

JORGE AYALA BLANCO, APUNTES BIOGRÁFICOS PARA LA AVENTURA DEL CRÍTICO MEXICANO

JORGE AYALA BLANCO, BIOGRAPHICAL NOTES ON THE MEXICAN CRITIC'S ADVENTURE

"Todo el mundo te dice: *No, es que a él (Ayala Blanco) no le gusta el cine, odia el cine*. Es que el cine que se pasa aquí es como para detestarlo. Sin embargo, a mí me parece que justamente lo que le gusta es el cine, entonces no puede soportar que las películas sean tan malas".¹

Ariel Zúñiga

ROBERTO FIESCO

(Escuela Nacional de Artes Cinematográficas)

RESUMEN

Este texto es una biografía comentada al crítico cinematográfico Jorge Ayala Blanco (n. 1942). A partir de varias entrevistas personales se explica la historia del crítico vivo más incisivo, mordaz e influyente de México. Se recorre su temprana pasión por el cine, la influencia de Tomás Pérez Turrent, su encuentro y desencuentro con el otro gran crítico Emilio García Riera, y finalmente la estrategia de sus críticas en la prensa y en su producción bibliográfica.

Palabras clave: Jorge Ayala Blanco, crítica cinematográfica, Emilio García Riera, prensa de cine.

ABSTRACT

This text is an annotated biography of the film critic Jorge Ayala Blanco (b. 1942). Based on several personal interviews, it tells the story of Mexico's most incisive, scathing and influential living critic. It traces his early passion for cinema, the influence of Tomás Pérez Turrent, his meetings and disagreements with the other great critic, Emilio García Riera, and finally the strategy of his criticism in the press and in his bibliographic production.

Keywords: Jorge Ayala Blanco, film criticism, Emilio García Riera, film press.

1 CARRO, Nelson (1980), "Entrevista con Ariel Zúñiga", *Imágenes*, Unomásuno, vol. 1, n. 5, p. 39.

RESUM

JORGE AYALA BLANCO, APUNTS BIOGRÀFICS PER A L'AVENTURA DEL CRÍTIC MEXICÀ

Aquest text és una biografia comentada del crític cinematogràfic Jorge Ayala Blanco (n. 1942). A partir de diverses entrevistes personals s'explica la història del crític viu més incisiu, mordaç i influent de Mèxic. Es recorre la seua primera passió pel cinema, la influència de Tomás Pérez Turrent, la seua trobada i desacord amb l'altre gran crític Emilio García Riera i, finalment, l'estratègia de les seues crítiques en la premsa i en la seua producció bibliogràfica.

Paraules clau: Jorge Ayala Blanco, crítica cinematogràfica, Emilio García Riera, premsa de cinema.

MATINÉE

Donde hoy se levanta la horrenda plaza comercial Morisko, frente a la legendaria Alameda de Santa María la Ribera, se encontraban –en plena mitad del siglo XX–, pared con pared, los cines Majestic y Carpio. El primero era una sala de lujo con más de 2,500 butacas, donde se estrenaban las cintas americanas, sobre todo *wésterns*, películas de capa y espada e incluso cintas policíacas. El segundo, en contraste, era un cine “de piojito”, conocido también por los habitantes del barrio como los sobrenombres del “Majestic chico” o “El Mayatito”, que exhibía películas mexicanas a muy bajo costo.

En esos dos pequeños palacios ciudadanos dispuestos para la imaginación, Jorge Ayala Blanco, nacido en Coyoacán en 1942, vio en las matinées sus primeras películas, a los ocho años, llevado por su abuela, María Sánchez viuda de Blanco, quien no entraba al cine con él y que, en cambio, a la salida, cuando volvían a casa, le pedía que le contara las películas detalladamente, en francés, que era la lengua que ella había aprendido siendo niña cuando fue enviada por su padre –un fabricante de zapatos iletrado pero millonario– para educarse en el colegio más aristocrático del mundo, ubicado entonces en Saint-Étienne, ciudad minera y capital del departamento de Loira, en Francia.

La relación de Jorge con su abuela y el universo matriarcal está marcado por los clásicos de la literatura y la *chanson* francesa, programas de *Cri-Cri* en la XEW, boleros dedicados a una tía que solo se liaba con curas

y toreros, películas mexicanas que veía a escondidas en el cine Carpio, habitaciones misteriosas de una casona porfiriana pobladas de tesoros y una complicidad única que le enseñó a recrear películas, para ella, a través de los relatos, lo cual lo ha llevado a declarar muchas veces: “Su obra maestra soy yo”.

CUÉNTAME LA PELÍCULA

El lunes veinte de abril (2020) falleció el cineasta Gabriel Retes, un director que será siempre recordado por reivindicar su independencia temática a contracorriente de las modas del cine estatal. Al domingo siguiente de su muerte, el crítico de cine Jorge Ayala Blanco, desde las páginas del suplemento cultural *Confabulario* del periódico *El Universal*, se dedicó a glosar sobre las dos últimas películas de su amigo rompiendo con la tradición autoimpuesta de no escribir sobre cintas nacionales –porque esas páginas las guarda para sus libros– y haciendo algo aún más inédito: escribió un pequeño exordio, en primera persona, que era no solo una cariñosa y triste despedida (decía de él “que demostraba ser el único cineasta feliz del cine nacional”²), sino una declaración de principios, afirmando que Retes era “uno de los pocos grandes cineastas de nuestra generación en asumir mi viejo lema ultraexigente y superpedante pero recíproco: ‘Si no aceptas mi crítica no mereces ser mi amigo’”.³

Recordé entonces mi primera lectura de un libro suyo. En el último año de la preparatoria, a finales de los años ochenta, había que hacer una exposición verbal sobre cualquier tema relacionado con el arte para aprobar la clase de estética y a mi pequeño equipo se le ocurrió que podíamos hablar sobre el cine nacional, dada nuestra incipiente cinefilia adolescente. Cuando lo conté en casa, mi padre decidió ayudarme y en una librería encontró *La condición del cine mexicano* (1986), un pequeño –pero muy grueso– libro, que tenía en la portada el cartel de *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974), lo cual me pareció una franca provocación, tan consecuente como lo que iba a encontrar al leerlo. Me sentí completamente alucinado, y a veces rebasado, con sus más de seiscientas páginas, escritas con un lenguaje contemporáneo y muchas veces procaz (por lo menos para el adolescente de catorce años que lo leía), donde, en vez de uno, había cinco libros –que abarcaban el periodo de 1973 a 1985– acerca de muy

2 AYALA BLANCO, Jorge (2020), “Gabriel Retes, el único cineasta feliz”, *Confabulario*, *El Universal*, México, 26 de abril, p. 8.

diversos temas: el cine popular (que incluía, por supuesto, a las ficheras), la historia de México desde el punto de vista del cine, una quincena de los directores-autores más notables del periodo, las películas dirigidas por mujeres y el cine político y militante desde la época del cine silente hasta el cierre de la edición.

Acostumbrado a leer las críticas cinematográficas de Tomás Pérez Turrent en *El Universal*, tan pulcras como convencionales –que recomendaban, o no, ver una película–; internarme en las páginas de Ayala Blanco resultó una experiencia ardua, plagada de películas que no conocía, pero que estaba ávido de ver, porque bastaba leer los nombres de los capítulos (*El escupitajo masiosare, El cogedero sacrosanto, La naquiza en si... bemol, De El cumpleaños del perro a Doña Herlinda y su hijo o una tristeza gay, Diamante o hago ojetece, luego existo, Matilde Landeta, apología de la olvidada*, etcétera, etcétera) para saber que uno iba a internarse en un análisis no solamente riguroso y pletórico de referencias, no exclusivamente cinematográficas, sino en un libro de carácter lúdico y francamente iniciático, cuya lectura influyó decisivamente para que, poco tiempo después, decidiera estudiar cine e intentara entrar a una industria fílmica que el propio libro prácticamente destazaba.

Pareciera con esta afirmación que una lectura realizada por puro azar académico pudiera definir una vocación y, sin tratar de encontrar ningún tipo de paralelismo, pude identificarme con una historia que Ayala me contó pasados los años. En una excursión, cuando él tenía doce años y ocho meses, en agosto de 1954, uno de los choferes, que guiaba al grupo de niños a la zona arqueológica de Tula, traía el semanario dominical *El Fígaro*, característico por su color morado y por estar dedicado a dar noticias e imágenes de vedettes, boxeadores y farándula en general. Jorge se lo pidió al chofer y descubrió ahí dos columnas escritas por el poeta Efraín Huerta (sin firmar) llamadas *Cuéntame la película y Luneta de cuatro pesos*, donde el también gacetillero cinematográfico profesional, de acuerdo a su relato:

“Comentaba toda la cartelera y recreaba, a través del lenguaje, una película y eso era una delicia. Ahí fue donde empecé con el gusto de leer crítica de cine y empecé a buscar en otros periódicos a otro crítico que más o menos se pareciera, ¡pero ninguno se parecía! Por eso lo considero como una especie de paradigma”.⁴

3 *Ibid.*

4 FIESCO, Roberto y LINARES, Mariana (2011), *Cinesecuencias Radio: Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, 30 de abril, programa de radio (57 min 48s).

