos los críticos son periodistas, y eso era un mundo inexistente antes. El año 1988 o 1987 en *Wikén* existía la María Romero y Hvalimir Balic, en *Las Últimas noticias* ni en *La Tercera* tenían crítico. Nosotros cuando salimos en *La Época* hicimos al tiro crítica, porque era lo que nos gustaba, y después se fue ampliando. Eso reforma y deforma un poco la propia mirada respecto a las cosas.

También es cierto que es un cambio de diversidad, aunque desde *Cahiers du Cinéma* siempre hubo desacuerdo y disparidad frente, por ejemplo a la cantidad de estrellitas.

### **¿Y qué le parece eso de poner estrellitas?**

Como las pelotas, pero ¿qué vas a hacer? Yo durante mucho tiempo trabajé y nunca puse estrellitas, pero también es cierto que en los diarios, generalmente, y en todos lados sienten que hay un asunto de utilidad pública, y uno al final es como el tipo que escribe el horóscopo o hace la tira cómica o habla del santo del día. Entonces, como es una cuestión de utilidad pública, hay que poner estrellitas. Y yo siempre tiendo —esa una cuestión deforme, pero lo hago— a poner más estrellitas de lo que realmente creo. No muchas más, no de dos a cuatro, pero si estoy entre dos y tres le pongo tres. Y lo hago porque esas estrellitas se van a la cartelera y mucha gente se guía por la cartelera, entonces simplemente abren el diario, ven las estrellitas y van a verla por eso. Y me parece muy brutal y muy injusto que la opinión de una sola persona pase a la cartelera sin siquiera nombre o firma. Por eso me parece más justo tratar de ponerle más que menos, aunque no corresponda exactamente.

### **¿Cómo se imagina usted a su público? A quién escribe cuando escribe?**

Yo no sé, supongo que le escribo a gente más vieja. En realidad esas cosas uno no se las pregunta.

No tengo una visión fija, uno tendería a decir que si el que escribe es más viejo el público es más viejo, pero eso no es necesariamente así. A lo mejor con lo que yo escribo, y en *El Mercurio* puedo tener otro público, pero no lo sé.

Eso me parece una cuestión muy poco pudorosa ¿cómo va uno a decir a quién le escribe? Uno, a Dios gracias, puede escribir más o menos coherentemente pero ¿cómo va a saber a quién le escribe? eso es problema de los que leen.

Lo único que yo sé es que los lectores ¿cuándo a ti te encuentran bueno? cuando coinciden con lo que escribiste, y si no te encuentran un gil, y está bien, tienen razón.

Eso de hablar de ‘mi público’ lo encuentro un horror espantoso, es como si uno fuera conductor de matinal.

### **¿Le escribe a todos entonces?**

Lógico, escribo no más, al que lea ¿cómo vas a poder pensar que tienes una especie ‘público propio’? no puedes tener ese tipo de pretenciones, o yo al menos no las tengo. La única pretención que uno tiene es de sobrevivencia, porque yo supongo que contra más tiempo uno pase, menos tiempo le queda.

### **¿Se puede vivir de la crítica de cine en Chile?**

No, no, no. Yo hago otras cosas, escribo de fútbol los domingos, trabajo, hago clases...

**¿Cree usted que existe o existió una crítica de cine académica en Chile? por contraposición a la que se publica en medios.**

Probablemente sí, ahora hay que entender que uno de los primeros artículos de la revista *Primer Plano* de Hvalimir Balic (que trabajaba en la [Pontificia Universidad] Católica y sacaron esta revista de cine) era para decir que toda la crítica de cine era como las pelotas, “El país de las sombras largas”, y a los dos años se puso a escribir en *El Mercurio*. Probablemente la revista *Enfoque* que nunca fue muy dura, era más blanda que *Primer Plano*, pero había un juicio parecido, y si ahora tu preguntas va a haber un juicio así. Pero creo que es parte de la tensión de las cosas. Lo que sí está claro es que ahora ese mundo que está fuera de las publicaciones tiene mucho más fácil el camino para dar a conocer sus puntos de vista y estructurarse. Y eso es muy bueno, porque crea un corpus de conocimiento más grande. Y también pone las cosas bajo el frío mundo del mercado, que es duro en todo sentido, para los que trabajan en los medios y para los que no. Porque cualquier medio digital parte con todo el impulso y la voluntad de los que trabajan en él, pero uno sabe que a los tres o cuatro meses las cosas se empiezan a joder, porque la propia voluntad no basta. Entonces todas esas cosas crean una tensión y una cierta comprensión.

**¿El público chileno ha cambiado mucho? ¿cree usted que el lector/espectador chileno actual tiene los conocimientos necesarios para comprender el lenguaje técnico asociado al cine?**

Yo creo que la gente ahora en su naturaleza está con las imágenes, en el aprendizaje con el *ipod* o con los juegos. Antes decían que el problema de hacer cine era que era muy caro y muy complicado, pero pronto va a ser tan barato como escribir. Todos van a querer hacer cine, pero resulta que si bien todos escribimos no todos escribimos obras de arte, así que va a ser la misma cuestión. Se van a hacer más películas y más rápido, se va a generar una sobreabundancia de películas y habrá que estratificar entre las películas buenas, malas e insignificantes.

Y eso también le quitará la aureola al artista porque ¿puede ser artista alguien que una semana hace una película así, y la semana siguiente así? la posición del artista y del actor del cine se va a relativizar, porque todo va a ser más fácil de hacer, tal vez demasiado fácil.

**¿Cree usted que influye la crítica en el público?**

No, no creo.

**¿Lee otras críticas de las películas que critica? ¿después de escribir la propia?**

No, digamos leo a Ascanio Cavallo, pero es mi amigo. Y no mucho más, pero por falta de tiempo.

**¿Va al cine habiendo leído sobre la película o prefiere saber lo menos posible?**

Alguna información, lo que llega en los medios.

### **¿Basta con ver el film una sola vez?**

Sí, yo no tengo más tiempo que ese. Después a veces la veo por segunda vez y digo: ‘debí haberla visto por segunda vez’ porque se me fue algo, o algo pude haber tratado mejor, pero lo cierto es que uno la ve y escribe.

### **¿Cuánto demora entre que ve la película y escribe sobre ella?**

Depende de la necesidad, la urgencia y de lo que se te ocurra, aunque el profesionalismo implica que uno puede escribir aunque a uno no se le ocurra nada.

### **Volviendo a lo histórico ¿hay procesos que usted vea, que usted pueda delimitar de cómo ha cambiado la crítica? Tal vez con hitos clave como la dictadura.**

Lo que pasa es que la dictadura estima como enemigo al cine totalmente y todo el mundo desaparece del mapa, o lo exilian o lo matan. De hecho la gente de *Primer Plano* se refugia en una página que se llama cinevisión de *La Tercera* ahí trabajan José Román, Sergio Salinas, Héctor Soto, varios; y la María Romero sigue en la *Wikén*. Era muy difícil hacer algún tipo de juicio crítico en esa época. Además uno necesita tener un cine nacional para mirar el cine del mundo, aunque no sea más que para criticarlo o para compararlo malamente, uno necesita tener una identidad propia de cara a ser cineasta (creador) y también de cara a ser crítico. Y en momentos tan brutales como ese creo que la aspiración o las ganas o el deseo de la crítica eran bien nulos, porque venían películas censuradas, no se podía filmar nada, sabías que afuera estaba filmando Patricio Guzmán y no llegaban.

Es complicado, yo creo que ahí había una libertad de expresión que estaba (junto con los medios) tremendamente restringida hasta mediados de los ochenta. Después cuando se empieza a abrir un poco el abanico con las revistas *APSI*, *Hoy* y *Cauce* la crítica de cine podía ser, como alguna vez uno pretendía que fuera, un argumento entremedio, para criticar algo, para decir algo detrás de camuflaje, pero sin pasarse de listo tampoco.

Yo me acuerdo de Paul Naschy (Jacinto Molina) [1934–2009] que hacía el hombre lobo en España y era muy de culto, después de hacer veinte películas de terror en España decía que había criticado la dictadura, lo que es una pura ‘huevada’. O sea, después de la guerra todos quieren ser generales.

En el consejo de censura siempre hubo periodistas adentro y el colegio de periodistas lo permitió, el argumento era que al estar dentro, se podían dejar pasar algunas cosas — aunque nunca fue así— y en algún momento una película como *Imagen Latente* de Pablo Perelman la censuran y la prohíben por ahí por el año 1988. Y *Cien niños esperando un tren* de Ignacio Agüero le ponen una censura de 21 años, una cuestión espantosa. Y producto de todo eso los periodistas que estaban adentro tienen que renunciar, porque no les queda otra, era un escándalo.

Creo que eso también va marcando. Hay un momento en que los críticos y los cineastas tienen que estar juntos, aunque no sean amigos, a mi modo de ver, cuando hay una dictadura y las cosas son así.

Del 85 en adelante cuando los medios sí tienen alguna libertad mayor y podían hacer crítica de distintas películas sí podían contribuir en algo y tenía sentido.

### **¿Cambia mucho el panorama con la llegada de la democracia?**

Se acabaron todos esos medios, todos esos medios en que estuve desaparecieron. Actualmente yo creo que existe como género, hay más abundancia, puede ser mejor quizás. Profesionalmente, al menos, para los periodistas está bien, a pesar de ser una profesión mal pagada y jodida.

### **¿Puede ser un ejercicio político la crítica de cine?**

Seguro, pero eso depende de los tiempos que corren. Aquí y ahora yo no creo que medios que están relacionados más bien con la derecha como *El Mercurio* y *La Tercera* y la crítica que hago yo, Cristóbal [Marín], Diego [Muñoz], [Gonzalo] Maza o [Daniel] Villalobos se pueda relacionar ideológicamente con el medio. Me parece que hay una distancia e independencia. No me parece tampoco que en el mundo editorial de los diarios estén preocupados por esa tontera, tampoco. Es mi impresión, al menos.

Y por qué te lo digo, porque si hubiera un medio de izquierda tal vez ahí podría haber una crítica que estuviera más puesta en ese mundo. Yo sinceramente a veces pienso que tengo una crítica ideológica con Hollywood, porque como yo vengo de los sesenta y los setenta a mi lo de Hollywood me rinde porque es como el ojo de Sauron, como Saruman, son los que dominan el mundo, entonces hay que tener cierta distancia y andar siempre engrifado y desconfiado. Yo tengo esa deformidad, y cada vez que puedo trato de decir algo de eso, pero son 'huevadas'.

RENÉ NARANJO

Actualmente escribe crítica de cine en *Publímetro*, participa como panelista en los espacios radiales y televisivos que conduce el periodista Julio César Rodríguez. En el pasado escribió en: *Cauce, Enfoque, Wikén, Caras, Errol's, La Tercera y The Clinic*.

La entrevista con René se llevó a cabo en el lobby del Centro de Arte Alameda el 18 de diciembre del 2011. Esa tarde de domingo se presentaba *Misterios de Lisboa* de Raúl Ruiz en su versión completa de cuatro horas, René hizo una pequeña introducción al público antes de la proyección y luego salió de la sala para sentarse a conversar conmigo. Interrumpió la entrevista para entrar en la sala y dirigirse al público asistente antes de comenzar la segunda mitad. Luego de lo cual conversamos un par de palabras más.

### **¿Qué prerequisites son necesarios para que un sujeto aspire a desempeñarse como crítico cinematográfico?**

Es una buena pregunta porque finalmente la crítica de cine es un interés, una vocación, una profesión que se adquiere en la vida. A diferencia de lo que es ser astronauta o cineasta o cantante o bailarín no es algo que te venga de la infancia. Creo que Truffaut tenía una frase así como que de niño nadie dirá que cuando grande quiere ser crítico de cine. La crítica de cine implica una parte intelectual muy importante, dedicarse a mirar muchas películas y leer y estar en un estado de reflexión que es incompatible con las sensaciones de la infancia que son mucho más de descubrir y crear mundos. La idea de escribir de cine es una idea más adulta, un gusto adquirido, así lo defino yo.

Y ¿qué ocurre ahí? Que la crítica de cine no se enseña ni se aprende en la universidad. La crítica de ningún arte (la literaria tal vez sí, pero no) porque no son actividades que se pueden entregar de una manera académica estandarizada. Tu puedes enseñarle a sacar muelas a cuarenta personas, pero es difícil que logres: primero que hayan cuarenta personas interesadas en escribir de cine; y luego, es imposible que esas personas vayan a tener una visión idéntica frente a una actividad que es profundamente subjetiva.

Entonces lo que ocurre es que la formación va ocurriendo a un nivel más cercano a lo que es fabricar una cerámica de Pomaire, o un buen vino en Santa Cruz, o un buen queso de cabra en Ovalle, es decir, hacia una artesanía, una cosa que uno aprende de un maestro, en una relación de maestro y discípulo que suele ser de a dos o tres, máximo. Es una actividad ligada al amor, una actividad amorosa. Entre tres puede ser una relación tormentosa pero ya cuatro, no. Son cuestiones de amor y muy de intimidad, de conversación.

Nosotros vemos *Misterios de Lisboa* y nos sentamos a conversarla, y al mismo tiempo que incorporamos ciertas referencias objetivas como lo bien que dirige Ruiz y lo fluido de su cámara... cosas más objetivables que están en la escritura, a eso se unen cosas mucho más subjetivas de cómo te llegó la película, porque evidentemente a cada uno nos llegan las películas de manera distinta de acuerdo a cómo las veamos. Yo puedo amar un día una película y al otro día me puede parecer una película del montón. La crítica de todo arte debe incluir esa cuota de subjetividad, lo que impide una formación estandarizada.

En ese sentido el crítico de cine tiene que buscar un maestro, un modelo, acercarse a alguien a quien admires, porque también pasa por la admiración y después ir modelando un quehacer.

En la crítica de cine se conjugan tres cosas: la subjetividad y la emoción, por un lado; y luego, por otro, la pretensión técnica, los aspectos cinematográficos que son más o menos visibles para una persona que ha estudiado el lenguaje audiovisual.

### **¿Quiénes fueron tus maestros?**

A mi me empezó a gustar el cine en el cineclub de la Universidad de Chile, a principios de los ochenta, que llevaba Aldo Schiappacasse y Marco Antonio Cumsille. Había visto películas en mi juventud (algunas de arte y otras no) y encontraba que había una emoción 'chora', potente en el cine, me gustaba como a mucha gente. Y en el cineclub descubrí al menos dos películas sin parangón que eran *Sin Aliento* de Jean Luc Godard y *Ladrón de Bicicletas* de Vittorio de Sica. Por dos razones distintas, *Ladrón de Bicicletas* es muy social, un melodrama muy emocionante, uno llora toda la película y *Sin aliento* es una rebeldía intelectual, una actitud súper.. una idea de la juventud, de un París... se juntan otras fantasías. Por eso te digo que las fantasías que uno tiene respecto de uno mismo o del mundo juegan un papel súper importante. Yo además tenía una sensibilidad social que traía de chico, de preocuparte de lo que pasa con los demás en tu entorno, y ser solidario.