La exactitud en el recuerdo de su edad se explica porque, a partir de esa primera lectura⁵, comenzó a comprar asiduamente el semanario, a recortar las carteleras y las notas críticas escritas en lenguaje poético, y a pegarlas sobre cartoncillo para armar álbumes infinitos –que aún conserva– con los que intentaba prolongar el placer causado por el visionado de las películas a través de las palabras.

Pocos meses después de aquel primer encuentro con las críticas de Huerta⁶ comenzó a ir a la Hemeroteca Nacional a consultar viejos periódicos con el fin de hacer fichas de películas, trabajo que, años después, daría origen a un ciclo de libros de consulta imprescindible para cualquier investigador, las *Carteleras cinematográficas* –realizadas al alimón con María Luisa Amador–, que contienen las fichas de todas las películas –sí, todas– estrenadas en las salas de cine capitalinas y ordenadas por décadas, desde 1912 hasta 1989.

EL GRAN PREMIO

Patrocinado por las tiendas Aurrerá y la marca de cosméticos Revlon, en 1956 surge en el Canal 2 de la televisión nacional un programa de concurso llamado *El gran premio de los 64,000 pesos*, que copiaba la fórmula de un *show* muy exitoso de la CBS, *The \$64,000 Question*. En los foros de Televisión, el locutor Pedro Ferriz era el encargado de realizar preguntas sobre temas que habían elegido los participantes y conforme las semanas pasaban, y los concursantes atinaban a las respuestas, las cantidades económicas se duplicaban hasta llegar al premio principal. De inmediato, la emisión se volvió muy popular por el grado de suspenso y aspiración de un concurso que exaltaba el conocimiento científico y cultural desde una

5 En la primera *Luneta de cuatro pesos* que leyó aparecían las breves reseñas a películas como: los musicales *Bésame Catalina* (*Kiss Me Kate*, George Sidney, 1953) y la mexicana *Me gustan todas* (Juan José Ortega, 1953), así como a la *biopic El gran Houdini* (*Houdini*, George Marshall, 1954). En *Cuéntame la película*, la prosa poética de Huerta servía para contar *Proa al infierno* (*Hell and High Water*, 1954), un drama bélico y anticomunista, de Samuel Fuller, que ocurre en buena medida en un submarino; y que fue estrenado en el Cine México de la capital el 13 de agosto de 1954.

6 En *La aventura del cine mexicano* (1968), su magnum opus, Ayala Blanco, al hablar de los críticos cinematográficos que lo preceden y de sus contemporáneos, le dedica apenas una nota al pie: “¿Debemos confesar el respeto que nos inspiran los ‘populacheros’ y benevolente chauvinistas comentarios de Efraín Huerta en el semanario deportivo *El Figaro* (...) cuya ironía resulta a veces más aguda que muchas críticas pretendidamente cultas?” (p. 293). Es en la última década que ha citado con mayor frecuencia la capital importancia de Huerta en la definición de su propia vocación.



Fig. 1. Mesa convocada por el Partido Socialista Unificado de México tras el incendio de la Cineteca Nacional, con la presencia de los críticos Gustavo García, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis y Jorge Ayala Blanco, acompañados por los periodistas Jaime Avilés y Raúl Jardón, 1982 / Fotografía: R. Muriel / Mil Nubes-Foto.

perspectiva más bien enciclopédica. El programa mereció, incluso, una película: *El gran premio* (Carlos Orellana, 1957), en la cual Sara García, “la abuelita de México”, concursaba –y perdía– glosando sobre *La poesía mexicana de principios de siglo*, para salvar a un asilo de ancianos que estaba en la ruina.

El año del estreno de dicha película, 1958, con apenas dieciséis años y estudios autodidactas de cine, el joven Ayala, para entonces estudiante de la Escuela Vocacional de Ingeniería Química e Industrias Extractivas del Instituto Politécnico Nacional, contiende por el premio con el tema *Historia del cine desde su invención hasta nuestros días*. Según su testimonio:

“Era una manera de sentirse culto, y yo no era más que un chico del Politécnico. Me compré todos los libros que había, participé y la primera actuación fue absolutamente –podría decir inmodestamente– apoteótica, e *ipso facto* me hice famoso en mi escuela, en el Poli. Para mi tercera participación los compañeros llevaron las porras, llevaron hasta la burra blanca⁷ al estudio, jera absolutamente demencial! Y ahí

7 La burra blanca es la mascota del equipo de fútbol americano del Instituto Politécnico Nacional, prácticamente desde su fundación en los años 30 del siglo pasado. Con el paso del tiempo, se convirtió en uno de los símbolos característicos de la institución.

sí me pegaron con tubo porque me hicieron preguntas con los títulos de las películas en su idioma original y el noruego realmente no se me da. Había una película noruega muy famosa que se llamaba *El dios blanco* y me la preguntaron como *Ekaluk* (*Eskimo*, George Schnéevoigt, 1930), ¡era imposible! Pero de cualquier manera me dieron mi premio de consolación”.⁸

Después de este revés, continuó sus estudios en el Poli hasta llegar a titularse como ingeniero químico industrial, mientras colaboraba con el cineclub de la Escuela Superior de Medicina Rural, adscrita a la misma institución, ayudando en la programación, presentando películas y elaborando notas para los debates que se hacían con un público estudiantil tan joven como él mismo.

NUEVO CINE

El suplemento *México en la cultura*, del extinto periódico *Novedades*, fue durante más de dos décadas (1949-1961), el espacio periodístico más influyente de la escena cultural nacional. Teniendo al escritor Fernando Benítez como creador, guía y tirano, desde sus páginas podían, con la misma facilidad, construirse brillantes carreras literarias o artísticas, o bien destruirse mediante la crítica feroz o, peor aún, el silencio. Ligado a los intereses gubernamentales en turno, Benítez aglutinó a su alrededor a un selecto conjunto de escritores y artistas plásticos de diversas generaciones (Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Alí Chumacero, Juan García Ponce, José Luis Cuevas, Salvador Elizondo, Vicente Rojo, Carlos Fuentes y un largo etcétera), mexicanos y extranjeros, erigidos en una *intelligentsia* de gran influencia y alcances políticos que fue apodada como *La mafia*, definida por el novelista Luis Guillermo Piazza, en su libro homónimo, como: “un supuesto confuso difuso misterioso grupo de regidores de la cultura, al que todos atacan y al que todos ansiarían pertenecer”.⁹

El campo de influencia del grupo sobre editoriales, revistas literarias e incluso dependencias como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Nacional de Bellas Artes, era muy amplio. En 1961, Benítez tiene un serio conflicto con el director y los dueños de *Novedades*,

8 ID., *Cinesecuencias Radio: Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, 31 de diciembre de 2011, programa de radio (47 min 19s).

9 PIAZZA, Luis Guillermo (1967), *La mafia*, México, Joaquín Mortiz, p. 7.

debido a la Revolución Cubana, de la cual era partidario en contra de la tendencia anticastrista del diario. Es despedido y, muy digno, abandona el suplemento, llevándose a la mayor parte de sus colaboradores para fundar *La cultura en México* (solo invirtió el nombre) en la revista *Siempre!*, auspiciado inicialmente por el presidente Adolfo López Mateos. El viejo suplemento se viene abajo y, en los corrillos de la vida cultural, es rebautizado con sorna como “México en la costura” por el bajo nivel de los contenidos del nuevo equipo a cargo.

Ayala Blanco, de veintinueve años, sabiendo de la debacle del único espacio cultural que *La mafia* ya no controlaba y alentado por su amiga Palmira Garza –la primera y única mujer caricaturista en México durante años– para que visite a su cuate, el escritor Gustavo Sainz, con el fin de entregarle un artículo para el exsuplemento de Benítez, decide un día tomarle la palabra:

“Era enero de 1963. Llego al periódico, no está Gustavo y pregunto por el director del suplemento y me dicen: ‘Ese señor es el que lo hace’. Un señor que siempre estaba con la mirada baja y que no permitía que nadie se le acercara, Raúl Noriega. Entro a su oficina y le digo: ‘Su suplemento es extraordinario, maravilloso, estupendo, pero tiene una gran laguna: la crítica de cine’.

Yo le llevaba mi primera nota, que era una nota negativa en contra de una película de Richard Brooks, *El dulce pájaro de la juventud* (*Sweet Bird of Youth*, 1962). Mi nota se llamaba *El amargo pájaro de la ineptitud* –el juego de palabras es marca de la casa. Noriega me dijo:

- Déjela ahí.
- Bueno... ¿la va a publicar?
- ¡Déjela ahí! Ya lo sabrá.
- Ok, pues ahí se la dejo.

El sábado siguiente, para mi sorpresa, me habían dado ahí un pequeñísimo espacio, así que la siguiente semana llevé otra crítica y ya me quedé. Yo escribía porque quería escribir, porque tenía una gran necesidad de escribir, esa era mi vocación, aunque aún estaba estudiando el último año de Ingeniería química en el Poli”.¹⁰

10 FIESCO, Roberto (2013), *Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, 6 de febrero, (169 min 56s).

Permanecerá en el suplemento hasta 1968, y en estos primeros años como crítico profesional se relaciona activamente con un grupo de cineastas, críticos y cinecluberos, alentado por la *Nouvelle Vague*, que se creó en torno a la revista *Nuevo Cine*, de efímera vida –con apenas siete números publicados entre 1961 y 1962–, pero de gran trascendencia porque planteaba una nueva forma de pensar el cine a través del ensayo. Algunos de sus integrantes, como Emilio García Riera, José de la Colina, Jomí García Ascot y Monsiváis (todos miembros de *La mafia* y varios de ellos hijos del exilio español) ya habían experimentado el trabajo crítico, desde la década anterior, en diversas revistas y suplementos. De acuerdo al investigador Eduardo de la Vega Alfaro:

“Sin dejar de lado la ironía y el humor, en los textos de sus colaboradores se puede apreciar un afán de análisis y de crítica profunda apuntalados en la buena escritura y en el rigor metodológico. Ello la convertiría en el modelo a imitar o superar para los eventuales creadores de las revistas cinematográficas que surgirían en las décadas subsecuentes”.¹¹

Su manifiesto fundacional pugnaba en su primer punto por “la superación del deprimente estado del cine mexicano”,¹² por lo que urgían por una nueva generación de cineastas que lo renovara, algunos de los cuales (pocos) escribieron también en la revista, que, paradójicamente, rara vez abordó al cine nacional, como no fuera para denostarlo en automático, o para ensalzar las propias –escasas– intenciones fílmicas de los integrantes del grupo, siendo la más perdurable de ellas, *En el balcón vacío* (1961), una emotiva e irregular crónica del exilio dirigida por García Ascot, con la cercana colaboración de García Riera y realizada, al margen de los canales industriales, durante el tiempo de edición de la revista.

Nuevo Cine deja de editarse antes que Ayala pueda escribir en ella, pero pronto empieza a colaborar en *La Semana en el Cine*, un pequeñísimo boletín, heredero de aquella, que reseñaba los estrenos comerciales, la programación de los cineclubes y las puntillosas filmografías de directores y actores notables, la cual prometía a sus lectores en su segundo año de publicación (1963) que: “Los *churros* seguirán recibiendo su merecido,

11 DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (prólogo) (2015), *Nuevo Cine, edición facsimilar*, DGE Equilibrista, México, p. 18.

12 Sin autor (1961), “Manifiesto del grupo Nuevo Cine”, *Nuevo Cine*, año 1, no.1, México, abril, p. 3.



Fig. 2. En la sala de proyecciones del primer edificio que albergó al CUEC, se ve, en la tercera fila (de izq. a der.) al cineasta Giovanni Korporaal (de lentes) y, a su lado, está Ayala Blanco conversando con el documentalista José Rovirosa. Detrás de ellos, en el mismo orden, están: Manuel González Casanova, fundador del CUEC; Javier Barros Sierra, rector de la UNAM; y el periodista Gastón García Cantú, director de Difusión Cultural de la UNAM, rodeados por estudiantes, 1969 / Publicaciones ENAC.

las buenas películas serán ensalzadas y usted seguirá teniendo semana a semana la oportunidad de discrepar rotundamente en algunos puntos con los editores. ¡No se prive de este placer hebdomadario!”¹³ Precisamente en noviembre de ese año, en el número 65 del boletín aparece ya como editor al lado de García Riera y del notable historiador y artista plástico Gabriel Ramírez en este bienhumorado fichero realizado con “todo su entusiasmo de cinéfilos maniáticos”,¹⁴ el cual sobreviviría hasta 1966 auspiciado, en su segunda –y breve– etapa por Periodistas Cinematográficos de México (PECIME).

13 GARCÍA RIERA, Emilio (1963), “Rojo y azul”, *La Semana en el Cine*, México, 7 de septiembre, año 2, vol. 2, no. 54, pp. 7-8.

14 GARCÍA RIERA, Emilio (1964), “Aviso importante”, *La Semana en el Cine*, año 3, vol. 2, no. 103, México, 15 de agosto, pp. 399.

La exigencia de *Nuevo Cine* por renovar los cuadros industriales de una cinematografía nacional realmente anquilosada tendría eco, pocos años después, cuando en 1964 la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica (STPC), encabezada por Jorge Durán Chávez, lanzó la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental, la cual, en medio de la efervescencia cultural de los años sesenta, tuvo una respuesta insólita: doce películas de medio y largometraje fueron realizadas, bajo un esquema de producción independiente, por noveles directores provenientes del teatro (José Luis y Juan Ibáñez, Juan José Gurrola, Héctor Mendoza), la literatura (Miguel Barbachano Ponce), el periodismo (Alberto Isaac), la plástica (Carlos Nakatani), las filas de la propia industria (Sergio Véjar, Rubén Gámez, Salomón Láiter, Felipe Palomino, Julio Cahero, Carlos Enrique Taboada, Manuel Michel), e incluso del recientemente fundado Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), al cual pertenecía Juan Guerrero. Todos ellos aportaron nuevos temas, elencos, equipos de filmación y, sobre todo, refrescantes visiones renovadoras en una industria de puertas cerradas y estructuras caducas. Categóricamente, Monsiváis afirmó en la época que: "El Concurso nos reveló un fenómeno insólito entre nosotros: un cine vivo, comprometido orgánicamente con la realidad, cuyo primer paso no es hacer un gran arte sino dejar de hacer el ridículo".¹⁵

Cuando las películas estuvieron listas, a mediados de 1965, la Sección invitó al alicantino Francisco Pina para que hiciera parte del jurado como representante de Técnicos y Manuales y como patriarca que era de la crítica nacional, ámbito donde era considerado un "infatigable y claro orientador de una opinión que, en la formación misma de una generación nueva, no lo tuvo en México más que a él por guía".¹⁶ A pesar de sus muchos años en la crítica, Pina prefería el cine europeo y no se consideraba un particular conocedor del cine mexicano, así que decidió ceder amablemente su lugar a Ayala Blanco, aduciendo ante el Sindicato que: "En vez de que el jurado sea el crítico más viejo mejor que sea el más joven, que también es el mejor de México".¹⁷ Así, Ayala, siendo el miembro menor del jurado, pudo compartir las decisiones sobre los premios con algunos contemporáneos como José de la Colina, Huberto Batis, o Fernando Macotela, y viejas glorias como el actor Andrés Soler, el director Rolando Aguilar, el escritor

15 MONSIVÁIS, Carlos (1966), "El peñón de las ánimas: a 35 años de un feliz aniversario, Cine 1965", *La Cultura en México, Siempre!*, n. 204, México, 12 de enero, p. 4.

16 GARCÍA ASCOT, Jomí (1961), "Homenaje a Francisco Pina", *Nuevo Cine*, n. 1, México, abril, p. 9

17 FIESCO, Roberto, *Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, op. cit.

Luis Spota y su mismísimo ídolo de infancia, Efraín Huerta, que iba como representante de PECIME.

Insólitamente el primer premio fue otorgado a *La fórmula secreta* (Gámez, 1964), una película experimental, en toda la extensión de la palabra, de gran expresividad visual y narrativa poética, que aún con sus cuarenta y cinco minutos asombra a los críticos más jóvenes de hoy, agrupados en la revista *Correspondencias*, quienes la nombraron recientemente la mejor película mexicana de la historia. Ayala afirma que, desde que la vieron, era obvio que iba a ganar:

“Te sueltan un poema maravilloso de Juan Rulfo con las imágenes más fascinantes de la tierra... había que ser idiota para no entenderlo, ¿no? La gente del jurado era suficientemente sensible para entender que ESO era un cine avanzado”.¹⁸

Lo sigue siendo, como muchas de las apuestas formales de las películas del Concurso que, lamentablemente, no tuvieron demasiada continuidad en el cine posterior, incluso en las películas de algunos de los directores que emergieron de ahí para ingresar poco después a la industria.

LA AVENTURA DEL CINE MEXICANO

“Me propongo escribir dos libros de ensayos sobre cine. El primero, titulado *Los grandes temas del cine contemporáneo*, comprendería un análisis de los principales realizadores del cine norteamericano y europeo, subrayando algunas de sus implicaciones dentro de la problemática estético social de nuestros días.

El segundo libro es una visión crítica sobre la realidad mexicana tal como ha sido deformada por el cine nacional”.¹⁹

Así rezaba el proyecto que Ayala Blanco presentó para obtener la beca del Centro Mexicano de Escritores (CME) para el periodo 1965-1966, un curiosísimo espacio de creación literaria fundado por la estadounidense Margaret Shedd con apoyo privado –que incluía a la Fundación Rockefeller– y que desde la década de los cincuenta funcionó como una suerte de

18 *Ibid.*

19 DOMÍNGUEZ CUEVAS, Martha (1999), *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, Aldus/Cabos Suelto, México, p. 43.

taller literario donde, semanalmente, los becarios se reunían con un grupo de asesores para compartir los avances sobre sus textos. La mayor parte de los escritores más notables del país tuvieron esta beca en su juventud hasta el cierre definitivo del Centro en 2005; y en la generación de Ayala, algunos de sus compañeros fueron, entre otros, René Avilés Fabila, Jorge Arturo Ojeda, Marcela del Río e incluso su hermano Leopoldo Ayala, todos ellos con un prometedor futuro en las letras nacionales y que, con los años lo demostrarían lo mismo en el periodismo, la narrativa o la dramaturgia.