Y después, la escuela clásica era muy mala, había un profesor que se llamaba José Pérez-Cartes que hacía unas clases de cine pésimas. Yo había estado asisitendo al Goethe [Institut], al Instituto Chileno Francés, al mismo cineclub, y me parecía que el cine era otra cosa, no lo que explicaba este gallo. En clases veíamos las películas en un televisor chico, en betamax y no se podía apreciar nada. Me acuerdo que había visto *El último hombre* en el Goethe o *Nosferatu* y algunas películas mudas de Fritz Lang y el profesor hablaba del cine alemán de los años veinte pero hablaba muy poco de Lang y nada de Murnau entonces me enfrascaba en discusiones con él.

Y no me acuerdo bien cómo conocí a Cristián Sánchez que había sido alumno de Ruiz en la Católica y estaba haciendo algunas películas y estaba estrenando el ochenta y dos su película *Los deseos concebidos* [1982]. Era el único estreno chileno del año, él estaba haciendo clases en la Católica, reconocía a Lang, a Bresson, a Buñuel, a Metz y la semiología, era otra conversación. A un par de amigos nos prestó varios libros: las notas sobre el cinematógrafo, el libro del cura Sánchez *El montaje cinematográfico...* habrán sido unos seis. Empezamos a ir a su casa con Víctor Briceño (a quien le gustaba mucho el cine y escribió en *Enfoque*) , y eso me confirmó que esto era algo que se aprendía de maestro a discípulo.

**Luego de que Naranjo narra sus comienzos como audiovisualista y sus experimentos en el videoarte ¿Qué te parece eso de ejercer en ambos frentes, como crítico y como autor? ¿tener una pata en cada lado?**

Me parece genial, hay que tener una pata en cada lado y si tuviera más patas en más partes.

No se puede vivir de la crítica de cine y eso es un problema, porque tienes que dedicarte a otras cosas y tenerla como hobby que es un poco lo que hacen [Héctor] Soto, [Ascanio] Cavallo, todos. José Román se retiró. Generacionalmente es importante, porque Héctor Soto, José Román y Hvalimir Balic representaron a la generación que comenzó a hacer crítica con el nuevo cine chileno. En el año 1968, 1969 ellos fueron los críticos de esa generación. Y habían tenido sus problemas y diferencias con los críticos de esa época..

### **¿Cómo debe ser el ejercicio crítico? ¿podrías definir principios, valores, un norte?**

Esa crítica de cine hasta nuestra generación, que termina con Olave, por ahí, con *Enfoque* en 1991 todavía es una generación que tiene un fetichismo importante por el cine, porque el cine no está al alcance de la mano. Hoy día ese fetichismo —que a mí me parece súper importante—, ha desaparecido porque tienes el cine las 24 horas al alcance de la mano, entonces no cuesta nada encontrar una película. Me acuerdo que Hans Ehrmann iba a Cannes por la revista *Ercilla* y nos contaba: ‘vi *Ran* de Kurosawa, vi *Las tres coronas del marinero* de Raúl Ruiz’ y nosotros no lo podíamos creer. Pero ahora si quiero ver una película de quién se me ocurra, la bajo y la veo solo. Había una cuestión de comunidad, comunicar implica construir comunidad, y eso era entretenido, conversar las películas.

Me acuerdo que con Héctor Soto, con Pepe Román, con la Constanza Johnson en las jornadas de *Enfoque* eran charlas divertidas, se generaba una conversación. Después cuando el cine se pone a la altura de una hamburguesa o de un chocolate o de cualquier artículo de consumo que se encuentra fácilmente al alcance se pierde ese fetiche y se pierde esa comunidad, pasa a ser un elemento más del paisaje del consumo y se pierde la conversación . Yo siempre trato de reivindicar hasta hoy la conversación sobre cine. Y por eso hago estas cosas [se refiere a la charla que acaba de dar] en que no gano ni un peso, pero lo hago porque quiero que la gente converse las películas, devolver la conversación.

### **¿Ese es el rol de la crítica?**

No, el rol de la crítica no sé cuál es. El ‘rollo’ de uno es que uno ve una película y te produce una emoción. Escribir la película es trabajar sobre esa emoción y eso es lo intelectual. La crítica de cine involucra los dos hemisferios de tu cerebro. Lloras con una película como *El Concierto* [Radu Mihaileanu, 2009] (uno de los buenos estrenos de este año) que no es la tremenda película pero sí es muy emocionante. Yo conozco ese teatro en París, fui varias veces, me encanta ese concierto (para violín y orquesta de Tchaikovsky), además yo produzco eventos culturales, entonces me ha pasado tener que irme caminando con los músicos mucho rato y rezar detrás del escenario para que resulte, entonces me sentí identificado.

Hay que incorporar esa emoción con el intelecto, como que en esa película hay algunas cosas que están un poco gruesas. Uno analiza la película y, a la vez, la ves emocionalmente.

No sirve una crítica que tome sólo la emoción (me gustó, no me gustó, lloré o no) Ni una que sólo vea lo intelectual (los planos están bien hechos, es una película bien ejecutada).

El rol de la crítica, en un plano como este, yo creo que es muy simple, es interesar al público por películas en esta superoferta de películas que pone en el mismo plano *Que pena tu vida* [Nicolás López, 2010], *Locas Mujeres* [María Elena Wood, 2010], *Misterios de Lisboa*, *Copia Certificada* [Abbas Kiarostami, 2010] y *Pina* [Wim Wenders, 2011]. Un poco decirle al público: ‘mira, yo viví esta experiencia con esta película y la comparto contigo’ y mi artículo es una invitación a compartirla y ojalá poder entusiasmar a alguien para que vea *Pina* más que *Los tres mosqueteros* [Paul W. S. Anderson, 2011]. Iluminar en la medida de lo posible y del conocimiento de uno, orientar un poco: ‘fíjate un poco en esto, mira por aquí, incorpora esto, no dejes afuera esto’.

**Hay que ir develando... Digo, porque hay quienes dicen que la crítica descubre algo en la obra, y otros que cubre de su propio lenguaje un objeto audiovisual, de otra realidad.**

Todo es lenguaje, finalmente. Lenguaje hablado, lenguaje escrito, todo es comunicación humana ¿por qué Raúl [Ruíz] hace esta película? porque quiere comunicar algo ¿por qué yo escribo la crítica? porque quiero comunicar lo que me pasó, el mensaje que me envió Raúl con su película. Ahora yo la interpreté a mi manera y la encontré sensacional, tú la puedes encontrar de otra manera, pero esa diversidad está abierta hoy. En los tiempos de los *Cahiers du Cinéma* se esperaba que hubiera una línea de interpretación, pero finalmente las películas abarcan un enorme campo tanto de la industria, como del cine de autor, como de las emociones humanas. Yo no puedo negar la emoción de los niños cuando van a ver *Happy Feet 2* [George Miller, 2011].

Poner las cosas en un lugar, en un contexto, es un rol de la crítica. Decir que *Happy Feet 2* es una película bien hecha, pero es un producto industrial, diseñado para un público. La serie *Crepúsculo* es un producto del *marketing* pero no la puedo invalidar, está en su género y tiene un mérito, es un éxito mundial, no puedo decir que esa película hay que echarla a la basura. Puedo decir: ‘es una película hecha con criterios de *marketing* evidentes, pensadas para niñas de quince años, hecha con estudios de mercado’ y ese es el criterio que hay que evaluar en *Crepúsculo*.

Yo en *Misterios de Lisboa* busco otra cosa, busco una mirada autoral de un artista que reinterpreta la realidad, alguien que me hace pensar sobre la vida. ¿Me entiendes? Yo creo que ese es un poco el rol. Hay gente que dice que *Transformers 3* [Michael Bay, 2011] es buenísima y *El mocito* [Marcela Said y Jean de Certeau, 2010] no, pero no tienen nada que ver, aunque las dos están a tu alcance en el videoclub, al lado de *La reina africana* [John Huston, 1951].

**¿Hay un rol pedagógico? A la hora de guiar.**

Absolutamente, hay un lado súper pedagógico. En un país como Chile, en este contexto donde se estrenan 150 películas al año de las 8 mil que salen en el mundo, y al mismo

tiempo la gente tiene la posibilidad de bajarlas todas en internet, tu tienes un rol orientador pedagógico, es decir: ‘están estas películas, y conversarlas’.

Ahora, cuando uno escribe la crítica yo reivindico esas tres cosas: la emoción, la intelectualidad, y ponerlas en un contexto, yo creo que esas son las principales tareas al evaluar un objeto críticamente. Y luego está lo que también dice Bazin, que es escribir una buena obra de periodismo, un buen texto escrito. Porque la gracia de ese artículo, si quieres que perdure, es que esté bien escrito, más allá de que uno diga si es buena o es mala. No tiene sentido decir si es buena o es mala, primero porque existe una película para cada público. Obviamente dice: ‘*Transformers 3* es mala porque es un producto comercial, hecho sin ningún cariño’, casi hecho por un robot como los decépticons, un robot malo que quiere matar el cine. Ahora uno podría escribir —yo quise hacerlo, pero no tuve tiempo— sobre el cine chatarra a partir de una película en que todos estos robots se convierten en chatarra mutuamente. Una película hecha con chatarra que crea chatarra. Ese podría ser un artículo interesante si está bien escrito.

Muchas veces es más fácil escribir un texto bueno de una película mala, paradójicamente, porque una película buena, tan acabada como esta [*Misterios de Lisboa*] se te impone un poco. Es una obra de arte, no es sencillo entrarle, ni escribir un texto que esté a la altura de esa película. Y ahí uno puede optar entre varios caminos: escribir algo muy críptico que sólo pueda entender Raúl Ruiz y sus amigos, que es tu interpretación de *Misterios de Lisboa* a partir de ciertos secretillos, que yo puedo conocer porque conversé con él, o porque leí una entrevista de él en francés. O —y encuentro que es más interesante—, uno puede escribir un texto para encontrar al gran público. Porque el cine es la actividad que tiene mayor público en el rubro del entretenimiento y finalmente en esta sociedad de hoy todo está destinado a tener una ‘pata’ masiva.

### **Cuando escribes, o hablas con Julio César Rodríguez en su programa radial, ¿hablas al público más grande posible?**

Esa es una preocupación constante mía. Yo quiero que me escuche todo el público, porque sé que ese programa lo escucha gente que va en el taxi, en la micro, en el trabajo, y le dedican un tiempo a escuchar mi comentario de cine, y poner una película magnífica como *Copia certificada* en el interés de ellos, que jamás se interesarían de otra manera, no se enterarían siquiera de que la película existe. Entonces ahí hago de mediador, de comunicador, finalmente. Yo sé que no han oído nunca de Abbas Kiarostami y que el tema de la relación entre el original de la obra de arte y la copia es un tema denso, pero les recomiendo que se fijen en la película y estén atentos a ciertas cosas para que puedan descubrir una obra maestra.

### **Pero a través del tiempo te ha tocado escribirle a públicos muy diversos, como en *Enfoque*.**

Claro, entonces tenía 24 años y hoy tengo el doble, pero es distinto también escribirle a un público cinéfilo. Y además ese público en ese tiempo sólo podía ver la película en el cine, eso es importante. Yo le decía a ese público van a dar tal película en tal lugar, había una camarilla cinéfila que hoy no existe. Porque no puede haber una pasión cinematográfica *au*

*coeur* (del corazón) cuando hay una oferta tan grande y diversa de películas. Alguien se mete a internet, ve un rato de *Copia certificada*, un rato de *Misterios de Lisboa* y termina metiéndose a porno.com y chao.

El acceso más restringido obligaba a que la gente fuera a una única función que iban a dar de una copia restaurada de *Lola Montès* en el Chileno-Francés. Y la gente que iba participaba de ese conocer a *Lola Montès*, y había una lectura, y eso ya no existe. Además en ese tiempo habían muchos más artículos de cine en los medios, hoy ya no hay, los espacios de crítica son cada vez más chicos.

Entonces uno tiene que hablarle al público masivo en el espacio que hay, porque ese público tiene todo el acceso a las películas. Después la van a dar en el cable, luego va a estar en DVD, en Blue Ray, en internet, a diferencia de nuestra generación.

Por ejemplo si quieres ver *Sayat Nova* de Sergei Parajanov (que es una película que yo nunca he visto y siempre he querido ver) te metes a *Pirate Bay* u otro sitio, la bajas y la ves. Ahora ¿cuál es el problema? Que la ves solo, no participas de una comunidad, y eso es lo que yo aspiro a construir. Porque si ves *Sayat Nova* solo, probablemente no va pasar nada, te vas a aburrir o la vas a encontrar maestra, pero da lo mismo, porque las cosas individuales finalmente quedan en eso, en la individualidad. El punto es cómo construir una comunidad que hable de Parajanov o de Tarkovski, y ahí hay que generar una conversación.

Esa es una de las cosas que a mi me gusta: hacer un taller o juntarse a mirar películas. Para mí una de las grandes películas de los últimos tiempos es *La cuestión humana* de Nicolas Klotz [2007], que no la conoce nadie. Y yo la mostré en un taller que hice el año pasado (es una película dura, campos de concentración, y los últimos cinco minutos son un voz *en off* hablando con pantalla negra) y las reacciones fueron intensas, la gracia es poder compartirla con un grupo, conversarla, de lo contrario no sirve de nada. Si permanece como un objeto críptico, lejano, no sirve. La gracia es establecer ese puente y hacer del cine partícipe de esta cadena de comunicación. Ahora para eso el director tiene que haber querido comunicar algo más que el negocio, tiene que ser alguien más que Michael Bay, más que Paul W.S. Anderson (director de *Resident Evil* y *Los tres mosqueteros*). Tienen que ser como Ruiz, como Kiarostami, directores que quieren reivindicar un humanismo. El cine por naturaleza reivindica el humanismo: el género humano está en el centro y su mirada es lo que filma la cámara. El cine supone un humanismo. En este mundo deshumanizado ¿cómo engancha eso? esa es la conversación que me interesa a mi. Y hago mi pequeño esfuerzo porque eso no muera y en ese sentido trato de entusiasmar a la gente, y esa gente después habla conmigo, me cuenta que fue a ver la película, y algo le pasó, más allá de que le haya gustado más la película o el comentario. A mi muchas veces leyendo *Cahiers du Cinéma* me gustaba más el comentario que la película, pero no importa, lo interesante es que vi la película.

### **¿Cuánto demoras entre que ves la película y escribes sobre ella?**

Cada vez cuesta más, no es sencillo. Yo además soy súper perfeccionista. La película toma dos horas y yo me debo demorar al menos cuatro en escribir el artículo.

El ideal es escribir lo más rápido posible pero no al tiro, aunque también depende de la complejidad de la película, porque para una película con cierto interés hay que dejar que pase un poco de tiempo, para reflexionarla bien. Es mejor ver la película, dormir y escribir al otro día, esa es una buena dinámica.

Pero escribir es laborioso porque no hay que repetir palabras, hay que ser suficientemente didáctico, hay que encontrar una buena forma para el texto. La forma es compleja: hay que partir por una buena frase enganchadora, decidir qué descartar y cuál es tu estructura. Hay algunos artículos que me han gustado como el de *La vida de los peces* de Matías Bize, creo que ahí logré plantear algo original, sobre todo cuando se trata de una película chilena.

### **¿Qué debe quedar fuera de una crítica de cine?**

Yo soy bastante partidario de la mirada estructuralista, siempre lo fui, desde que la aprendí en la universidad no se me pasó. Entonces tomo la obra como una estructura y miro cómo funcionan las cosas adentro de la estructura de la obra, sin incorporar tanto los elementos externos en un principio —después uno los incorpora—, pero a la hora de analizar uno va mirando los elementos como si fueran un mecanismo de relojería y ahí voy viendo qué funciona y qué no.

Por ejemplo *Gatos Viejos* [Sebastián Silva y Pedro Peirano, 2010] tiene enfrentado un conflicto súper fuerte desde el punto de vista de su estructura que era sacar la acción del departamento. La película está planteada como un *huis clos*, como *La Soga* [Alfred Hitchcock, 1948]. Pero ahí, el momento en que James Stewart abre la ventana y dispara es un momento metafísico del cine. Entonces acá plantan una película cuyos primeros dos tercios son *huis clos* y ¿vale la pena sacar a los personajes de ese departamento? yo no los habría sacado, creo que la manera en cómo los saca, estructuralmente no es muy interesante. El tema del paseo por el cerro le da una cotideaneidad que no está a la altura del resto del metraje.

Así voy mirando y haciéndole preguntas a la obra sobre sí misma. Después de eso incorporo elementos que son importantes de incorporar: la trayectoria del director o... en este caso por ejemplo yo no la compararía con *La Nana* [Sebastián Silva, 2009], creo que no tendría ningún interés. Sí sacaría una conclusión que es que Silva y Peirano tienen una mano para el terror emocional. Si hubiera escrito sobre *Gatos Viejos* hubiera comenzado diciendo que Silva y Peirano podrían hacer una muy buena película de terror, pero estructuralmente uno piensa que tiene que haber mucho suspenso en el momento de la bajada de Bélgica Castro por la escalera, y no es así. Baja la escalera y sigue caminando, entonces no pasa nada. Me ‘calentaste la sopa’ con una cuestión súper extrema, que yo entiendo que tiene que ver con la liberación de ella y... siento que no está bien resuelto.

Y hay un momento que, también estructuralmente, no está bien resuelto, que es el giro cuando Bélgica Castro le pide a Saavedra que la deje sola con la hija, cuando ella no quiere estar sola con ella, es lo que más teme, no quiere enfrentar ese cara a cara en ese contexto de *huis clos* y ahí probablemente les faltó trabajo para haber logrado que ellas quedaran

solas sin que fuera idea de Castro, porque ahí su personaje pierde iniciativa e identidad. También hay un cierto desbalance entre los personajes viejos y las jóvenes. Son más interesantes sus personajes y más emocionantes sus caracterizaciones. Sin embargo, todo lo que plantea la película es interesante y hay momentos de mucha intensidad.

### **El estructuralismo tiende a el inmanentismo, a quedarse en la obra, ¿qué más hay que incorporar?**

Igual es un estructuralismo a la chilena, yo eso lo voy dejando a la intuición, caso a caso. Por ejemplo con *La piel que habito* [2011] de Almodóvar es interesante hacer la referencia a *Rostro sin Ojos (Les Yeux sans visage)* de Georges Franju, [1960] porque la película está muy literalmente tomada de ahí. Ahí la referencia puede ser interesante e iluminar un poco al artículo.

Pero un análisis más ceñido a lo estructural se puede hacer de *Locas Mujeres*, una película que me pareció bastante interesante, y ahí una parte de la estructura preguntándose ¿cuál es el desafío de esta película? Construir y reconstruir a dos personajes muertos a través de material de archivo e involucrarme emocionalmente en una historia de fantasmas. Y María Elena Wood soluciona bien eso, intuye que esta es una historia de fantasmas, sabe que cuenta con muy poco material del presente pero tiene que darle una emoción relacionándola con el fantasma de Gabriela Mistral, y ahí no importa nada qué haya hecho María Elena Wood antes. Ni siquiera importa si pololeaba Mistral con Doris Dana, importa como la película reconstruye ese material.

La estructura es lo único que te permite ser objetivo, porque si no todo es subjetivo. A partir de la cantidad de actos, de la presencia de protagonista y antagonista uno va viendo las opciones del director y las va analizando a cada minuto. Esa estructura te da una base para escribir de la película y no desde una pura subjetividad.

Y además, una cosa muy importante, aferrarte a la estructura ayuda mucho a esto. Es muy fácil para los críticos caer en la tentación de escribir de la película que a uno le gustaría que hubiera sido, por ejemplo a partir de *Violeta* [se fue a los cielos]. Yo no puedo hablar de la película que no fue, yo sé que al libreto le falta otra película *Violeta...* es media película, falta la Violeta comunista, combativa, la relación con su hijo, etc. Pero si quiero ser más o menos riguroso tengo que ceñirme a la obra. Y en la obra hay una película en torno a una protagonista que se luce en la actuación, y que se arma con ciertas características. La estructura de lo que es la película es tu material para escribir la crítica.

**¿Qué elementos forman parte de esa estructura? Ascanio Cavallo me dijo que él jamás hablaría de la fotografía o de la actuación, porque son materias que se le escapan.**

Por eso con Ascanio nunca nos hemos entendido, porque para mí eso es la película. Por ejemplo en esta película de Ruiz hay una hermosa idea del barroco (tal y como lo describe Benedetto Croce) y Raúl ha llevado lo barroco a un extremo poético de tal forma que en

lugar de solucionar la primera parte al final se mete en otra historia, que es una estructura similar a la que tienen los conciertos de Brandenburgo.

El montaje, la iluminación, la puesta en escena, constituyen la escritura del cineasta, ese es tu material para el análisis. Si me dices que no puedes hablar de la fotografía estás puro ‘hueviando’, dedícate a otra cosa.

### **¿Lees otras críticas?**

Sí, pero poco. Mis referencias siempre han estado en *Cahiers du Cinéma* y ahí nunca se han movido de ahí. Leo también un poco de crítica norteamericana, aunque en Estados Unidos no hay crítica, salvo Jonathan Rosenbaum en Chicago; en Inglaterra *The Guardian* y lo que hace Peter Bradshaw —los ingleses siempre son originales en su pensamiento, siempre es interesante leerlos—, de Francia *Libération*, *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, leo casi todo lo que se escribe sobre películas en los medios grandes de Francia. Y en España me da risa Carlos Boyero [de *El País*], a quien conozco, nunca está de acuerdo con Almodóvar y tiene una manera ultrasubjetiva, muy curiosa de acercarse a las películas.

### **¿Qué te parece la costumbre de establecer una escala de notas que, de forma gráfica evalúe la película?**

Esa es una demanda que hacen los medios de orientación, pero claro en el fondo es un poco de lo que antes te decía. Uno no debería decir si una película es buena o es mala, porque para toda película existe un público. Yo no puedo negarle a Juanita González que vió *Crepúsculo* o *Amanecer* y le encantó esa emoción. Ahí está de nuevo el rol de poner las cosas en contexto: esta es una película de mercado, esta es una película hecha para que la gente vaya y pase el rato y después salga y se le olvide ¿usted quiere eso? Pues vaya y le pasará, yo se lo advertí. Ahora si usted quiere una película con más fondo, con más cuento... Ahora como arte uno puede decir que *Transformers 3* no vale un nada y *Misterios de Lisboa* vale mucho.

Poner: ‘buena, mala...’ son exigencias de los medios para etiquetar. Lo que es tonto y eso sí que no comparto para nada es poner cosas como: ‘ideal para amantes del rugby neozelandés’ o ‘ideal para gente que ha ido más de tres veces a Rapa Nui’ eso es una estupidez. La película tiene o no tiene interés, eso es lo que uno puede decir. Esta película tiene mayor interés, está en un contexto de comercio, está más o menos bien hecha, la gente lo va a pasar bien, o uno puede decir derechamente que la promesa comercial no está cumplida, una película que promete una entretención que no ofrece. Pero ni ‘mala’ ni ‘buena’ porque cualquiera de las dos puede ser refutada por la experiencia del espectador.

### **¿Hay películas que no merecen ser criticadas?**

No, uno debería poder comentar todas las películas porque todas dicen algo de la cultura contemporánea.

CHRISTIAN RAMÍREZ

Escribe actualmente crítica de cine en revista *Capital* y en *Artes y Letras de El Mercurio*. Junto a Alberto Fuguet compilaron las críticas de Héctor Soto en el libro *Una vida crítica* (Santiago, Aguilar, 2007).

Conversamos en un pequeño “patio” de Iberoamerican Radio, donde los trabajadores salen a fumar y tomar café. Era evidente que Christian estaba interrumpiendo su jornada laboral así que la entrevista se abrevió.

### **¿Qué prerequisites son necesarios para que un sujeto aspire a desempeñarse como crítico cinematográfico?**

Hubo un tiempo en que los requisitos eran el interés por el medio, las ganas, la inquietud... —y uno podría haber agregado, en ese tiempo— saber escribir, pero yo estoy cambiando de opinión acerca de qué es lo que es un crítico en estos días. Y no necesariamente tiene que ver con la palabra escrita.

### **¿Cuánto y cómo ha cambiado la crítica cinematográfica chilena en el tiempo que te ha tocado ejercer?**

Creo que el ejercicio de la crítica, como era reconocida en la época en que yo empecé a leer y luego a escribir, cambió por completo. De algún modo uno es un poco jurásico, porque resulta que la gente interesada en el medio no necesariamente está escribiendo comentarios. En algunos casos están haciendo las películas, o pequeñas piezas gráficas, o lo comentan a través de *facebook* o en sus blogs o por *twitter*. Y en último término también ocurre que la misma estructura del crítico en los diarios se ha ido acabando, no es una cosa que yo vea que se esté renovando permanentemente.

### **Tu realizaste un documental hace poco (*Las Horas del día*, 2010) ¿qué te pareció ejercer en los dos frentes? ¿se pueden hacer las dos cosas a la vez?**

Yo creo que se puede, no hay mayores diferencias. Eso sí que hay que tomar tus propios resguardos éticos. En mi caso, la película que hice con Manuel García nunca la hice concursar en ningún festival, porque me pareció un poco injusto si en algunos de esos mismos eventos yo comentaba. No era justo tener una pata en cada lado de esa forma, es decir, compitiendo y comentando. Pero me parece que no hay ningún problema en hacer una película. Si tienes ganas, interés y la posibilidad, házlo.

### **¿Qué te impulsa a escribir crítica?**

No sabría decir si hay un impulso a la hora de escribir, yo creo que el impulso está en la curiosidad por ver, es anterior. Escribir es una cosa que yo he hecho con otras cosas, igual que acá en mi trabajo radial. Modestamente me considero un hombre de letras, pero podría haber sido de otra forma, podría estar comentando libros, o cómics.

### **¿A quién te diriges cuando escribes?**

No me imagino a nadie.

### **¿No escribes distinto cuando escribes para *Capital* que cuando lo haces para *Artes y Letras*?**

No sé si tu observas alguna diferencia porque lo que a mi me llama la atención es que a uno le cuesta hartito situarse. Cuando yo era más chico y leía los comentarios de Héctor Soto, Antonio Martínez, Hvalimir Balic en Chile, u otra gente en el extranjero, también tenía preguntas parecidas, pero en la medida en que te vas metiendo en esto hasta el cogote, no sé si uno pierde la sensación de estar teniendo una tribuna o expresando una opinión. Se pierde el sentido de la autoimportancia, se mete en tu sistema no más, es habitual. Lo que sí me ha pasado es que me he vuelto menos solemne. Cuando empecé a escribir estas cosas como a los 27 años, hace un buen rato, probablemente era mucho más latero, más rígido, serio, aburrido. Y he tratado de irme soltando con el paso del tiempo, porque es posible que la intransigencia sea buena para el crítico hasta cierto punto (es bueno que uno tenga prejuicios cuando es chico, y exprese su opinión de manera fuerte, pero es inevitable que cuando uno lleva ya casi 13 años escribiendo se vaya relativizando la propia opinión sobre casi todo. Imagínate a Héctor Soto que tiene casi cuarenta años de profesión.

### **¿Qué funciones cumple la crítica de cine?**

No sé si se puede definir de esa forma.

### **¿Sirve para algo?**

Sí, claro, sirve para entretenerse, para darle al coco, para pensar. Si me preguntas si cumple una función social yo creo que la cumplió alguna vez en que te podía orientar en una cartelera en la que tu no necesariamente estabas informado de todo. En estos días el público está mucho más informado por otros medios, entonces no hay tanta necesidad de contar el cuento. Lo que sí es importante es expresar un punto de vista y por extensión el punto de vista del medio para el cual escribes.

Yo no le asigno ninguna función social, si te fijas las cosas que yo escribo son de cosas que ya están en cartelera. Hace tiempo que me olvidé de estar pegado a la cartelera de forma rígida.

No es útil en la medida en que los medios a través de los cuales te llega la información de las películas son mucho más que la propia exhibición en sala y mucho más que las películas que puedes ver en DVD en tu casa. Las puedes bajar, las puedes ver en *youtube*.

### **¿Sentiste alguna vez que hubo una función pedagógica en tus críticas?**

No, (y eso que he hecho clases) pero el contacto con los alumnos es distinto, es mucho más dúctil, ahí sabes a quién te estás dirigiendo.

### **¿Hay algo que resulte particularmente difícil a la hora de escribir?**

En la práctica, encontrar películas de la cartelera que valgan la pena. Salvo en esta época de enero a marzo donde circulan los filmes de Oscar el resto se ha convertido en un páramo.

Es súper difícil. Y en la medida en que te haces más viejo es más difícil encontrar tiempo para ver más películas.

### **¿Existe en Chile una crítica académica distinta de la que se publica en revistas y periódicos?**

La pregunta es bien interesante porque yo creo que existe todo un medio académico en Chile que no ha recibido la exposición que debiera. Son las personas que hacen clases en las escuelas de cine, o de comunicación audiovisual o de comunicación social y ellos en general tienen poca tribuna. Yo creo que varios de ellos figuran en *El Novísimo Cine Chileno* [Uqbar editores, 2010] e injustamente se les ve como un anexo medio invisible al mundo de los críticos, creo que no se tocan mucho esos dos mundos.