Con este plan de trabajo, Ayala Blanco aparentemente desarrolló dos libros. Del primero, el dedicado al cine contemporáneo, pueden encontrarse rastros en su publicación primigenia, *Cine norteamericano de hoy*, editado por la UNAM en 1966 como parte de la prestigiosa colección *Cuadernos de cine*, donde actualiza algunas críticas aparecidas mayoritariamente en *México en la cultura*.²⁰ El libro se estructura a partir del análisis de la obra de una amplia gama de cineastas, veteranos, adultos y jóvenes –como él los clasificó–, que estrenaron alguna película significativa en la primera mitad de una década muy proclive a la superproducción con el fin de combatir el embate televisivo.

El libro cuenta con críticas a títulos tan famosos como: *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964), *Lord Jim* (Richard Brooks, 1964), *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1961-1963) o *El profesor chiflado* (*The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963), analizados por un espectador minucioso y enterado, que domina géneros, temas recurrentes y que pone especial énfasis en los actores, característica propia de la crítica de una época y del cine industrial hollywoodense que evalúa aún no despojado de la idea de los “monstruos sagrados”. No hay que olvidar, además, que este ejercicio estaba destinado a una posible audiencia que buscaba completar su experiencia leyendo un texto breve y accesible en un periódico, o que a partir de esta lectura decidiría o no ver una película en el cine. Manuel Michel, ensayista y director

20 Parte del primer ensayo propuesto derivó también en *El estilo norteamericano: un clasicismo viviente*, una serie de semblanzas de cineastas estadounidenses que constituyó el primer número de la colección *Cuadernos de cine debate*, publicado por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM en 1968, y dirigido a los alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria como auxiliar para la labor de los cineclubes universitarios. De acuerdo a una nota anónima de la *Gaceta de la UNAM* del 15 de abril de 1968: “El ensayo de Ayala Blanco, en dieciséis páginas, ofrece un panorama preciso del cine norteamericano, en su conjunto. Se analizan sintéticamente las obras de los más grandes directores norteamericanos de nuestro tiempo” (p. 13).

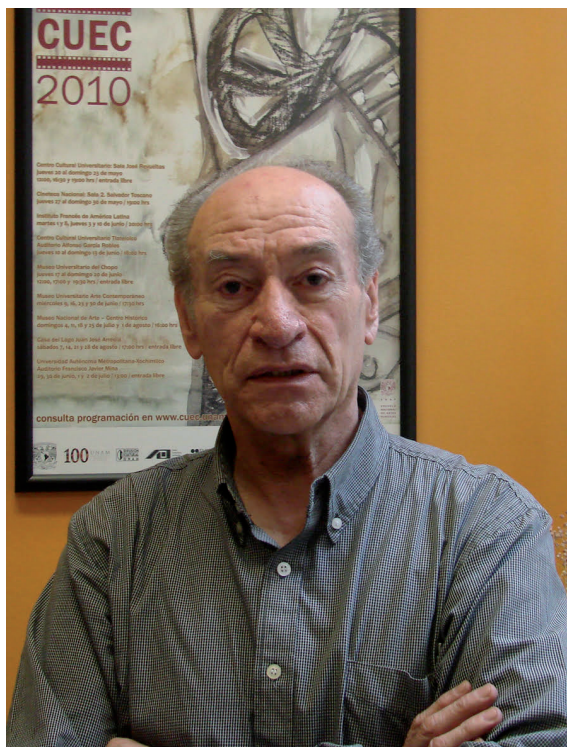


Fig. 3. Ayala Banco en la oficina de Publicaciones del CUEC, cuando éste se encontraba en la colonia del Valle, donde se editaron muchos de sus libros, ca. 2015 / Publicaciones ENAC.

de *Tarde de agosto* (1964), meritorio episodio de *Viento distante*,²¹ reseñó así la perspectiva crítica de aquel primer Ayala tras la aparición del libro:

“No siempre estoy de acuerdo con los juicios estéticos o ideológicos del autor de este volumen, pero *siempre* estoy de acuerdo con su método de aproximación y de análisis, cuidadosamente racional –aun cuando a veces no resista la tentación del intelectualismo que se origi-

21 El largometraje *Viento distante* (*Los niños*) agrupó, además del medimetraje de Michel, los trabajos *En el parque hondo*, de Salomón Láiter, y *Encuentro*, de Sergio Véjar; y ganó el cuarto lugar en el Primer Concurso de Cine Experimental.

na en sus inicios ‘cahieristas’— esmeradamente informado y dotado de una rara cualidad para llegar al centro de cada problema que plantea un *film* en su conjunto”.²²

El juicio temprano de Michel saluda la llegada de un crítico que aún está buscando un estilo y una materia en la cual centrarse. Sin embargo, *Cine norteamericano de hoy* anticipa el origen de otra de las series de libros que ha cultivado hasta la fecha: la dedicada al cine internacional.

El segundo libro proyectado para la beca es, en cambio, el ensayo cinematográfico nacional más influyente del siglo XX. Titulado originalmente *Escarnio y pasión del cine mexicano* —como homenaje a José Bergamín, prominente escritor del exilio español, y su oscura obra *El pozo de la angustia: burla y pasión del hombre invisible* (1941)—, encontraría su título definitivo, *La aventura del cine mexicano*, poco tiempo antes de su publicación en 1968. Ayala Blanco emprende en él, de forma sorprendentemente madura para un veinteañero, el análisis de los temas, ámbitos dramáticos y personajes fundamentales del cine nacional desde el periodo silente hasta el frustrado Segundo Concurso de Cine Experimental celebrado en 1967.

A partir de breves ensayos centrados en películas canónicas —obras maestras o fallidas—, el libro recorre, en los dos primeros tercios, lo mismo subgéneros vernáculos (como la comedia ranchera o las películas de la nostalgia porfiriana²³) que personajes arquetípicos (el pelado, la prostituta, los adolescentes, etcétera), para trazar un inmenso fresco del imaginario mexicano construido a partir del cine, con punzantes y anti solemnes juicios no solamente críticos, sino socio-históricos, evitando el particularizar la obra de cineastas específicos (incluso eliminando las películas de Buñuel), criterio muy a contracorriente de la *politique des auters* francesa, y más bien haciendo una exégesis tan absoluta, como amorosa, de su objeto de estudio: el cine mexicano, una aventura excitante, con casi nulos antecedentes en la bibliografía nacional por el desprecio con el que normalmente era juzgado.

22 MICHEL, Manuel (1966), “*Cine norteamericano de hoy*, de Ayala Blanco”, *Revista de Bellas Artes*, n. 10, julio-agosto, pp. 99-100.

23 Como se denomina a aquellas comedias, casi siempre musicales, ubicadas en el último periodo presidencial de Porfirio Díaz (1884-1911), al cual retrataban con la añoranza de mejores tiempos de lujo y frivolidad, de zarzuela y opereta, de buenas y elegantes maneras que la Revolución Mexicana se había llevado.

El último tercio es la presentación en sociedad de una nueva generación de cineastas, surgidos como tales en los Concursos patrocinados por el STPC; o bien aquellos que debutaron directamente en el cine industrial como: José Bolaños, Alberto Mariscal y Arturo Ripstein, el único que, a más de cincuenta años de la publicación del libro, aún se mantiene en activo.

En las conclusiones de *La aventura del cine mexicano* se encuentra, de acuerdo a su autor, una “codificación esquemática” donde establece las diversas tendencias y polos entre los que se ubica el cine nacional, o más bien sus aspiraciones: la poesía subjetiva, el cine europeizante, el cine digno y aseado²⁴ o las películas intuitivas, ensalzando y descalificando en estas categorías a cintas y cineastas; y estableciendo un postulado que sigue siendo hasta hoy un grito de guerra: “El deber de un cineasta es romperse la cara contra su película, el deber de un crítico es recoger los pedazos y descubrir su significado”.²⁵

En cuanto a su publicación, el libro vivió una aventura digna de su título. Ayala lo ofreció a la Editorial Novaro, donde gracias a sus estudios como ingeniero químico traducía y corregía libros técnicos. Se trataba de una empresa muy próspera en los años sesenta debido a la publicación de historietas dirigidas a todos los mercados de habla hispana, cuyas ganancias sirvieron para desarrollar un importante proyecto editorial, a cargo de Luis Guillermo Piazza, quien al leer el libro se encuentra con que, en el capítulo llamado *La prostituta*, se menciona la película *Adán y Eva* (Alberto Gout, 1956), protagonizada por Carlos Baena y Christiane Martel, esta última, exMiss Universo y esposa de Miguel Alemán Velasco, hijo de un expresidente de México y accionista de la empresa Televisa, el cual confiscó y sacó de la circulación la veintena de películas mexicanas donde había aparecido su esposa, máxime ésta donde se insinuaba su desnudez. Piaz-

24 El cineasta Roberto Gavaldón, merecedor de una gran retrospectiva de su obra en la 67 edición del Festival de San Sebastián en 2019, se encuentra, por ejemplo, en el límite inferior del cine digno y aseado, el cual es calificado como “un cine que rehúsa dar la cara, cobarde, impersonal que parece realizado por un asistente de director o por un funcionario oficial”. Años después, en la tercera edición de *La aventura...* (1985), reconoce que “el pedadito politécnico de 23 años” que escribió aquel libro era incapaz de reconocer las virtudes de un cineasta mayor como él; e incluso en *La herética del cine mexicano* (2006), Gavaldón es nombrado “el realizador herético por antonomasia”. Lo cual no es más que la evidencia de las posibles nuevas miradas sobre un análisis que jamás es estanco.