Hablando de la tarea específica que significó lo que yo escribí en ese libro sobre el cine de Pablo Larraín, para mí es un conjunto de críticas, de alguna manera ordenada como una especie de ensayo más ambicioso, pero eso estaba dado por el formato, quiero dejar en claro que eso no es un trabajo académico. A mí me pidieron escribir el artículo, pero la visión academicista del cine de Pablo Larraín mejor que le corresponda a otras personas, que son las que se dedican a hacer ese tipo de análisis.

### **Personas que existen...**

Sí claro que existen. Son menos conocidas pero ¿quién es conocido en este mundo? Los únicos conocidos en el mundo audiovisual son los directores, y ni siquiera se les da espacio a los técnicos que son muy buenos, para que también tengan un reconocimiento.

### **¿La crítica descubre, devela algo en la obra, o la cubre de su propio lenguaje?**

Antes que enredarme en esa especie de telaraña yo preferiría decir que la crítica de cine se escribe por algo, no en contra de algo. Y por la misma razón yo en algún momento tomé la decisión de dejar de escribir sobre películas malas. Hace mucho tiempo que, a menos que sea inevitable, yo no escribo de películas que no tengan algún interés.

### **¿Por qué?**

Precisamente por la falta de espacio, porque el espacio en general se dedica a promocionar distintos productos en términos de *marketing*, pero en realidad cuando quieres entregar un punto de vista es mejor escribir o conversar o difundir algo que tenga interés. Para las películas que son como comida rápida está la publicidad, es su pega venderla. Esa pega la hacen mejor que uno, así que no hay que preocuparse de eso.

### **Actualmente ¿tú eliges las películas de las que hablas?**

Esto siempre es una decisión consensuada con el editor. En algunos casos él asigna la película, pero en mi caso es siempre consensuada. Pero, más que elegir o no elegir, es una cosa de limpiar la paja del trigo.

### **¿Cuánto espacio/tiempo requiere una crítica, a su juicio, para ser digna?**

El espacio es el que hay no más, no puedes determinar si hay dignidad detrás de eso No es una palabra que se pueda usar porque en realidad las consideraciones son particularmente económicas. Si por alguna razón llega más avisaje ese día tu crítica no sale no más.

### **¿Qué debe quedar fuera de una crítica de cine? ¿hay que despojarse de algo?**

No, Tu vuelcas lo que eres en la crítica y ahí tu verás si es más o menos personal.

### **¿Qué planos extracinematográficos deben entrar en una crítica de cine?**

Las películas son un artefacto muy curioso. Primero que todo son imagen atrapada, es decir, son pasado, aunque sea un pasado reciente. Y por lo mismo incorporan mucho de lo que fue ese pasado, del momento en que se realizó la captura de esa imagen. Por otro lado, las películas se proyectan en un presente, circulan y quedan como un legado para el futuro, por lo tanto también son un poco esclavas del momento en que las ves.

Entonces parecen vivir en dos coordenadas temporales: en el pasado y en el presente, que está en permanente cambio. Esa es la razón, por ejemplo, de por qué *La Batalla de Chile* es imposible mirarla como se la miró en 1979, cuando se estrenó en Cuba o en Francia. Es un artefacto que ha ido evolucionando, el mismo Patricio Guzmán lo revisitó en su documental *La Memoria Obstinada* (1997) y por lo mismo te das cuenta que la riqueza de esa imagen va a ir cambiando en la medida en que las audiencias vayan mutando, que la memoria se vaya transformando, que los recuerdos se vayan estirando. *La Batalla de Chile* está ahí para recordarnos los crímenes que se cometieron en Chile y que la tragedia que se produjo en ese momento en particular nunca debe ser olvidada. Sin embargo, hay un montón de maneras de aproximarse a ella a medida que tanto el legado audiovisual como memorístico aumenten. En la medida en que nos alejamos en el tiempo. Y lo mismo se podría decir de las películas de Spielberg o de *Lo que el viento se llevó*.

Eso sí, tengo la sensación que en la medida en que más nos alejamos de este pasado cinematográfico ocurre lo mismo que ocurrió con las novelas del siglo XIX. Algunas fueron muy leídas en su tiempo y hoy permanecen olvidadas. Y de esa época a veces rescatamos cosas que son muy desconocidas, o se desentierran obras, vidas o tendencias que estaban más guardadas y por algún motivo resultan más interesantes, lo mismo le va a ocurrir al cine.

### **¿Entonces la labor de la crítica es rescatar esas películas que van a resistir el paso del tiempo?**

No necesariamente es tarea de la crítica, si al final da lo mismo lo que puedas escribir o no, el punto es si el público empieza a ver estas obras. El cine en su condición de arte del siglo XX es un arte masivo. Tan masivo como fue la música en el siglo XIX o el teatro (dentro de lo que se puede llamar masivo) en el siglo XVI y XVII. Entonces se define por la cantidad de gente que lo ve ¿para qué estamos con cosas? No importa que tú tengas una película, si nadie la ve, no existe.

A mi me queda la sensación de que la ‘pega’ del crítico se va a acercar tanto a la del audiovisualista que ya no va a ser posible distinguirlas. Porque en la medida en que quieras hablar de cine vas a tener que expresarlo con imágenes. La web está llena de videoensayos ¿entiendes que ese es el género de ahora? Si yo me tuviera que dedicar a algo de tiempo completo me dedicaría a los videoensayos, a hablar de cine mostrando cine. La manera más natural de poder hablar de las propiedades de una imagen es mostrando la imagen, no escribiendo de la imagen. En ese sentido la crítica del siglo XX y del XIX y del XVIII es un género literario, pero en la medida en que el mundo actual se transforma en un mundo audiovisual estamos cagados, todo tiene que volverse audiovisual.

**¿Y no entra eso dentro de las dificultades, tener que traducir de un formato a otro?**

No, eso lo hace más entretenido, lo hace mejor y más dúctil. Ahora, uno se puede dedicar de muchas formas a eso. Este domingo con J. P. Vilches grabamos el *podcast* número cien de civilcinema. Pero son otras formas de referirse a esto, hay muchas ¿por qué expresarlo en imágenes o en cortometraje sería menos lógico que hacerlo en palabras?

**¿Basta con ver el filme una sola vez?**

Sobre todo con los estrenos y con el tiempo que uno tiene en general tiene que ser una vez, el mundo que viví yo cuando chico de estrenos de día jueves se acabó. Ahora las imágenes están por todos lados, las casas de la gente están llenas de películas que bajan y no ven, entonces no hay tiempo para ver todo.

**¿Cuánto demora entre que ve la película y escribe sobre ella?**

La parte periodística de esta profesión tiene que ver con la inmediatez. Para cubrir los festivales hay que salir de la sala para escribir.

**¿Cómo debe ser el ejercicio crítico? ¿hay principios, valores, un norte? ¿podrías definirlo?**

No, no me interesa.

**¿El deber ser no te interesa?**

No, mantengan la curiosidad, eso es lo único que importa. Te puedo asegurar que el panorama del cine que crees que es, no es. De la misma manera que me lo puedo asegurar yo mismo. Siempre hay algo que está debajo de las piedras que no han levantado todavía. La historia del cine que te contaste a ti mismo no es la que vas a tener en un año más, ni en dos, ni en tres. O sea, mantén la curiosidad.

JOSÉ RODRÍGUEZ ELIZONDO

Abogado y actualmente profesor de Relaciones Internacionales en el Departamento de Derecho Internacional de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile.

Se desempeñó como crítico en las revistas *Vistazo*, *Plan*, *Ecran* y *Telecran*, también en el diario *La Tercera*. Comenzó a escribir crítica de cine a mediados de los sesenta y terminó de hacerlo abruptamente con el golpe de Estado.

La entrevista se realizó el 23 de noviembre del 2011, en su domicilio cerca de las 4 PM.

**¿Qué prerequisites son necesarios para que un sujeto aspire a desempeñarse como crítico cinematográfico?**

Simplemente cultura y sensibilidad.

**¿Cómo define esa sensibilidad?**

Sensibilidad frente al arte. Hay gente que no reacciona frente a un poema, a un verso, a un texto literario. Me refiero a la sensibilidad para captar la base del arte. La predisposición para saber qué decimos cuando decimos arte.

**Hay países, como Italia, en que se estudia para ser crítico de cine, mientras, en Chile muchos de los que escriben son periodistas ¿cómo se forma usted en el oficio de crítico?**

¿En Chile la mayoría de los críticos son periodistas? en mi época, que es cuando nació propiamente la crítica de cine como una actividad especial, yo diría que no nos caracterizábamos por ser periodistas. El padre de todo esto era un extranjero, alemán, Hans Ehrmann, que se estableció en *Ercilla* sólidamente. Bueno, en esa época no era requisito el título, y se hizo periodista, pero él era fotógrafo y muy bueno. Y claro, figura como periodista en todos los textos, pero su formación no era esa.

Luego, los que hacíamos crítica—algunos cooptados por Hans, por ejemplo a mí me llamó él—. Yo era un joven abogado, Mariano Silva había estudiado derecho, después no sé a qué se había dedicado pero no era periodista. El otro era Joaquín Olalla, de la revista *PEC*, que tampoco sé de dónde venía (la revista *PEC* era una revista cultural, no era un medio periodístico).

Esos éramos el equipo que nos juntábamos para cada estreno y estábamos en todas partes. Y ahí empezaron a llegar algunos chicos que quizás eran periodistas, como la chica Luisa Ulibarri, pero no era un requisito ser periodista, más bien los periodistas nos convocaban a nosotros como gente con una sensibilidad especial respecto al cine.

**¿Cómo fueron esas primeras críticas? ¿un camino de ensayo y error?**

En mi caso, eso lo tengo muy claro, fue simplemente que yo viajaba mucho a Uruguay y en Montevideo había una élite juvenil universitaria mucho más desarrollada que la

santiaguina, y ellos veían el cine con mucha mayor profundidad. Nos juntábamos en los cafés a hablar de películas, a discutir de películas y había una revista que fue histórica en Uruguay, *Marcha* donde escribía con el seudónimo Androcles Mario Benedetti. Y tenía un *staff* de unos cuatro o cinco verdaderos patricios de la intelectualidad uruguaya que comentaban y escribían sobre cine. Entonces yo ahí aprendí que el cine se veía según el director, aprendí a conocer el cine de autor, datos mínimos respecto de la estructuración de una crítica, y la verdad es que cada crítica que yo valoraba en un filme era un pequeño ensayo sobre él. Muy lejos de la reseña que había en Chile: ‘tal película, con tales actores, es buena es mala, es pésima, véala o no la vea’. Entonces yo tengo muy claro que fue un efecto de mostración de la crítica uruguaya. Y todo un aparato: la cinemateca uruguaya, las revistas de cine...

### **¿Cuál fue para usted el impulso para escribir críticas?**

Fue muy claro, me disgustaban tanto las críticas de cine que un día dije: ‘la hago yo y no paso más rabias’ y no sé si el momento en que decidí hacerlo, o cuando decidí hacerlo fue un desafío, pero mis primeras críticas aparecieron publicadas en una revista del Partido Comunista llamada *Vistazo*, porque se las mostré al director de esa revista que era Luis Alberto Mancilla, que todavía está vivo, y le gustó mucho la reflexión que había, la mezcla de ensayo y su vinculación con las ideologías políticas de la filosofía política. Entonces ahí aparecí con mis primeras críticas de cine y de teatro, porque lo que yo hacía era indistintamente sobre cine y teatro. Con un seudónimo que se hizo bastante conocido en la época y se llamaba Manolios. Un personaje de la novela de Nikos Kazantzakis *Cristo de nuevo crucificado*.

### **Hay quienes afirman que un buen crítico cinematográfico debería haber hecho cine. Hay ejemplos como el de Aldo Francia escribiendo en *Cine Foro* y otros en la dirección opuesta, como Truffaut y Godard que comenzaron escribiendo y luego hicieron cine. ¿es necesario o positivo al menos ejercer en ambos frentes?**

Yo digo que no es contraproducente, es decir, hay un límite arbitrario o convencional entre hacer cine y escribir sobre cine, que se puede franquear en cualquier momento en una dirección o en la otra. Naturalmente que en la medida en que las cosas se hagan bien se complementan. Los franceses que saltaron de la crítica de cine al cine, como Jean Luc Godard, ya tenían un corpus conceptual doctrinario hecho lo que me parece muy interesante. Pero eso vale en la medida en que sea un fenómeno sociopolítico importante, como era el cine de la época. No como ahora que simplemente son datos del tipo guía turística ‘vea usted esta película’ o como una orientación de consumo.

Antes era un párrafo importante, lo mismo que la crítica de libros, o sea un libro importante ameritaba una crítica-ensayo y teníamos esos críticos como Alone, que marcó época aquí en Chile. Así que el fenómeno era más complejo, era propio de un mundo donde la cultura no se confundía con el consumo.

### **A propósito de lo que usted dice, ya en los años setenta, en revista *Telecran* las críticas terminaban con una frase en mayúsculas del tipo: ‘imperdible’, ‘vaya a verla’ etcétera ¿qué le parece ese fenómeno?**

Me parecía una limitación propia del formato de la revista. Era una revista de espectáculos y la línea editorial es que se fuera claro con el público y se lo orientara, y es por eso que yo no recuerdo particularmente como meritorias mis críticas de *Telecran*. Para mi la verdadera crítica de cine que yo hice la realicé en *Vistazo*; en una revista de Guillermo Díaz que se llamaba *Plan* y en el diario *La Tercera*.

**¿Eso tiene que ver con una medida de espacio? quiero decir ¿existe una cantidad de espacio necesario para que una crítica sea digna? ¿para que cumpla con su objetivo?**

Yo no me acuerdo de la *Telecran*, pero era un espacio estereotipado. Por lo general era una opinión muy acotada con un mínimo espacio, menos de una carilla, sería. Y por lo tanto a nosotros nos divertía mucho que nos pagaran para escribir de cine, es como a los futbolistas que les paguen por jugar. Nosotros íbamos al cine porque nos apasionaba el cine y encima había una revista que nos pagaba, entonces ¿qué nos iba a importar que nos pusieran limitantes tan férreos de espacio. Por eso mismo es que yo recuerdo que mi crítica de cine creativa se hizo en otros lugares.

**A propósito de ese adjetivo ¿cómo debe ser el ejercicio crítico?**

Yo entiendo la crítica de cine como una reacción de un espectador especializado frente a una película. Esto puede tener un estereotipo de desarrollo, como quien dice: ‘cast de la película, director, una breve reseña, una crítica y una sugerencia’ que es uno de mil formatos posibles.

Pero la crítica creativa, que no se limita simplemente a orientar al espectador, sino que requiere la reacción íntima del espectador especializado que es el crítico, no tiene necesariamente cartabones y en su creatividad puede recurrir a cualquier formato. Puede empezar por la evocación de otra película, o de un libro o de sucesos de la vida política del país, de la Historia. Y desarrollarla de la manera que el crítico vaya estimando pertinente. En definitiva yo diferencio la crítica creativa de la crítica orientadora del espectador.

**Además de la orientación ¿qué otras funciones puede cumplir la crítica de cine?**

Si dejamos atrás la orientación, que es una necesidad del medio en que se escribe, toda se engloba en la creatividad. La crítica creativa es aquella que se supone realizada por un espectador especializado, con conocimientos superiores al resto de los espectadores: tiene que tener la información, tiene que darle referencias al público (referencias en todo el mundo de las obras de arte, una pintura te puede evocar una película y viceversa). Puede haber la denuncia de homenajes demasiado extensos, es decir, se habla de homenajes de un autor a otro y uno de pronto no sabe si es un homenaje o es plagio.

Entonces, todo ese conjunto de fenómenos el crítico debe poner en la crítica creativa, la cual por añadidura va a buscar al lector, que se va a sumar a un corpus de pensamiento que le va a hacer pensar: caramba, era bastante más complejo que decir esta película era buena o era mala o me entretuvo o no me entretuvo. Mire este caballero habla de todo esto... que esta película de Fellini se relaciona con el surrealismo, con tales autores y libros.

### **¿Ve usted una función pedagógica en la crítica de cine?**

Por eso te digo ‘por añadidura’ si uno se pone a pensar que se va a poner a escribir para hacer pedagogía está equivocado, lo mismo que alguien que escribe una novela para plantear tesis políticas, de las que salen panfletos horribles.

La creatividad supone esa enseñanza, pero no debe ser el factor que lleve al crítico a escribir. Ni al libretista, ni al cineasta... todos los que parten de la base de que vamos a enseñar, que vamos a hacer docencia en el fondo están confundiendo la creación de ese cine —porque yo hablo de cine arte, de cine de autor— con el *powerpoint*.

### **A propósito de ese cine, ¿existen películas que no merecen ser criticadas?**

Así como hay libros que tampoco merecen ser criticados. En todo tipo de producción pretendidamente artística hay una gran masa que es desdeñable. Por definición de arte, por definición de mercado, por definición de interés político siempre hay un pequeño cuerpo de películas que sobresale y es la que forma parte de la crítica.

Ahora, el buen crítico de lo que sea es el que se caracteriza por buscar, por ir más allá de la oferta que le trae el mercado, más allá de la página de estrenos. Así como el crítico de libros que va más allá del libro que le manda la editorial o que el jefe le deja sobre el escritorio. El crítico que decide tratar un libro autoeditado, ahí viene la vocación crítica que no se sujeta a la oferta, sino que va a investigar.

### **¿Qué debe quedar afuera de la crítica de cine?**

La operación de adoctrinar, que es una manera especial de hacer docencia. Una cosa es hacer docencia en abstracto y otra cosa es adoctrinar, que es tratar de aprovechar el hecho de tener una columna en un medio (sea para hacer opinión política o de otro tipo) para inducir al público de acuerdo con preferencias muy personales.

El viejo problema del periodismo de opinión y el periodismo objetivo. El crítico que está usando su vocación o su afición o su chifladura —en el caso de la crítica de cine a la que yo llamo una rara chifladura—, para hacer proselitismo de cualquier tendencia está muy equivocado, porque sólo se desacredita. Yo creo que el lector que lee crítica se da cuenta perfectamente bien cuando le están vendiendo gato crítico por liebre analítica doctrinaria.

### **Más allá del posible adoctrinamiento ¿es la crítica un espacio político?**

A grandes rasgos, hipertrofiando el concepto, toda manifestación artística o cultural es política. Y ahí nos vamos a topar con Lenin cuando decía ‘para nosotros el cine es el arte más importante’ pero claro, era un monstruo con una idea fija, su vida giraba alrededor de la revolución y en aplicar las tesis de Marx y veía el cine como una de las armas más poderosas, con lo cual limitaba el cine a esa función. Entonces, todos los que limitan el arte a una función determinada, desde el punto de vista político empobrecen ese arte o no permitan que surja el arte propiamente tal, pero desde el punto de vista general el arte no tiene por qué obedecer a consignas ni tendencias políticas, eso lo empobrece.

Restrictivamente hablando, obviamente que una gran película provoca un impacto. Dicho de una manera más sencilla, como si me dirigiera a mi público: no hay película inocente.

Desde el punto de vista del análisis toda película va a reflejar el mundo en el cual fue producida y sus valores.

Todos los críticos que trabajamos en la época de *Blow Up* de [Michelangelo] Antonioni tenemos muy presente lo que sucedió. En esa película hay una escena en que explota en el aire un refrigerador lleno de mercadería, y esa película se proyectó en la época del desabastecimiento en la Unidad Popular. Y en esa escena el público anti Unidad Popular estallaba en risas y en aplausos: ‘mira ahí hay carne y hay leche’. Se producía un efecto que no estuvo en la vista de Antonioni para nada, pero que en un país determinado, ante una escena que parecía absolutamente gratuita en su película, que tenía otro significado, era decodificada desde un punto de vista parcial de acuerdo con la lucha política que se estaba dando.

### **¿La crítica descubre? ¿devela? algo en la obra, o la cubre de su propio lenguaje**

A veces el crítico descubre cosas que no ha visto el autor, eso es un lugar común en todo tipo de crítica artística. Muchas veces el novelista dice: ‘caramba este tipo vio cosas que no se me ocurrieron a mí, pero que evidentemente es legítimo’.

### **¿Existe en Chile una crítica académica distinta de la que se publica en revistas y periódicos?**

Yo no sé si hoy habrá estudios de la crítica de cine en las universidades, tú vienes de la Escuela de periodismo y me dirás. Pero yo tengo la pretensión de que la situación como en todo orden de cosas en el mundo nació al revés: los que hacíamos algo fuimos creando la necesidad de ese algo, y en definitiva se estableció la necesidad de analizar cómo lo hacían. O sea primero hicimos la crítica, como dice Mouesca, primero con nosotros en los años setenta surgió la crítica de cine. Y esa crítica tal como la hacíamos fue planteando la necesidad de estudiar una película desde el punto de vista crítico, es decir se hizo el fenómeno macro, estudiemos la crítica de cine. En eso es en lo que me interesa el libro de la Jacqueline [Mouesca], pues descubrió ese tema que estaba sin investigar en Chile.

### **¿A quién se dirigía usted cuando escribía?**

Por definición al público de los medios, entonces yo tenía mayor o menor permisividad según el medio. No es que yo traicionara mi pensamiento, pero si yo estaba en *Vistazo* o en *Plan* que eran revistas de una amplia línea de izquierda, digamos, no tenía cortapisas en mi mundo de referencias políticas a propósito de la película.

Pero si estaba en una revista de *Zig-Zag* como era *Ecran* o *Telecran* aprovechaba la síntesis a la que me obligaba el espacio para ‘limpiar’ la crítica de todos los elementos que fueran políticamente polémicos. No era autocensura, simplemente que no era el medio idóneo para eso. No puedes filiar una película con el pensamiento de Lenin en siete u ocho líneas, tienes que dar explicación y razón de tus dichos.

**¿Quién elige la película sobre la que se escribe? Por ejemplo cuando escribió usted y Mariano Silva en un mismo espacio.**

Ahí es distinto, porque cuando yo escribía en *Vistazo* en *Plan* o en *La Tercera* era yo mismo el que las elegía o las proponía. En las primeras dos era libre de elegir lo que quisiera y en *La Tercera* le daba cuenta a la editora de espectáculos la película que iba a tocar.

En *Ecran* o *Telecran*, como había una masa de críticos era siempre la editora la que nos asignaba las películas directamente o a través del subeditor. Esto era muy amigable, es decir, nos asignaban las películas de acuerdo a lo que ellos veían en nosotros.

**Eran entonces criterios de afinidad entre el crítico y la película**

Es lo mismo que en una oficina en que hay un director superior y un jefe de sección, entonces se van asignando los trabajos de acuerdo a lo que estima la línea de mando sobre qué es lo mejor para la oficina, para la revista, y lo que aprovecha mejor las capacidades de cada uno.

Entonces en *Ecran* había una cosa muy armoniosa, había buena onda. Se respetaban las posiciones políticas de cada uno y se asignaba una buena repartición. Nunca me acuerdo yo de una pelea de por qué te tocó a ti esta película y a mí no. Porque además uno descubrió lo entretenido que era hacer la crítica de películas que uno no habría ido a ver nunca.

**Hay un factor de humor en su crítica, imagino que es una decisión a propósito**

Es un rasgo de todo lo que yo hago, mi espíritu de caricaturista está en todo lo que yo escriba.

**¿Leía otras críticas de las películas que criticaba?**

Antes, jamás.

**¿Y después?**

Después sí, y como era una época muy polémica más de una vez entrábamos en polémica con críticos de otras partes.

**¿Cómo y dónde se daban esas polémicas?**

Se daban en los mismos medios, o sea era una polémica en términos agresivos pero en términos varios, del arte y de la crítica. Yo recuerdo que polemiqué más de una vez con Carlos Ossa, que era el crítico de *El Siglo* y que era de origen argentino, entonces se relacionaba con esta escuela superior rioplatense de ver cine. Y muchas veces nuestras polémicas eran por lo que decodificábamos del filme. O por lo que dejábamos de decodificar: ‘tu no viste esto que era muy importante’ o ‘tu viste esto y estás equivocado’ Había polémica, era muy rico el mundo de la crítica de cine.

**¿Hasta qué momento escribió usted crítica?**

Hasta el golpe. Yo era fiscal de la Corfo y a veces me acuerdo que iba a estos microcines que había en los altos del cine Central a funciones especiales para críticos. Entonces eran ya pocas las películas que podía hacer, pero no renuncié a la chifladura. O sea que estando en plena revolución de la Unidad Popular —mi oficina manejó la estatización de la banca— de

repente me invitaban a la exhibición de alguna película que a mi me interesaba y yo estaba tempranísimo ahí a las nueve y media, diez de la mañana para verla. Era una especie de ejercicio artístico-intelectual para salir de todo este problema enorme que era la revolución en la que estábamos actuando. Era un mundo paralelo muy bonito.

**¿Y en ese momento usted escribía dónde?**

En ese momento, creo que en *La Tercera*.

**¿Estuvo usted cuando Lidia Baltra se hizo cargo de la *Telecran*?**

Claro, yo llegué con la anterior, con Marina Navasal y luego ella dejó a Lidia.

**¿Y estuvo usted en el momento en que la revista cambia de formato y se abrevian los espacios para la crítica de cine?**

No. Yo estuve en *Ecran*, que era de gran formato y fracasó económicamente, entonces se le dio un formato más chico. Y yo llegué hasta *Telecran* en formato grande. Por eso creo que estaba en *La Tercera* en ese momento.

**¿Basta con ver el film una sola vez?**

No, los filmes malos, mediocres, se pueden ver una sola vez, pero la obra compleja de cine cada vez que uno la ve va descubriendo nuevas cosas. Ahora gracias al televisor y al *Blockbuster* uno tiene la oportunidad de asomarse a todo tipo de películas, que es lo que yo hago a menudo, y uno se las puede repetir.

Hay una que yo veo todo el tiempo porque es una de las mejores películas del mundo, que yo haya visto, pero que no fue apreciada por un fenómeno muy notable: *Once upon a time in America* de Sergio Leone [1984], quien hizo una versión de seis horas. Y obviamente era infumable, o sea en ninguna parte se iba a poder tener un cine seis horas para una película. Entonces la dejó en cuatro, que es la versión que yo vi. Pero luego la acortó más, para hacerla una película de gangsters común y corriente. Entonces hay gente que ha visto la versión comercial acortada a dos horas y los que vimos la versión de cuatro horas. Y esa es una de las más grandes películas que se hayan hecho en la historia del cine. La veo por lo menos una vez al año.

**¿Cuánto demoraba entre que veía la película y escribía sobre ella?**

Depende de cómo sea el medio, si uno trabaja en un diario o en una revista no puede dejar que esto se aconche para poder escribirlo. Es una pregunta que periódicamente no existe.

**¿La crítica se escribe para que el espectador la lea antes o después de ver la película?**

Las dos cosas son válidas. Yo las leía después lo cual suponía que yo tenía la conciencia previa de la película al margen de la crítica. Pero como hoy el cine es de consumo, yo creo que la gente necesita más que antes la orientación crítica, entonces las lee antes.

**¿Cuánto y cómo ha cambiado la crítica cinematográfica chilena en el tiempo que a usted le tocó ver?**

Ha cambiado porque antes era una cosas muy importante para nosotros, era un rito ir a encerrarse a la sala oscura, en la comunidad de espectadores había una cosa mágica. Ahora

uno va al cine con el olor a fritura, no hay espacio para estacionar el auto... Es tal el cúmulo de problemas que hay que se inventaron los microcines y el *Blockbuster*. Entonces, yo ahora veo el cine en mi casa, lo que es una manera distinta de ver cine. Yo creo que los críticos de antes nunca nos cansaremos de decirlo: es muy distinto ir al cine que ver cine en la casa.

**¿Sigue leyendo crítica de cine, cree usted que ha mejorado, cambiado, mutado?**

Sigo leyendo y como tengo el juicio formado y sólidamente formado sólo leo a los críticos que vinieron después de nosotros y que nos parecían válidos. Léase Héctor Soto y Ascanio Cavallo.

Yo después del golpe me fui. Estuve los 17 años de rigor afuera, entonces no tengo ninguna percepción válida de lo que fue la crítica de cine en esa época, pero no es casual que yo sólo lea la crítica de Héctor y de Ascanio, que ya eran críticos en ciernes o formados en esa época. Ellos son más jóvenes que yo, no eran de la tribu cuyo patriarca era Hans Ehrmann, pero venían asomando, eran chicos interesantes. Y son los únicos que yo leo, porque en alguna ocasión me he asomado a otra crítica y son simplemente recomendaciones de mercado, aunque puede que yo tenga mucho prejuicio y exista por ahí algún crítico que no he descubierto, pero lo que aparece son reseñas, igual que de los libros. Reseñas de los libros para orientar al consumidor, es bien triste. Nuestra chifladura se convirtió en el reducto de Ascanio en la revista *Sábado*, y ocasional de Héctor que a veces escribe sobre cine.

**No quiero poner palabras en su boca, pero ¿podríamos decir que en postdictadura la crítica se echó a perder?**

Lo cierto es que yo ignoro el proceso de postdictadura porque estuve exiliado. Simplemente fue un corte brutal, nunca más hice una crítica cuando me fui al exilio. En el exilio no me iba a ganar la vida haciendo crítica de cine, así que esa es la realidad. Fue un divorcio de todo lo que uno hacía.

**Pero nunca se ganó la vida como crítico de cine ¿o sí?**

No, era una cosa secundaria. Pero te quiero decir con esto que esa chifladura no daba para ser el aditamento en la vida de trabajo que yo hacía. Yo era fiscal de la Corfo y era crítico de cine, o era abogado de la Contraloría y era crítico de cine. Pero allá [en el exilio] lo primero que tenía que encontrar era trabajo y ahí conseguí trabajo de periodista, pero *full time*, alimenticiamente hablando, viví del periodismo y eso me quedaba de la especialidad que ya venía desde antes en barbecho que era el análisis político internacional.