25 AYALA BLANCO, Jorge (1968), *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México, p. 394.26.

za, amigo de Alemán, le pide a Ayala que quite ese capítulo y él se niega. Va entonces con el escritor Martín Luis Guzmán, presidente de la editorial EDIAPSA, y autor de *La sombra del caudillo*, novela que dio origen a una película filmada en 1960 por Julio Bracho y prohibida hasta 1990, que es descrita en *La aventura...* como: “un involuntario sainete desglandulado”.²⁶ Guzmán, obviamente, le pide que retire el comentario y que escriba un elogio a la película. Ayala se niega y ofrece entonces el libro a la editorial Joaquín Mortiz, donde le dicen que el cine mexicano no tiene para ellos ninguna categoría cultural. En el ínterin, publica algunos capítulos sueltos: el de *La ciudad* aparece retitulado como *El D.F. visto por el cine mexicano* en la revista veracruzana *La palabra y el hombre* (1967); y *La vida libre*, dedicado a *Tiburoneros* (Luis Alcoriza, 1962), es publicado por la *Revista de Bellas Artes* (1967), de la cual fue secretario de redacción y traductor de muy diversos textos. Es hasta que Vicente Rojo, fundador y director artístico de la editorial Era, lo acoge en la colección Cine Club Era, iniciada en 1963 con un formato de libros de bolsillo, que el libro logra finalmente ser publicado sin adiciones ni censura.

No deja de ser interesante que el Centro Mexicano de Escritores haya estimulado un proyecto donde los ensayos tuvieran a la cinematografía como su objeto de estudio y no a la literatura como era lo corriente. Sin embargo, de acuerdo a su testimonio, sus monitores durante el proceso de construcción de los textos, los escritores Juan Rulfo, Juan José Arreola y Francisco Monterde (nada más y nada menos):

“Eran entusiastas de mi libro. Este libro lo escribí muy apoyado por ellos y un poco en contra de mis compañeros de beca. (...) El lenguaje les molestaba, a mí lo que me interesaba –y siempre me ha interesado– es la gama infinita de posibilidades que te da tanto el lenguaje coloquial como el lenguaje culto... ¡y nada en medio! Eso es lo que he desarrollado durante más de cincuenta años”.²⁷

Del habla callejera del barrio bravo al gongorismo más refinado, es decir, de lo popular a lo exquisito, dos conceptos con los que ha trabajado en prácticamente toda su obra crítica, presentes en su primer libro a través de una prosa impecable, sin duda influenciada por los literatos que lo

27 FIESCO, Roberto (2017), *Cinema 20.1: Jorge Ayala Blanco, la madurez del cine mexicano*, TVUNAM, (28 min 49 s).

28 RAZO, Praxedis (2019), *Presentación del libro La ñeñez del cine mexicano*, 21 de agosto, (78 min 20 s).

supervisaban y que, a lo largo de los años, irá modificando, estallando y experimentando a través del lenguaje literario, musical, filosófico e incluso científico, evitando, sin embargo, cualquier asomo de cariz académico, para volverse cada vez más complejo, a veces barroco y desbordado, y en ocasiones tan directo, humorístico y cáustico que parece que quisiera hacer doler a las palabras. De acuerdo a una declaración suya:

“Yo no me invento el lenguaje, la película me dicta la manera de ser enfocada (...) El crítico, tal como yo lo entiendo, es un simple taquígrafo de lo que le está dictando la película misma. Todo es tan sencillo como eso”.²⁸

Muchas veces ha afirmado, seguramente con modestia, que escribe crítica para un espectador que ya vio las películas, para dialogar o para confrontarse con él, lo cual no es necesariamente cierto, ya que esa no es la única lectura posible de su obra gracias, precisamente, a la evocación realizada a través de otro lenguaje que no es de las imágenes en movimiento sino el de las palabras. En ningún caso los textos están cerrados para el lector, aunque en cada libro se ubica cada vez más lejos de la recomendación facilona de la crítica al uso y más cerca de la deconstrucción de una película como si cada una fuera un modelo para desmontar, pero un modelo que siempre puede ser escudriñado. La mejor definición del objetivo –y excepcionalidad– de su trabajo en el panorama de la crítica mexicana la da él mismo:

“Un buen crítico finalmente es el que, consciente o inconscientemente, responsable o irresponsablemente, sin saberlo o sabiéndolo, obedece un *dictum* de Baudelaire que es: ‘la única crítica válida es una obra de arte enfrentada a otra obra de arte’. Por supuesto es un ideal, pero hay que perseguir ese ideal, que finalmente es el ideal artístico”.²⁹

Sin proponérselo, con *La aventura del cine mexicano*, había iniciado lo que ahora se conoce como *El abecedario del cine mexicano*, un ciclo único de libros dedicados a la crítica y análisis del cine nacional que, al principio,

29 FIESCO, Roberto y LINARES, Mariana (2011), *op. cit.*

tuvieron una periodicidad muy irregular: *La búsqueda del cine mexicano*, que abarcaba el periodo comprendido entre 1968 y 1972, se publicó también en la colección *Cuadernos de cine* en 1974, mientras que *La condición...* llegaría a imprenta hasta 1986; y *La disolvencia...* y *La eficacia del cine mexicano* lo harían en la primera mitad de los años noventa. Es a partir de este siglo, primero con la editorial Océano (de la f a la i) y después con la UNAM (de la j en adelante) que *La fugacidad* (2001), *La grandeza* (2004), *La herética* (2006), *La ilusión* (2012), *La justeza* (2011), *La kátharsis* (2016), *La lucidez* (2017), *La madurez* (2017), *La novedad* (2018) y *La ñerez del cine mexicano* (2019) encuentran una continuidad en su publicación y un formato que seguramente va a perdurar hasta el fin de la colección.

La palabra elegida para nombrar cada libro es una provocación en sí, una afirmación a partir de la reunión de un corpus de películas y sus vasos comunicantes o divergencias. Los siguientes cinco títulos después de *La aventura...* están compuestos, en su mayoría, por recopilaciones de críticas que había publicado previamente en la prensa y es a partir de *La grandeza del cine mexicano* que vuelve a construir ensayos solamente para el libro y estos van agrupándose de acuerdo al concepto que rige cada publicación; en el siguiente, *La herética...*, se da cuenta que en cuanto tiene cien películas una nueva obra está lista y ese será el principio rector en adelante: analizar lo estrenado en breves periodos de tiempo y que no es más que el resultado de un creciente volumen de producción de cintas mexicanas en los últimos años. Es por eso que en los libros que ha publicado en esta última década prácticamente ninguna película estrenada (incluso documentales y cortometrajes con nula exhibición) ha sido obviada de sus textos. Afortunadamente, después de quince letras, hay abecedario para rato:

“Por supuesto pienso llegar a la z. Si las mejores películas que hicieron en su vida Alain Resnais y Manoel de Oliveira las hicieron después de los noventa años, y la obra maestra de la literatura alemana –el segundo *Fausto* (*Faust: der Tragödie zweiter Teil*, 1832)– la escribió Goethe a los noventa años, si sigo publicando un libro por año, por supuesto que lograré llegar a la z”.³⁰

Esto puede dar como resultado doce publicaciones más, o catorce, si en algún momento las letras del alfabeto se acaban y decide dedicar sendos libros a los dígrafos “ch” y “ll”.