HÉCTOR SOTO

Editor asociado de cultura en *La Tercera*, escribe muy ocasionalmente de cine, pues sus columnas semanales se dedican al análisis político.

Ha escrito crítica en un sinnúmero de medios escritos como: *La Unión, Primer Plano, Enfoque, Mundo Diners, Caras, Paula, Artes y Letras, Wikén, Capital, La Tercera*. El año 2008 Alberto Fuguet y Christian Ramírez editaron un libro que compila sus escritos de cine. Nuestra entrevista se llevó a cabo en el café Bistró de la Barra el 23 de noviembre del 2011 a la 1 PM.

**¿Qué prerequisites son necesarios para que un sujeto aspire a desempeñarse como crítico cinematográfico?**

Que le guste el cine, que lo ame, yo creo que la crítica es un ejercicio básicamente de pasión. Obviamente que la pura pasión a lo mejor no basta, pero es el insumo principal. Creo que además debe tener algún grado de conocimiento y es bueno que tenga alguna formación intelectual que le permita distinguir lo principal de lo accesorio. Creo que no está demás que tenga alguna afinidad con otras expresiones artísticas, sea con la literatura, (que es la que yo tiendo a privilegiar), podría ser con el teatro, con las artes visuales. El cine no es un clavel del aire, es parte de un sistema cultural más amplio, y creo que todo lo que permita contextualizarlo en esa dirección es positivo.

**Hay países, como Italia, en que se estudia para ser crítico de cine, en Chile muchos de los que escriben son periodistas ¿cómo se forma usted en el oficio de crítico?**

Yendo al cine y leyendo crítica de cine y después leyendo algunos textos, no de crítica semanal, no de crítica diaria, por ahí me fui formando.

**¿Qué referentes tenía usted en su formación?**

Yo nací en un tiempo en que la crítica de cine estaba media venida a menos, era un poco el pariente pobre, muy pariente pobre todavía. Yo además soy un ‘ratón de provincia’, soy de Valparaíso. Y allá existía un crítico republicano español, lisiado, una persona muy novelesca, se llamaba Manuel del Val, tenía una leyenda negra importante. Y él, en relación a la crítica de cine que se cultivaba en Chile en los años cincuenta y sesenta tenía estándares incomparablemente superiores. Era un tipo que te hablaba de neorrealismo italiano, te hablaba de [Cesare] Zavattini, de gusto muy europeo, con una densidad cultural mucho más fuerte que la crítica que yo conocí, cuyos popes en ese momento eran María Romero, de *El Mercurio* —tengo buena opinión en general de lo que ella hizo, pero era de alcances más limitados y de una perspectiva del cine como espectáculo, básicamente—. También escribía Hans Ehrmann —que yo creo que es uno de los grandes periodistas culturales que ha tenido Chile—, pero con su gusto cinematográfico yo estaba, no solamente en desacuerdo sino que en armas, me parecía un canalla. Porque era la crítica académica, la crítica latera que pensaba que *Zorba el griego* [Mihalis Kakogiannis, 1964] era una gran película, me parecía un criminal.

Ahora ese gusto cinematográfico era el que existía en América Latina. La crítica de cine en Chile viene a cambiar cuando aparece Joaquín Olalla en una revista que se llamaba *PEC*: política economía y cultura, y que era una revista muy de derecha, pero Joaquín no era de derecha y fue el que introdujo en Chile el pensamiento o la línea Cahiers y la política de autor, que hasta ese momento no existía.

Hvalimir Balic y yo tratábamos de levantar algo a pulso, en la provincia, en Valparaíso y cuando aparecieron las críticas de Joaquín sentimos que teníamos un hermano mayor, porque tenía un nivel de reflexión intelectual que nosotros, tan ‘pendejos’, a los 18 o 19 años no manejábamos.

Es bien raro *PEC* porque introdujo en Chile el pensamiento estructuralista, básicamente a través del artículo de Carlos Morin de Martín Cerda. *PEC* tenía una ‘C’ de cultura que era bien potente.

### **¿Cómo siguió cambiando la crítica de cine en el tiempo en que usted ha ejercido?**

Pero ya no la ejerzo, prácticamente ya no. De repente unas columnas melancólicas.

Sigue avanzando... me pierdo en el tiempo, pero obviamente después del 73 yo creo que el horno no estaba para bollos. No obstante eso, el equipo que habíamos trabajado en *Primer Plano* continuamos editando una página de cine en *La Tercera* en los años 1974, 1975 y en adelante, que era bien rara, porque en un diario que no tenía nada que ver, que era entre milico, piluchas y fútbol yo creo que el director ni se enteraba que esa página se publicaba, que por lo demás se armaba entera en Valparaíso. Yo la diagramaba desde allá y la mandaba en bus, una cosa muy rara.

Después la crítica de cine en los años ochenta, en los primeros años ochenta duerme el sueño de los justos. Yo creo que se reactiva el interés y el fuego cuando Hvalimir, a la muerte de María Romero, se hace cargo de la página de cine de *El Mercurio* y entran a colaborar con él Alberto Fuguet y René Naranjo. Y ahí la crítica de cine, con todos los sesgos que le podamos ver hoy día, tuvo cierto fuego, era parte de la conversación.

Y después cambia la industria. Si la crítica de cine hoy no es parte de nuestra conversación no es culpa de la crítica de cine solamente, es que el negocio cambió. La gente ya no ve cine, no ve cine en las mismas condiciones que en los años sesenta y setenta. La gente ve cine por el cable, lo baja de internet. Se han ido divorciando las dos líneas que antes alcanzaban a tocarse y ahora no se tocan Una es la línea del cine mayoritariamente comercial del *mainstream*, películas con muchos efectos especiales, con una baja conexión con la vida de la gente. Es toda gente que vuela, que anda con pistolas, que desaparece...

### **¿De qué forma el cambio en las formas de consumo de cine cambia a la crítica?**

Deja de ser parte de la conversación de la sociedad. Es muy difícil para los críticos lograr meter una película a la conversación y lograr que una crítica sea parte ésta.

El cine es ahora parte de la conversación de las tribus, pero no de la conversación nacional, de la sobremesa. Se fue a la pieza de al lado donde hay tribus que a lo mejor son más intensas, más fanáticas y más ‘enchufadas’. Pero ya Chile nunca más se va a enterar de una película de Kiarostami.

### **¿Cómo debería ser una crítica?**

Yo creo que si la crítica sirve para algo —estamos hablando no de la crítica académica, sino de la periodística— es comunicar un entusiasmo. Yo creo que esa es la función misional y sacramental, si tu quieres, de la crítica de cine, tratar de compartir entusiasmo para movilizar a la gente primero a ver las películas, luego a comentarlas y a discutir las. Y a comprobar que muchas veces las películas tienen segundos y terceros niveles, tienen subterráneos. Básicamente eso, yo no le veo muchas más funciones, me parece que eso ya es bastante bueno.

También la crítica debe servir para ‘tirar a partir’, para expresar rechazo respecto de aquellas películas que les va muy bien. Y no solamente que les va muy bien, sino que todo el mundo cree que les va a ir muy bien. Entonces cuando esas películas son falsas, cuando son una mierda, el crítico tiene que reaccionar y hacer un trabajo de purificación. Y en ese sentido yo creo que la crítica negativa también es válida. Pero en esos casos, porque decir que una película de mierda es una película de mierda me parece una pérdida de tiempo, cuando todo el mundo considera que es una película de mierda. O sea, no vinimos a este mundo para decir que *Juanita nalgas de oro* [*Giovanna coscialunga, disonorata con onore*, Sergio Martino, 1973] no era una buena película, ubiquémonos.

### **¿Existe en Chile una crítica académica distinta de la periodística?**

Yo creo que sí. Me manejo poco en el ambiente de la academia, pero me da la impresión de que se escribe harto con *slash*. Que se escribe harto en difícil lo que se puede escribir en fácil, con harto *slash*, escribiendo ‘re-presentación’ con un guión en medio. Se escribe así, con *lo* dado *lo* mostrado, *lo* visto, los ‘*lo*’ son indicios. Ahora ¿quién soy yo para venir a decir si eso es bueno o es malo, yo me formé como un perro de la calle, solamente que me aburre un poco, me aburre soberanamente, pero eso es un problema de la formación mía.

### **¿La crítica periodística debe o no entrar en tecnicismos explicados, como solía ocurrir en *Primer Plano*? ¿hubo o hay un afán pedagógico en su crítica?**

Yo creo que sí, pero algo evolucionó. Probablemente no *Primer Plano*, pero la crítica a nivel mundial ganó, si tu quieres, una batalla. En el sentido de demostrar que habían autores, en el sentido de meter el cine dentro de lo que una persona medianamente culta debe dominar.

Ahora, ese triunfo tiene una parte que es muy bonita, la parte triunfadora, pero también tiene una parte que no fue prevista. Y hay un cierto cine que se pudo quedar en eso, en ser políticamente correcto y bienvenido que haya un cine que no sea basura hollywoodense y que tenga un cierto nivel de densidad cultural. En ese segmento, por ejemplo, entra Woody Allen. Ese cine típico de Woody Allen que maneja la ‘gente bien’, ‘progre’, la gente culta, sensible. Eso fue posible porque la crítica ganó esa batalla respecto de esa gente. Pero obviamente la crítica no puede quedarse ahí nomás, hay otros autores que son posiblemente

más —no digo con eso que Allen sea malo, a veces es muy malo, pero a veces—. Hay un cine que es más exigente y que a la crítica se le quedó afuera. Es decir, la función misional que alcanzó para Woody Allen no alcanza para los orientales: para Kiarostami, para [Aki] Kaurismäki, no alcanzó para [Manoel de] Oliveira, no alcanzó necesariamente para [Raúl] Ruiz...

Todo esto te lo digo porque a lo mejor hoy día no hay que explicar los que es un *travelling*, no hay que hacer una crítica tan pedagógica, sino que descubra y logre meter al circuito a autores que están fuera de él.

### **¿La crítica descubre, devela algo en la obra, o la cubre de su propio lenguaje?**

No hay que optar, no necesariamente hay que optar entre develar y cubrir. Las dos cosas. El ideal es que deleve, esa es la crítica que me gusta. La crítica que saca de la película conejos que uno no vio. También existe una crítica política que es la crítica del rescate, de reivindicación, que tiene algo de *lobby* bueno. Hacerle *lobby* a las películas chinas o coreanas, es algo que yo encuentro medio latero porque el *lobby* podrá ser muy bueno, pero es *lobby*, es medio fome.

### **¿Es la crítica cinematográfica un espacio político?**

Sí, yo creo que sí. Siempre lo es. Es un ejercicio un poquito a contrapelo, es llevar un poquito la contra es, como dice por ahí una línea de la película *Amarga Victoria*, de Nicholas Ray [1957], es un poco ‘matar a los vivos y salvar a los muertos’. Esa es un poco la función de la crítica de cine, y en ese sentido es muy política, es el arte del ‘contrafomeque’ pero no sólo para echar aviones abajo —que es una de las partes—, sino que para demostrar que pueden volar piezas que el común de los mortales piensa que son irremontables.

### **¿A quién se dirige usted cuando escribe?**

En esta época le escribo al público, en otra época le escribía a mis amigos.

### **¿El público definido cómo?**

A la audiencia de cada medio. Yo creo que el crítico le debe escribir y se debe contactar con su audiencia. En lo posible debe generar complicidades con su audiencia y esa audiencia es distinta dependiendo del medio. Yo creo haber sido bastante arrogante en mi juventud y haber escrito para mí y para mis amigos con independencia del público del que estamos hablando. La época en que escribimos en *La Tercera* era arquetípica en ese sentido, era una monstruosidad, hablábamos en un lenguaje completamente distinto al lenguaje de *La Tercera*.

Yo sé —ahora que escribo en *La Tercera*— que estoy ubicado en un público masivo y en un medio masivo tienes que ser necesariamente un poquito más ecléctico que lo que serías en una revista de cine puro y duro. Creo que también es viable la crítica a nivel radial. Yo hago actualmente un programa de radio con Alberto Fuguet. Ese no es un programa muy rico en análisis, pero sí trato de que sea rico en complicidades. Yo tengo otro sesgo, creo que el crítico tiene que extremar un poquito las cosas, tiene que polarizarse. Habiéndote dicho que tiene que ser ecléctico si trabaja en un medio masivo, no tan ecléctico para que tenga gusto a nada. Odio el calificativo ‘esta película es interesante’ interesante es todo, es

cualquier cosa. Creo que uno tiene que extremar si te gusta o no, tienes que estirar la cuerda, tienes que herir, que agujonear. Y la manera de agujonear es extremando la crítica y la incondicionalidad, el ojo.

### **¿Qué planos extracinematográficos deben entrar en una crítica de cine? Entendiendo el cine como un sistema.**

Yo soy hijo de una época que tenía una particular aversión a todo lo que oliera a sociología. Eso era lo que me ‘empelotaba’. A sociología o a autoayuda, o sea que me dijeran que *Zorba el griego* es una película en que Zorba te ayuda a ser mejor o a disfrutar de las pequeñas alegrías, y que eso es un mensaje importante me podía descomponer e ir al baño a vomitar. En ese sentido yo puedo haber sido un poquito purista. Pero con el tiempo uno va recuperando tanta radicalización. A mi me parece bueno, si una película está inspirada en una obra literaria, establecer relaciones. Será porque me encanta la literatura, incluso de a poco ha ido desplazando intensidades más hacia allá que al cine, porque en el cine no las encuentro, esa es la verdad. Me puedo volar con las novelas y no con las películas, pero me parece que ahí es lícito, en la medida en que los datos literarios o políticos estén. Pero que no sean parte del análisis sino de la contextualización me parece súper interesante. Yo encuentro súper lícito decir que hay películas que no son muy buenas en estricto sentido, como películas, pero que están inspiradas en una base literaria potente o que se puedan *relinkear* por ahí, ¿ves? advirtiéndole que no son grandes películas.

### **¿Qué debe quedar fuera de una crítica de cine?**

Hay que despojarse de tus subjetividades más... es decir, si te peleaste con el director, yo creo que en esos casos es mejor que un crítico se abstenga. Yo creo que hay que tener una cierta honestidad intelectual también para reconocer el valor de películas que a lo mejor contrarían tu código político, tu código ideológico... debería existir eso como mínimo. Yo creo tenerlo, hay gente que me dice que no lo tengo, que veo una película de izquierda y me enervo, pero la verdad es que no creo. A mi me parece que una de las buenas películas de este año es *Nostalgia de la luz* y eso no me convierte ni en un izquierdista ni en un incondicional del cine de Patricio Guzmán, de quien sólo me gustan algunas de sus películas.

### **¿Quién elige la película sobre la que se escribe? ¿bajo qué criterio?**

Cuando haces crítica en un medio de comunicación no tienes un margen de elección muy amplio. En *La Tercera* nosotros tenemos un *pool* de críticos, y la idea mía, que no siempre se cumple, es que la película sea comentada por el crítico al que más le gusta. Entre otras cosas porque a mi me parece que la crítica de cine, básicamente, es una instancia de entusiasmo. El cine está tan como las pelotas, que además estar diciendo: ‘no vaya a ver esta película, es pésima’ es una lata, así que si hay algún gil que se entusiasma... no sé con qué... bendito sea.

Yo en la medida en que fui envejeciendo me fui poniendo más mañoso y hablaba sólo de las películas que me gustaban. Porque a mi me gusta más elogiar que ‘tirar a partir’, pero igual uno a veces ‘tiraba a partir’ cuando sentía que la historia, la ética, la política, no sé qué cosa me llamaba a eso.

### **¿Existen películas que no merecen ser criticadas?**

Yo creo que sí.

### **¿Cuánto espacio/tiempo requiere una crítica, a su juicio, para ser digna?**

Sí, es decir. Esto de los espacios se ha vuelto una variable bastante crítica en los medios de comunicación. Es cada vez menos, pero no hay que echarle la culpa también solamente a los medios de comunicación, porque la reseña se ha vuelto un arte adocenado y latero. Ya cuando te dicen: 'esta nota ya la vimos'... Yo creo que toda película tiene que tener una idea. Y la crítica tiene que apuntar a eso, o sea la crítica tiene que decir si esto es una película de capa y espada o ambientada en el Renacimiento o en Chicago en los años treinta, eso hay que ponerlo. Pero ¿de qué estamos hablando? Esto es una película sobre la traición, sobre la impostura, sobre la imposibilidad de amar, sobre la fatalidad...

Yo veo mucha mierda de reseña. En que las siete líneas, las siete cagadas líneas que dio el editor no debieron ser así. Pero para eso la crítica tiene que ganarse el espacio. O sea si hay un crítico que dice 'yo quiero quemar mis naves en esta película' no te quepa la menor duda de que le vamos a inventar ese espacio.

### **Hay quienes afirman que un buen crítico cinematográfico debería haber hecho cine. ¿Es necesario o positivo, al menos, ejercer en ambos frentes?**

Yo no descarto que tenga mérito. Debe tenerlo y me parece súper legítimo, así como me parece súper legítimo que haya críticos que sean solamente mentes analíticas.

Hay un momento en que te pasas al otro lado (al de la realización) y es súper difícil seguir haciendo crítica. Lo puedes seguir haciendo pero en algún momento se te van a cortar los circuitos, creo. Y por último por un tema de conflictos de interés

### **¿Va al cine habiendo leído sobre la película o prefiere saber lo menos posible?**

Prefiero saber lo menos posible

### **¿Basta con ver el film una sola vez?**

Sí, ahora que el propio crítico sabrá dónde le aprieta el zapato, si él necesita verla más de una vez... pero yo no creo aquello de que el crítico deba ver la película UNA sola vez.

### **¿Cuánto demora entre que ve la película y escribe sobre ella?**

A veces escribí sobre la marcha, pero los críticos de cine se arrepienten también. Eso demuestra que nada es definitivo. Hay críticas de las cuales yo me avergonzaría. Por ejemplo yo creo que subvaloré a [John] Huston durante muchos años.

### **¿Es necesario, positivo o útil, establecer una escala de notas que, de forma gráfica evalúe la película?**

Yo creo que todo lo que te permita comunicarte mejor con tu público vale. En esto soy bien pragmático. Y si estamos en un medio en que el público es más receptivo a las estrellitas que a las citas de [Jacques] Lacan, o a las referencias a Empédocles, por ejemplo, vale la

estrellita. Pero obviamente una crítica que tenga un estándar un poquito mayor, y que apunte a un público un poquito mayor, si le empiezas a meter estrellitas estás devaluando a tu propio público o vas a quedar ‘meando afuera del tiesto’.

### **¿Se puede vivir en Chile de la crítica?**

Yo creo que no. Si no se puede vivir del cine, menos se va a poder vivir de la crítica. Ahora está bien que no se pueda vivir de la crítica ¿por qué hay que profesionalizarlo todo? Está bien que un día hayan escuelas de putas, pero también está bien que hayan putas no profesionales, sin carnet y pueden ser harto buenas.

### **¿Lee otras críticas de las películas que critica? ¿después de escribir la propia?**

Leo a Ascanio [Cavallo], leo a [Antonio] Martínez, a [Christian] Ramírez, a [Ernesto] Ayala. Trato de leer la revista *El Amante* de Argentina que es bastante desquiciada, bastante loca, pero la encuentro provocativa.

DAVID VERA-MEIGGS

Profesor del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, enseña también en la Universidad del Desarrollo y escribe en la revista *La Panera*.

Ha ejercido la crítica de cine en revista *Mensaje*, en *El Mercurio* y en diversos medios audiovisuales.

Café Doña Cata, 11 de noviembre del 2011, 11am.

**¿Qué prerequisites debe tener una persona que aspira a ser crítico?**

Gusto, y el gusto no se gana con canas, se adquiere a través de múltiples experiencias, por lo tanto, como conclusión podríamos decir que para ser crítico se necesita también tener años.

**¿Ese es un gusto que separa a unas personas de otras, derechamente?**

Decía don Igor Stravinsky, que de esto sabía, que para el arte tener buen gusto era muy importante, que tener mal gusto también era perfectamente posible, que lo que es absolutamente imposible es no tener gusto, y cuando uno no tiene gusto le gusta todo. A un General de la República le preguntaron ¿qué literatura le gusta? Y contestó: ‘la buena, pos hombre’ ¿entiendes? Un tipo bruto, o sea sirve para mandar milicos pero no para emitir opiniones autorizadas sobre ninguna disciplina.

**Hay países, como Italia, en que se estudia para ser crítico de cine, en Chile muchos de los que escriben son periodistas ¿cómo se forma usted en el oficio de crítico?**

Son tres cosas distintas. No comparar con Italia, porque Italia tiene 60 millones de habitantes y 3 mil años de historia, los últimos 2 mil de constante decadencia. Y los 60 millones de habitantes están educados —casi en el ADN— en estética, entonces se requiere una formación específica y profesional de muy alto nivel para poderle indicar: ‘vea esto o no’ a los italianos, todos los cuales tienen gusto, bueno o malo.

Segundo: en Chile es natural que provenga del periodismo porque carecemos de revistas especializadas, la gente lee cada vez menos, el corpus social que va al cine hoy día ya está perfectamente concentrado en la clase media y en la clase alta, los pobres ya no van al cine, ven la tele y por lo tanto desarrollan el peor gusto posible, porque la televisión jamás va a ofrecer algo para elevar los niveles, sino para estar estadísticamente en lo que a la gente le gusta.

Tercero: Yo estudié cine para hacer cine y sigo intentando hacerlo, y llegué a esto nada más que por hacerle un favor a un amigo, José Luis Villalba, quien me pidió reemplazarlo en su crónica mensual para la revista *Mensaje*. Como nos conocíamos de la Universidad y él estimaba que yo tenía un nivel y era capaz de debatir con él sobre sus propios gustos, a él le pareció adecuado que yo escribiera una crónica, una crónica crítica.

Pero ocurrió —y esto yo no lo sabía—, que esto era una trampa, porque él aprovechó el éxito que tuvo esa primera crítica mía para retirarse de la crítica y dedicarse a los negocios.

Y dijo: ‘nunca más me ocuparé del cine’, y lo cumplió hasta el día de hoy. Lo cual creo que fue una gran pérdida, pero fue de una gran lucidez también, porque él tenía esa opción (estamos hablando de los años 1978 o 1979, donde la incertidumbre era grave) y tener una industria era una responsabilidad social.

**Hay quienes afirman que un buen crítico cinematográfico debería haber hecho cine. Hay ejemplos como Truffaut y Godard que comenzaron escribiendo y luego hicieron cine. ¿Es necesario o positivo ejercer en ambos frentes?**

No, no, para nada. Eso se les dio a los franceses por lo pedantes que son, no más. Y porque a esa generación ‘tatita Dios’ les dio más de un toque. No solamente el toque analítico sino el creativo, entonces no son un ejemplo de nada. En general los genios no sirven como ejemplo de nada.

**¿Y el caso de Aldo Francia?**

Aldo Francia y José Román son los otros ejemplos que podemos encontrar en Chile. De gente que hizo válidamente cine y ejerció la crítica. Ahora yo he leído algunas de las críticas de Aldo Francia y la verdad es que *Valparaíso mi amor* me parece una buena película.

**Entonces no es un requisito...**

No, no, para nada. Y de hecho, me dijo una vez un cineasta que había sido afectado por una de mis críticas en *El Mercurio* que en realidad la doble militancia me iba a ser cobrada, y creo que en buena medida ha sido así.

**¿Cómo debe ser el ejercicio crítico? En términos de establecer principios, valores o un norte.**

Yo estimo —y por supuesto pueden haber muchos que no estén de acuerdo, y de hecho los críticos jóvenes de hoy alguna vez toman como referencia lo que yo voy a decir, pero los que venden más seguro que no—. Yo veo la crítica como un ejercicio cultural, y un ejercicio cultural solamente es posible desde la cultura en que se está inserto. Yo soy un chileno, un mestizo, un sudamericano, que ve el cine como un fenómeno extranjero, que ve la cultura occidental desde el ángulo en que la cultura chilena está ubicada, no desde el epicentro.

Una vez hablando con el padre Gonzalo Arroyo me criticaba ácidamente las opiniones que yo había emitido sobre una película norteamericana diciéndome: ‘pero tú nunca has estado en Estados Unidos, por lo tanto no sabes como son los norteamericanos’. Y yo le respondí: ‘yo no tengo que saber cómo son los norteamericanos en su lugar para criticar una película norteamericana’, no tengo que ser italiano del Renacimiento para observar si Leonardo es válido o no es válido. Yo tengo que ser chileno, y desde ahí observar críticamente el objeto que tengo que analizar. Tengo que tener cultura, pero no necesariamente la cultura de la que proviene el objeto que analizo, porque si anulo mi perspectiva por sumarme a la del objeto termino siendo otro sometido más del imperialismo de moda y eso, por supuesto, no lleva a ningún análisis muy lúcido, sino a uno alienado, muy dependiente de las necesidades de la industria que son siempre las necesidades de otro, no las de este individuo. Por lo tanto yo, critico también desde mi ser individual.

**Sin embargo la crítica está inserta en un sistema, un sistema cultural que implica, entre otras cosas, a la industria.**

Pero ese sistema cultural tiene que ser crítico para servir a su pueblo —Estoy hablando como en los años setenta—. Tiene que ser crítico porque tiene que darle armas a sus congéneres, a sus conciudadanos para ubicarse más lucidamente en el mundo en que viven y no alienarlos con el mundo en que no viven. Nada más entretenido que ver una película norteamericana y verla desde nuestra perspectiva de no-norteamericanos, desde la perspectiva de chilenos. Y ahí uno puede disfrutar muy ampliamente la posición que uno tiene en el mundo. Porque si no tenemos posición propia en el mundo ¿para qué diablos servimos? ¿para comprar botellas de coca-cola?

**Además de dar armas, ¿qué otras funciones cumple la crítica de cine?**

La del placer. Leía el otro día una frase de Bertolt Brecht: ‘estamos hechos de cosas superfluas, lo único que no requiere razones y no las necesita es el placer’. No nos tenemos que justificar ante nadie por sentir o buscar placer. Y el arte si no es placer no sé qué diablos sea. Entonces: buscar razones para el placer de disfrutar del arte es muy importante para vivir en el pellejo que a uno le tocó. Yo creo que no hay mayor felicidad que disfrutar de la belleza y yo disfruto el concepto de belleza como un concepto fundamental de la experiencia estética. Y la belleza no implica la ‘bonitura’, la bonitura vacua, tipo... Cecilia Bolocco. No, yo defiendo la belleza, como concepto de trascendencia entre la forma y lo que esto contiene.

**¿Asociado al concepto estético de lo sublime, por ejemplo?**

Claro, que en definitiva es lo trascendente. Es lo que justifica que uno lleva a disfrutar a los nietos de las cosas que uno disfrutó, y a lo mejor los nietos entienden y a lo mejor no, pero entretanto yo hago lo posible por pasar la posta de la vida a los que me siguen Y una forma, la más permanente, aquella que no requiere de estudios metódicos y específicos es el arte. Digo ‘no requiere estudios metódicos y específicos’ como requiere —qué se yo—, el análisis sociológico de la conducta del proletariado a fines del siglo XIX en la provincia de no sé dónde. No, aquí lo veo y lo entiendo inmediatamente, es una forma del conocimiento y, por lo tanto, del placer de ser humano.

**A propósito de este traspaso, a sus nietos ¿existe una función pedagógica en su crítica?**

Sí.

**¿Pedagógica en qué sentido?**

En indicar puntos a observar para poder, desde ahí, completar, analizar y en definitiva ser libre frente al objeto. Yo creo en la pedagogía como una enseñanza a la administración de la libertad, ni más ni menos. Por lo tanto supongo que mi lector sabe menos que yo de la materia específica (aunque pueda saber mucho más que yo de otras), pero yo sí le estoy enseñando a ver, a ver lo que yo veo, y por supuesto en esto hay una desafortada subjetividad. Pero yo confío plenamente en ella, porque estoy probado en muchas experiencias de consumo cultural sistemáticamente disfrutadas desde muy tierna edad. Entonces, en ese sentido, me siento muy privilegiado. Me pueden gustar muchas cosas, y hay muchas otras que pueden no gustarme, y no transo, porque si empiezo a transar

empiezo a perder mi libertad. Por lo tanto, la pedagogía es parte fundamental del asunto: tengo que enseñar a ver, a percibir, a sentir porque los medios (especialmente los medios audiovisuales) tienden a amortiguar los efectos emocionales más contundentes que son los que mi organismo biológicamente necesita para seguir desarrollándose. Todo cabro chico necesita llorar a moco tendido, y matarse de la risa porque si no ese organismo no se desarrolla emocionalmente.

### **Además de su propia cultura ¿qué más, extracinematográfico, debe entrar en la crítica de cine?**

Lo sociológico, lo antropológico, lo folclórico. El cine es un arte que nació con vocación democrática y popular —sigo hablando como en los años setenta—, pero en verdad es así, es un hijo de la democracia, y en la democracia confluyen muchos mayores factores que los que, de buenas a primeras, el paradigma académico clásico quisiera admitir. Yo hace poco he publicado un libro\* que da cuenta de cómo hay procesos biológicos implicados, cómo hay procesos evolutivos, antropológicos, espirituales, religiosos, de todo orden implicados en la forma en que vemos. Y la forma en que vemos es cómo somos, el resultado, como seres vivientes, de todo lo viviente. Entonces yo no encapsulo el cine como un fenómeno que ocurre en la vermouth de tal hora a tal hora, sino en las implicancias y en los ecos que eso tiene. Porque si no los tuviera el cine no sería el fenómeno que ha sido y que sigue siendo, que es una cosa tecnológica que no existía hace 110 años, pero 110 años después el planeta entero está transformado por eso. No ha habido cultura que se le resista, ni tradición religiosa ni étnica que haya podido ponerle freno al cine. Todo ha sido dominado por él, porque estaba inscrito en nuestra experiencia perceptiva previa.