30 RAZO, Praxedis (2019), *op. cit.*

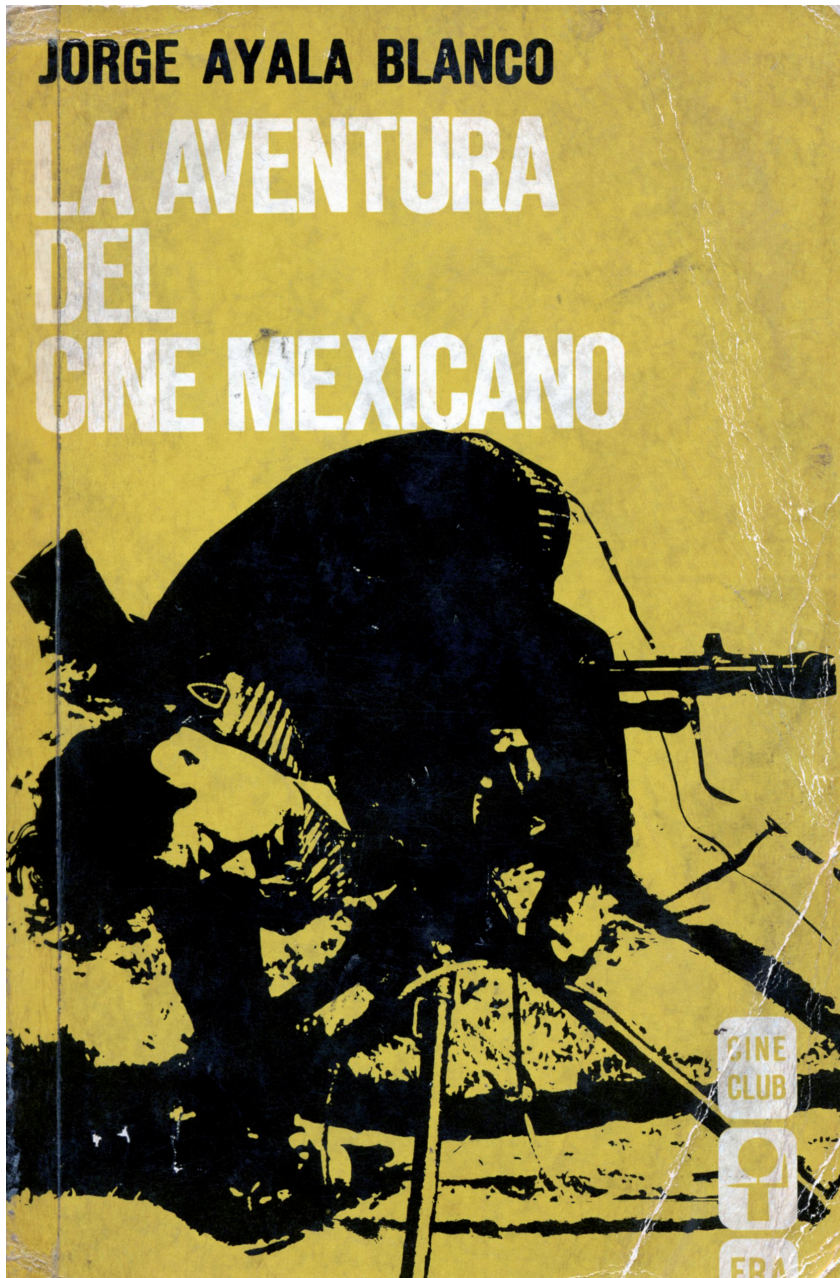


Fig. 4. Portada de la primera edición de *La aventura del cine mexicano* (1968), diseñada por Vicente Rojo a partir de una fotografía de la muerte de Máximo Perea (Raúl de Anda) en *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935) / Mil Nubes-Foto.

LA GUERRA DE LOS CRÍTICOS

“Malú Huacuja del Toro: ¿Es una pasión de los críticos pelearse entre ellos?”

Jorge Ayala Blanco: No creo. Yo creo que la pasión entre algunos es moverse por intereses al servicio del poder”.³¹

Apasionado del cine hollywoodense, el ibicenco Emilio García Riera –aquél con quien Ayala trataba amistad en los tiempos de la revista *Nuevo Cine* y con quien trabajara en aquel suplemento semanal que era un acucioso fichero– llegó a México en 1944, por azares del exilio español. A los veintiséis años, en 1957, ya estaba escribiendo en *México en la Cultura*, recomendado por su amigo, el artista Vicente Rojo, también migrante y en ese entonces director artístico del suplemento, donde llegaría a ser un crítico enormemente influyente, hasta que asumió que su verdadera pasión era la de filmógrafo, una rara afición entre “personas que pueden llegar a encontrar más placer en el hallazgo y ordenamiento de los datos cinematográficos que en el cine mismo”,³² de acuerdo a sus propias palabras. También en la colección *Cine Club Era*, García Riera publicó su primer libro, *El cine mexicano* (1963), un recorrido histórico que va desde los inicios del cine en nuestro país, en 1896, hasta *En el balcón vacío*, a principios de los sesenta, donde había sido coguionista. El libro está derivado de un ensayo, escrito por él, llamado *Medio siglo de cine mexicano*, que la revista *Artes de México*, publicó en 1960, bellamente formada por Rojo, quien lo alentaría a escribir el libro para *Era*, una editorial creada por él y que para entonces acaba de iniciar la colección *Cine Club* con la edición del guion de *Viridiana*, de Luis Buñuel y Julio Alejandro. El libro significó el primer acercamiento al cine patrio en la bibliografía nacional, lastrado por el concepto “cahierista” de considerar –en todos los casos– al director de la película como el punto de partida del análisis. Así, el texto se convierte en un recuento más o menos comentado de la filmografía de diversos ci-

31 HUACUJA DEL TORO, Malú (1997), *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine mexicano*, México, Plaza y Valdés/IMCINE, p. 230.

32 GARCÍA RIERA, Emilio (1990), *El cine es mejor que la vida*, Aguilar, León y Cal Editores, México, p. 96.

neastas a lo largo de poco más de cincuenta años de historia fílmica. “Su mayor mérito, quizá no desdeñable, era el de intentar el estudio serio de su tema, cosa que ningún otro libro había propuesto”.³³

Trabajando a finales de la década siguiente con el productor Manuel Barbachano Ponce (*Raíces*, 1953 / *Nazarín*, 1958 / *Pedro Páramo*, 1966) en la empresa televisiva Telecadena Mexicana, donde el cine era un componente fundamental de la programación, García Riera comienza una etapa de visionado constante del catálogo de películas que la empresa había adquirido, básicamente mexicanas, españolas y argentinas, las cuales fichaba obstinadamente, como buen filmógrafo, y que darían origen primero al *Fichero permanente del cine mexicano*, que publicaba en el suplemento literario de la revista *Siempre!*, y luego a un trabajo editorial monumental: la *Historia documental del cine mexicano*, un trabajo totalizador y sin precedentes en ninguna cinematografía que, a lo largo de nueve gruesos tomos, publicados entre 1969 y 1978, presentaba –año con año– las fichas de todas las producciones nacionales realizadas desde los albores del cine sonoro, en 1930, hasta 1966. Además de su valor como fichero, cada película iba acompañado por un comentario del autor (que en muchas ocasiones no había podido ver la película de marras), por lo general bastante malicioso y, a veces, divertido, que destrozaba de un plumazo a un objeto de estudio que veía con desprecio, donde los directores casi siempre eran calificados como rutinarios o artesanos no muy inspirados, salvo contadas excepciones, o más bien, salvo una excepción: Luis Buñuel, quien, por su propia condición de transterrado, era salvado siempre –hasta en sus peores películas– de la hoguera del autor.

En la primera edición de tan enciclopédica obra sus comentarios eran seguidos por diversos testimonios críticos de la prensa contemporánea a las cintas, o bien, por numerosas citas a *La aventura del cine mexicano*, lo cual hizo que Ayala Blanco exclamará con sorna, en más de una ocasión, que el libro de Emilio era la verdadera segunda edición del suyo. Él era, en definitiva, el discípulo consentido de García Riera. Basta ver en los agradecimientos del primer tomo de la *Historia documental...* para darse cuenta de que, después de mencionar a la secretaria con la que empezó a mecanografiar el libro, el primero de su breve lista de gratitudes es Ayala; o bien, cuando lo cita prolijamente, como en el caso de *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) y mejor se decide a dejar, casi completos, todos los párrafos que éste le dedicó a la película, no sin antes reconocer que “son una excelente muestra de las dotes analíticas del crítico”.³⁴ A cam-

33 *Ibid.*, p. 106.

34 GARCÍA RIERA, Emilio (1971), *Historia documental del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1971, tomo 3, p. 313.

bio, en la edición príncipe de *La aventura...*, Ayala Blanco no menciona que el libro fue escrito gracias a la beca del CME, pero sí menciona a *El cine mexicano* como uno de los dos únicos antecedentes bibliográficos que reconoce para la escritura de su texto.³⁵

En enero de 1969, meses antes de la aparición del libro de Riera, ambos críticos tienen una primera divergencia tras el estreno de una cinta mexicana, *Los recuerdos del porvenir* (1968), dirigida por Arturo Ripstein, un director que ambos habían saludado como un viento de aire fresco frente al desgastado panorama industrial gracias a su opera prima, *Tiempo de morir* (1965). Desde las páginas de *La cultura en México*, García Riera se empeña en defender lo indefendible, tratando de encontrar virtudes en una película que, de entrada, había sufrido un acto de censura al cambiar su arena dramática: de la Guerra Cristera, donde se ubicaba la novela de Elena Garro de la cual partía, la acción tuvo que trasladarse a la Revolución Mexicana, porque aquella cruenta batalla entre la iglesia y el estado constituía un episodio aún muy sensible para la Dirección de Cinematografía gubernamental. El sonambulismo actoral que el director impuso a su reparto, y que marcó desfavorablemente a la película, fue visto por el crítico como “la marca de una voluntad de estilo (...) y que ese sonambulismo algo tenía que ver con las tendencias claustrofóbicas del director”.³⁶ Años después el propio cineasta le confesaría al crítico: “desgraciadamente el resultado es lamentable. Digo, salvo unas tres o cuatro secuencias, la película es floja”.³⁷

La crítica de Ayala Blanco, en el mismo suplemento, fue devastadora. Para él la película “había culminado en un desastre indefendible y desarmanente”,³⁸ e incluso se permitió cebarse sobre la biografía del caído cuando publicó *La búsqueda del cine mexicano*:

“Ripstein había confundido sus meritorias capacidades de debutante y su estéticamente parricida condición de vástago de un productor

35 El otro era el Anuario 1965, publicado por el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, con notas de Carlos Monsiváis en torno al cine mexicano.