Me decía mi padre, que era un gran cinéfilo, que su padre se reía cuando en 1902 el público de Santiago estaba convencido que *Un viaje a la luna*, de Meliès había sido filmado en verdad en la luna. ¿entiendes la inocencia? Ahora no somos tan inocentes. Yo creo que los chilenos tenemos una gran cuota de ingenuidad, lo cual es rebueno. Si uno escarba un poquitito nuestros grandes personajes han sido todos medios *naif*, pero no tontos. La diferencia entre una cosa y la otra es con la cual yo tengo que trabajar. La tontera es decir que el cine es un espectáculo para divertir a las masas que dura hasta tal hora.

Yo tengo un hermano que es ingeniero y muy exitoso que me dice que no puede entender que esta cosa del cine pueda ser arte, si el arte es por esencia eterno, y yo le dije: ‘sí, pero nadie se va a acordar de las obras de ingeniería cuando todos se sigan acordando de las películas de Chaplin y de Buster Keaton. Para él fue un golpe bastante duro.

### **¿Qué debe quedar fuera de una crítica de cine?**

Los prejuicios, vale decir el no observar la realidad en lo que esta puede entregarnos sino en lo que nosotros suponemos que contiene. Cuando se escribe con prejuicios —hay un crítico que escribe con muchos, es joven, ya se le pasará— tiendo a ver con los ojos prestados de otro lo que no he visto con los propios. Con resultados muy infelices.

---

\* Vera-Meiggs, David. *La Caverna Audiovisual o las razones del cine*. Santiago. Universitaria. 2011.

Otra cosa que tengo que dejar fuera es la suposición que el sistema de distribución y el sistema industrial en general me está pidiendo que yo tenga frente al objeto, que en el fondo es otra forma de prejuicio.

Y la incultura. Si uno no tiene referentes no hay cómo hacer nada.

### **¿Es la crítica cinematográfica un espacio político?**

Si es un espacio estético, puede serlo. Y digo por lo siguiente: lo estético implica un movimiento, el movimiento tiene que adquirir sentido, el sentido es social.

### **¿La crítica descubre, devela algo en la obra, o la cubre de su propio lenguaje?**

Depende del grado de torpeza del crítico. La crítica puede cubrir de improprios y de adjetivaciones que es la peor manera de la crítica. Cuando uno parte escribiendo: 'esta es una buena película' está frito, o si concluye diciendo lo mismo: 'buena película'.

Yo alguna vez cubrí de improprios a una película que era efectivamente mala, provocativamente diciendo 'esta es bazofia, porquería envuelta en papel celofán, ahora les explico por qué' Y lo disfruté muchísimo, e inmediatamente me cancelaron los pasajes que tenía para ir a un estudio de Hollywood. Y yo me sentí muy libre, lo disfruté ampliamente.

Es absolutamente fundamental saber que no puedo sino argumentar lo que me da placer. Argumentar las razones de mi goce.

### **¿Habrían, entonces, películas que no merecen ser criticadas?**

Sí, un montón. Todo lo mediocre. Todo lo que se parece a todo lo que se parece a todo lo que se parece. Lo interesante, para mí por lo menos, es escribir sobre cosas que a uno le gustan. Y una de las cosas embromadas de trabajar en *El Mercurio* es que tenía que escribir sobre cosas que no me gustaban.

### **¿Quién elige la película sobre la que se escribe? ¿bajo qué criterio?**

En los medios de comunicación como ese, el editor. En base a lo que se viene comentando ya y en base a las necesidades económicas. O sea: está película fue producida en Hollywood por un actor famoso, será mala, todo lo que tú quieras, pero gastaron cien millones de dólares en hacerla. Esta otra es una película de un cineasta joven chileno, intimista, con dos personajes en su cocina y la hizo con una cámara de Video 8. De eso no voy a escribir ¿a quién le interesa?

Pero un crítico debe saber que el gran criterio del arte es el tiempo, y tiene que estar pensando en ese criterio para seleccionar las películas de las que escribe. Aunque siempre se va a encontrar con conflictos editoriales.

### **A la vez uno puede ver que las críticas de Ascanio Cavallo no se rigen, necesariamente, por lo que es más o menos rentable.**

Eso es lo que me ha tocado a mí, cuando trabajé en *El Mercurio*. Yo actualmente escribo también de lo que me da la real gana, en *La Panera*, y disfruto muchísimo eligiendo mis propios temas. Ascanio, porque es un periodista reconocido, tal vez puede elegir de qué

escribir, pero también lo he visto escribir de cosas que lo revientan, cosas deleznable y que tal vez se ve obligado a cubrir un espacio tan urgente como lo semanal. Yo también tuve que escribir por años una crónica semanal, o dos, a veces hasta tres, lo cual era, complicado.

**¿Existe o existió en Chile una crítica académica distinta de la que se publica en revistas y periódicos?**

No, no existe tal cosa, en parte por culpa de los propios cineastas que son bastante poco interesados en la academia. No es un gremio, el de mis colegas, muy amante de los rigores analíticos, de las metodologías y de las disciplinas. Y muy amante del ego suelto, de ‘Yo y mis propias circunstancias opinamos que...’.

Entonces ese divorcio no permite ese espacio. Ahora, eso no ha evitado que —y esto es bueno, aunque a muchos cineastas les pese, y yo sé que les pesa, son mis colegas, amigos, compañeros de lucha, y los conozco bien— que exista una gran bibliografía sobre cine chileno, una gran cantidad de publicaciones analíticas, cada vez de mayor enjundia, lo cual yo creo que es saludable, a la larga eso tiene que ayudar a producir reflexión, también en el hacer.

Me contaba un profesor mío en Italia que en plena época neorrealista ellos actuaban en la mañana en una película, en la tarde escribían la crónica sobre otra y en la mañana siguiente estaban trabajando en el guión de una tercera, ¿entiendes?, por una cuestión de necesidades de urgencia para sacar al propio país adelante. Eso no se ha dado en nosotros, porque cuando terminó la Dictadura el país estaba por lo menos de pie, y durante la dictadura estaba de rodillas. Entonces no había en ninguno de los dos casos, la tentación de estar sistematizando la acción, sino que simplemente cumpliéndola. Y ahí está, nuevamente, la demostración de que somos medios *naif*.

**¿Cuánto y cómo ha cambiado la crítica cinematográfica chilena en el tiempo que a usted le ha tocado ejercer?**

Se ha diversificado enormemente. Piense usted que cuando yo comencé a escribir crítica en la revista *Mensaje* (una revista de oposición en la época más negra de la dictadura) cada cosa que yo escribía era un acto político, en una forma casi involuntaria, porque se tendía a sobreleer una revista de esas y, de hecho, más de una vez tuve dificultades no con mis editores si no con los posibles lectores. El Cardenal Raúl, [Silva Henríquez] —a quien Dios conserve eternamente como luz y estrella de esta nación para que nos ilumine siempre—, tenía subrayados los párrafos y me decía:

-qué fue lo que quisiste decir exactamente con esto.

-pero, eminencia, yo estoy haciendo un análisis cinematográfico.

-sí, pero tu estás haciendo un acto político, no te vengas a hacer el cucho conmigo.

Porque era agudo y zorro como él solo, veía debajo de las piedras. Y de repente él me develaba cosas que yo no había pensado conscientemente. O sea, ese nivel de sobrelectura.

Quien se quedó con mi página después terminó en la cárcel, o sea yo alcancé a salir justito.

### **¿Quién era?**

Filma Canales, quien además era dirigente de los familiares de los detenidos desaparecidos porque su hijo —compañero mío—, era un detenido desaparecido. Entonces era una cuestión siempre al límite.

Cuando llegó la democracia, que no es lo que hemos llamado la democracia, la oferta se amplificó desde los mismos centros de poder. De hecho, yo llegué a *El Mercurio* por la misma razón que Filma Canales me pidió, como amigo de su hijo, que la acompañara porque la habían llamado y a ella le daba miedo entrar ahí. Y yo la fui acompañando, nada más que para que ella se sintiera bien y protegida con un hombre al lado, porque me pareció que era lo mínimo que podía hacer. Y vea usted, quedé yo. ¿Por qué? En *El Mercurio* me lo confesaron directa y explícitamente: ‘Mire a usted ya lo hemos investigado, ya sabemos quién es’. Yo me decía cómo me va a querer *El Mercurio* si soy un retornado, he estado exiliado ocho años, perseguido, detenido etc. ‘No, si sabemos todo’, me dijeron. ‘Sabemos quién es usted, por favor escriba’ Pero yo voy a escribir lo que se me da la gana. Y me dijo ‘eso es lo que esperamos de usted’. Y me dije ‘terminemos con esto, lo primero que voy a hacer es escribir una diatriba en contra del Opus Dei’, sabiendo que el dueño de *El Mercurio* es miembro numerario o supernumerario. Pues bien, hasta a él le gustó ¿Por qué? porque se requería un aire nuevo. Un ventilar la cosa que había estado encerrada tóxicamente en sí misma por mucho tiempo. Y debo decir una cosa a favor de *El Mercurio*: jamás me censuraron un artículo. Incluso publicaron lo que a ellos no les gustaba. Algún vocablo para aclarar las cosas, pero nunca una censura. De hecho no la he admitido jamás en ningún medio de los que he escrito.

Al amplificarse la cosa también entró una nueva generación que venía con otros referentes. Y claro, se dieron un poco de chancacazos conmigo, y me colgaron el rótulo de ‘viejo clásico’ y ‘ñoño’ y una cantidad de cuestiones. Pero, por otra parte, había una generación joven que le gustaba comparar lo que escribían (los más jóvenes como Fuguet y Naranjo) con lo que escribía yo.

Aparecieron nuevos medios, desaparecieron otros, se barajó el naipe. Pero principalmente el aumento de la oferta ha hecho que hoy en día existan unos espacios críticos bastante interesantes y más rigurosos en la web que en los medios impresos. Yo en la web escribo sólo en La Enciclopedia del Cine Chileno, en los demás medios nunca me ha funcionado y nunca he tenido demasiado interés, tampoco. Pero en parte porque creo que es una buena estrategia juvenil, utilizar esos medios y que nos digera la gente de edad intermedia en los medios más clásicos.

### **¿Es buena esa diversificación? ¿ha mejorado o empeorado la crítica?**

Lo malo es que se han reducido mucho los espacios, y uno tiene que tratar de trabajar en pildoritas, que fue la razón por la que yo dejé de trabajar en *El Mercurio* —nunca me echaron, de hecho todavía me piden de vez en cuando alguna colaboración—, pero entendieron que yo no podía seguir escribiendo pildoritas, no estaba para las brújulas de estrenos.

### **¿Cuánto es un espacio digno para ejercer la crítica de cine?**

Aquel que permita articular un preámbulo, un desarrollo y una conclusión, como para poder ser comprendida por una mente con dos dedos y medio de frente. Y eso es variable, pero no es —y yo admiro a un chico como Garratt que es capaz de, en siete líneas, a veces comprimir, incluyendo el elemento descriptivo para poder hacer un análisis como el que hace en la revista *Wikén*— piense usted que yo en esa época en que me tocaba el *Wikén* cubría dos páginas. Y esto tiene que estar en diez líneas, me parece que es... un espacio inverosímilmente pequeño.

Yo creo que se puede ser sintético, pero uno tiene que saber describir, analizar y concluir.

### **¿A quién se dirige usted cuando escribe?**

A alguien que está en mi edad, la mayor parte de las veces, y en mi nivel cultural y social. En algunas otras, ocasiones especiales, a mis mayores. E, idealmente, me encantaría dirigirme a los menores, a los más jóvenes, pero con eso tengo mayores dificultades porque hoy a los más jóvenes se les rinde tanta pleitesía por intentar ingresar a su mundo referencial, habiéndose acotado terriblemente este.

O sea los jóvenes de hoy —me lo decía el otro día un joven brillante—: ‘debemos tener la octava parte de la cultura que usted tenía a nuestra edad, profesor’ Y yo dije ¿cómo es eso? Pero me mostró con diez ‘no’: lo que no leían, lo que no escuchaban, lo que no vivían, lo que no viajaban, lo que no hacían, lo que no experimentaban, lo que no participaban... puros ‘no’. Y me quedé medio pasmado pensando que para mi en verdad es difícil llegar a los jóvenes, sin embargo, es muy agradable que me pare algún joven en la calle para decirme: ‘tal frase que usted dijo’ —que por supuesto yo no me acuerdo— o tal otra cosa que dijo en televisión y me quedó dando vuelta.

Pero yo creo que, principalmente, todos los seres humanos estamos predispuestos a movernos con la ‘gcu’: con la gente que es como uno.

### **¿Y el público chileno necesita conocimientos extra de lenguaje cinematográfico?**

Eso no tiene que ser. Si yo entro en tecnicismos estoy embromado.

### **Hay que soslayar eso en la crítica**

Absolutamente, porque si no se empieza a hablar en difícil

### **Se lo pregunto pensando en los textos que se escribían en los sesenta, en los que se hacía un gran esfuerzo pedagógico por explicar el lenguaje técnico.**

Yo pienso que ese tipo de cuestiones eran para disimular que no se podía hablar de otra cosa, pero yo trato de evitarlo por todos los medios posibles, aún cuando como cineasta puedo reconocer el gran prodigio técnico de esto u esto otro, pero no me puedo quedar hablando a la gente del gremio no más.

### **¿Lee otras críticas de las películas que critica? ¿después de escribir la propia?**

A veces, pero no es sistemático.

**¿Va al cine habiendo leído sobre la película o prefiere saber lo menos posible?**

En general me informo, escojo por los antecedentes que tengo, pero no necesariamente la crítica.

**¿Basta con ver el film una sola vez?**

Sí, pero hay otros que no basta verlos cincuenta veces para terminar de entenderlos.

Yo creo que voy más o menos por la vez cincuenta del *Ladrón de bicicletas*.

**¿Cuánto demora entre que ve la película y escribe sobre ella?**

Trato de que por lo menos pase una noche, porque la almohada es buena consejera, y las experiencias emocionales, al apozarse en el organismo le dan a uno mayor lucidez sobre qué es lo más importante, qué es lo que recuerdo, qué es lo que siento. Por eso el tiempo mínimo.

**¿Es necesario, positivo o útil, establecer una escala de notas que, de forma gráfica evalúe la película?**

Eso es reduccionismo hecho para las dueñas de casa o las nanas que no saben ni hablar ni leer ni escribir, cosa que en Chile alcanza a los niveles más altos de la sociedad