36 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, UdeG/Gobierno del Estado de Jalisco/CONACULTA, tomo 14, México, p. 48.

37 GARCÍA RIERA, Emilio (1988), *Arturo Ripstein habla de su cine*, Universidad de Guadalajara, México, p. 62.

38 AYALA BLANCO, Jorge (1974), *La búsqueda del cine mexicano*, UNAM, tomo II, México, p. 456.

comercial.³⁹ En una mezcla de neurosis megalomaniaca, timidez y obtención de un éxito prematuro por parte de la crítica seria, ya mero se sentía el detentador de todo el sentido filmico mexicano y el nuevo Bresson nacido en Polanco: se confinaba a sí mismo al campo de los estimables ejercicios de estilo, indigestado de abstracción y enfermo de trascendencia”.⁴⁰

Recapitulando ese momento, Ayala afirma que se trataba de “una nota pequeña, pero era realmente brutal. No se usaba ese lenguaje, ni ese nivel en la crítica literaria: la virulencia y la burla. Eso es lo más fuerte, porque no afectas intereses, sino que vulneras egos. Eso es lo que realmente jode a los cineastas”.⁴¹ Ese mismo año, se integra a la plantilla de *La cultura en México* de la revista *Siempre!*, convocado por el jefe de redacción del suplemento:

“José Emilio Pacheco me habla por teléfono y me dice:

— Oye, ¿por qué no vienes aquí a reforzar el suplemento?

— Mira, el problema es que ese espacio existe y es el mejor de México, y yo tengo el mío que es, ¡el peor de México! Además, están mis cuates, mano. Mis mejores amigos, Emilio y Francisco Pina están ahí. Yo acepto si mis amigos aceptan ya no escribir ahí.

Pacheco me dice: “Llégale”. Entonces le llegué. Ellos aceptaron y dejaron de escribir. Fue entonces que empecé a tener la mejor tribuna del país, porque yo vivía totalmente arrinconado, no podía escribir de cine mexicano en *Novedades* porque temían que les hiciera perder anunciantes.

Después me llama la gente de Julio Scherer cuando el *Diorama de la cultura de Excélsior* se vuelve algo importante (1970), antes era una revista de chismes asquerosos y cuando llegó Scherer se convirtió en un gran suplemento. Mis compañeros de página eran Rosario Castellanos o Ricardo Garibay, y ahí estaba yo con mi sección”.⁴²

39 El padre de Arturo Ripstein fue el productor Alfredo Ripstein (1916-2017), quien estuvo detrás de la producción de las ya citadas *Tiempo de morir* y *Los recuerdos del porvenir*, así como del episodio *HO*, del filme *Juego peligroso* (1966); y muchos años después de *Principio y fin* (1993), todas ellas dirigidas por Arturo.

40 AYALA BLANCO, Jorge (1974), *op. cit.* pp. 454-455.

41 FIESCO, Roberto (2013), *op. cit.*

42 *Ibid.*

Después de la pausa como crítico, provocada por el *affaire* crítico de *Los recuerdos del porvenir* y por su atención al trabajo histórico, García Riera vuelve a escribir crítica en el periódico *Excelsior*, pero no al suplemento de cultura, sino a las páginas del rotativo, donde escribe una crítica diaria a lo largo de cinco años entre 1971 y 1975, un periodo crucial para el cine mexicano.

Los tiempos sexenales habían cambiado y desde el primero de diciembre de 1970 un nuevo presidente gobernaba el país: Luis Echeverría, cuyo hermano Rodolfo Echeverría –actor desde los años treinta con el nombre de Rodolfo Landa, líder del sindicato de actores, diputado y senador– llegaba también al poder, con la venia gubernamental, erigido en director general del Banco Nacional Cinematográfico, institución única en el mundo que se dedicaba a otorgar créditos bancarios a los productores y que, durante el sexenio, sería el centro del poder absoluto del cine nacional, alentando desde ahí la creación de empresas estatales para la producción, la exhibición y la promoción cinematográfica; la construcción de la Cineteca Nacional y de una nueva escuela de cine, el Centro de Capacitación Cinematográfica; la reanudación de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, encargada de otorgar el premio Ariel a lo más destacado de cada año; la celebración, en 1971, de los cuarenta años del cine sonoro en México; pero sobre todo de la consolidación de una nueva generación de cineastas, surgidos en la década anterior, ahora amparados por un estado con una clara vocación ideológica que quería producir “películas de aliento”, que criticaran los vicios del México anterior a este gobierno y que apostaran por la construcción de una nueva sociedad aparentemente más justa, aunque igualmente represiva.

Una de las consecuencias secundarias del franco apoyo estatal al cine durante el nuevo sexenio fue la creación del programa televisivo *Tiempo de cine*, en 1971, transmitido por el Canal 11, del Politécnico, donde un grupo de críticos formado por Fernando Gou, Tomás Pérez Turrent, Francisco Sánchez, José de la Colina y García Riera, glosaban, en un formato de mesa redonda, sobre la historia del cine, los estrenos de la cartelera e incluso hacían entrevistas con cineastas,⁴³ aunque de acuerdo a un artículo anónimo de la revista *Intolerancia*: “su misión era comentar los aciertos de

43 Un testimonio cinematográfico que permite vislumbrar la dinámica del programa se encuentra en la secuencia donde Pérez Turrent, Gou, Sánchez y Jorge Cantú entrevistan, en la ficción, a la actriz Ángela Morante (Blanca Baldó), haciéndole preguntas sobre sus inicios, el suicidio de Marilyn Monroe y otras intrascendencias en *Ángela Morante, ¿crimen o suicidio?* (José Estrada, 1978).

los nuevos cineastas apoyados por el gobierno, desgastar la presencia de la iniciativa privada, y promover el interés por el nuevo cine mexicano en la clase media ilustrada".⁴⁴

En 1972, en una de sus emisiones sabatinas, uno de los críticos hizo un comentario adverso sobre Mario Moreno *Cantinflas*, la indignación del actor llegó a oídos de los altos mandos, y el Canal 11 cancela el programa. La suspensión duró hasta 1973 cuando el cineasta Alberto Isaac intercedió por sus amigos críticos y consiguió que Rodolfo Echeverría comiera con ellos en el restaurante El Charleston –cuya especialidad era el cabrito– para fumar la pipa de la paz. De ahí salieron con la consigna de invitar a toda la crítica culta del país para hablar bien del “gran cine del futuro”,⁴⁵ ese ambicioso proyecto del sexenio; y Ayala Blanco, dada su cercanía con los colegas –con algunos de los cuales incluso compartía clase en el CUEC– es invitado a sumarse al proyecto:

“Me dice Riera:

– Queremos que participes en el programa.

– Mira, Emilio, déjame verlo primero –le contesté.

Cuando lo veo, me encuentro con que es el gran cántico a Rodolfo Echeverría y me parece espeluznante. Entonces, le digo: ‘Mira, mi mano tiene cinco dedos y yo siempre seré el dedo que se opone a los demás’.

No necesitaba ese programa ni por razones económicas, ni mucho menos creativas. Soy el único crítico que no acepta la mediatización de Rodolfo Echeverría, porque a todos los convierte en crítica oficial, oficial para apoyar a sus cuates que estaban empezando a hacer películas”.⁴⁶

Entre la franca propaganda gubernamental y la abierta disidencia frente a un presidente que siendo Secretario de Gobernación había estado detrás de la matanza del dos de octubre de 1968, y estando en el poder había perpetrado en 1971 otra masacre de estudiantes conocida como el “Halconazo”, comenzó un episodio que sería bautizado como “la guerra de

44 GARCÍA, Gustavo (1986), “Estado de sitio”, *Intolerancia*, n. 3, p. 88.

45 ECHEVERRÍA, Rodolfo (1976), *Cineinforme general (un esfuerzo conjunto)*, Banco Cinematográfico, México, p. 11.

46 FIESCO, Roberto (2013), *op. cit.*

los críticos”, que permanecería vigente prácticamente hasta la muerte de García Riera en 2002 y que vivió diversos momentos de recrudescimiento público durante el sexenio echeverrista (1970-1976).

La editorial Siglo XXI publicó en México en 1972, *la Historia del cine mundial*, de Georges Sadoul, un libro clásico para cualquier estudioso del cine, que hoy cuenta con decenas de reimpressiones. Para su primera edición en español se pidió a Pérez Turrent que escribiera una puesta al día del texto, partiendo de 1965 donde el autor la había dejado, con el fin de actualizarla hasta 1971. El capítulo dedicado a México es uno de los más largos del apéndice y también uno de los más generales, donde se saluda, por supuesto, la renovación emprendida por el Banco Cinematográfico de Echeverría. Ayala Blanco, desde la revista *Cinematoteca* editada por el CUEC, no perdió la oportunidad de señalar la ausencia de puntos de vista claros respecto a algunos cineastas nombrados, la omisión de películas independientes notables y una adjetivación reduccionista. Concluyó: “Se ha perdido una buena oportunidad para difundir una visión panorámica fidedigna del cine mexicano entre los numerosos estudiosos que seguramente acudirán a la traducción española de la historia del cine de Sadoul. Otra vez será”.⁴⁷

La nota de Ayala caló en los críticos, cuyo desempeño al servicio de los intereses estatales parecía cada vez más obvio, como lo señaló Nancy Cárdenas en un artículo demoledor para la revista *Él*, una especie de *Playboy* local de gran circulación nacional, publicado también en 1972:

“Como teólogos desesperados, Emilio García Riera, José de la Colina y Tomás Pérez Turrent (notas anónimas y seudónimos incluidos), han luchado semanas por conseguir el milagro: transformar, mediante una espesísima verborrea, cada uno de los innumerables defectos de *El jardín de tía Isabel* (Felipe Cazals, 1971) en virtudes”.⁴⁸

La película de Cazals, una intentona épica ubicada en el periodo de la Conquista (siglo XVI), había costado casi un millón de dólares de entonces, por lo que estaba considerada la más cara en la historia del cine nacional y también uno de sus mayores fracasos artísticos. El propio director la definiría como: “...un intento fallido, una película C que quiso ser una película

47 AYALA BLANCO, Jorge (1972), “Notas bibliográficas”, *Cinematoteca*, año 1, n. 1, p. 36.

48 CÁRDENAS, Nancy (1972), “Tres golondrinas no hacen verano”, *Él*, año 3, n. 33, junio de, p. 24.

A, pero que no llegó a ser ni una película B".⁴⁹ A Cárdenas esta campaña de defensa le pareció hilarante y la demostración de que los tres críticos "estaban dispuestos a todo con tal de desempeñar el papel solicitado".⁵⁰ Incluso se preguntaba qué recibirían a cambio: ¿publicaciones, viajes, la filmación de argumentos que hubieran escrito, columnas vitalicias en medios, o es que acaso operaban bajo amenaza?

Durante este episodio, Ayala se encontraba en Francia realizando un máster en La Sorbona y a su regreso zanjó la polémica escribiendo un texto a contracorriente del de sus excamaradas, a quienes acusaba de haberse convertido en una "promotora unificada oficiliasta", afirmando que *El jardín de tía Isabel* no era más que: "un amontonamiento de sketches para orgía de sangre recitada, que podría durar diez minutos o cinco horas (¡no, por piedad!)".⁵¹

Otra feroz batalla durante esta "guerra" ocurrió tras la publicación de *La búsqueda del cine mexicano*, en 1974, que inicialmente era una actualización de su primer libro y acabó convirtiéndose en un demoledor testimonio crítico acerca de las consecuencias cinematográficas durante y después del movimiento estudiantil, así como de los primeros tiempos del cine echeverrista. Precisamente en las páginas donde se enfrentaban *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968), aquel documental testimonial realizado por estudiantes del CUEC; y *Olimpiada en México* (Alberto Isaac, 1968), el mayor despliegue tecnológico jamás visto para el registro de una contienda deportiva, Ayala desmontó esta última película comparándola con la obra maestra del nazismo, *XI Olimpiada, la fiesta de las naciones* (*Olympia, Fest del Völker, Fest der Schönheit*, Leni Riefenstahl, 1936-38), no por su soberbio manejo del lenguaje filmico sino por la ideología fascista que la permea ocultando la matanza de Tlatelolco que había ocurrido pocos días antes de la inauguración de los juegos olímpicos. En su texto, citaba con ironía y rabia una elogiosa nota publicada por De la Colina en *El Heraldillo Cultural* acerca de la película, que solo justificaba por encontrarlo "en vías de reblandecimiento neofranquista",⁵² tal vez el peor epíteto que puede dedicarse a un exiliado de familia republicana.

La rabia de José de la Colina no se hizo esperar y desde las páginas de *Excelsior* clamaba contra la Universidad, "nuestra máxima casa de estudios", por haber publicado el libro y con ello ser cómplice de sus injurias. Lo mis-

49 GARCÍA TSAO, Leonardo (1994), *Felipe Cazals habla de su cine*, UdeG, México, p. 84.

50 CÁRDENAS, Nancy (1972), *op. cit.*, p. 25.

51 AYALA BLANCO, Jorge (1974), *op. cit.*, p. 416.

52 *Ibid.*, p. 336.

mo hizo García Riera defendiendo a su amigazo Pepe desde *Plural*, revista fundada por Octavio Paz y auspiciada por el mismo periódico. Después de reafirmar la valía de *La aventura...* –¡faltaba más!, condenaba éste:

“Diríase que la lejanía temporal del objeto de su estudio, o sea, del cine hecho antes de los sesentas favorecía en Ayala la objetividad y la serenidad que brillan por su ausencia en el examen del posterior. Lo cierto es que Ayala se ha convertido en un calumniador cuyos embates deben preocupar a todos y no solamente a aquellos a quienes apunta directamente. Que Ayala difame a Colina y que, en cambio, condescienda a dedicarme en el mismo tono unas alusiones respetuosas, resulta totalmente circunstancial”.⁵³

Anatemizado, Ayala ve desaparecer su libro en mayo de 1974, a pocos meses de salir el mercado ante la presión que la UNAM recibe por diversos medios. *La búsqueda del cine mexicano* se convierte en un libro oculto que, tras ser retirado de las librerías, se pudre en las bodegas universitarias. Tendría que esperar hasta 1986 para verlo publicado nuevamente por Editorial Posada, donde aquellas alusiones respetuosas a las que alude García Riera, que aparecían en el capítulo dedicado a Emilio Indio Fernández, ahora se han vuelto sorna: “Detalles pormenorizados sobre este periodo podrán encontrarse en los despistados comentarios que hace EGR en el cuarto tomo de su *Historia documental del cine mexicano* (Era, 1972), ese monumento que una mediocridad le erigió a otra”.⁵⁴

A pesar de las puyas constantes en la prensa y a la presión de sus camaradas, Ayala Blanco mantuvo su espacio en el suplemento de la revista *Siempre!*. Cuando Carlos Monsiváis regresó a México en 1972, tras una estancia como profesor en la Universidad de Essex, para convertirse *de facto* en el director de *La cultura en México*, le habló de inmediato al crítico:

— Jorge, tengo exactamente setenta y dos horas en México y ya me han invitado a comer cantidad de personas. Todas exigen que te corra, empezando por Vicente Rojo.

— Bueno, como tú quieras, es tu decisión. Tú dirás.

53 GARCÍA RIERA, Emilio (1974), “A propósito de un libro difamatorio”, *Plural*, n. 30, marzo, p. 82.

54 AYALA BLANCO, Jorge (1986), *La búsqueda del cine mexicano*, 2ª edición, Editorial Posada, México, p. 336.

- ¿Necesitas la lana?
- Sí.
- ¿Cuánto te pagan?
- Doscientos cincuenta pesos por artículo.
- Ya no llesves tus artículos a donde los llevabas, ahora me los vas a traer a mi casa y desde mañana vas a ganar trescientos cincuenta".⁵⁵



Fig. 5. Ayala Blanco en su casa, ubicada en la colonia San Rafael, el año de la publicación de *El cine actual, delirios narrativos* y *La novedad del cine mexicano*, 2018 / Fotografía: Octavio Gómez / proceso foto.

Monsiváis, miembro de *Nuevo Cine*, había escrito crítica durante años, pero sobre todo era un ferviente admirador del cine mexicano clásico —una de sus más señaladas pasiones— y un ensayista muy dotado que, sin embargo, escribió un solo libro dedicado a lo específicamente cinematográfico, o más bien a uno de los grandes mitos filmicos nacionales: *Pedro Infante, las leyes del querer*, una publicación casi postrera aparecida en 2008. Sin embargo, había compartido con Ayala numerosas aventuras cinema-

55 FIESCO, Roberto (2020), *Entrevista telefónica con Jorge Ayala Blanco*, 24 de junio.

tográficas, respetaba su trabajo y era un entusiasta de “ver sangre” en el medio cultural, a pesar de que no quería quedar mal con nadie porque era un gran publirrelacionista de sí mismo. Por ello, su generoso gesto nunca se hizo público hasta que, en 1986, Ayala decidió agradecerse en el capítulo *Un cine movilizado*, dedicado mayormente al cine documental y a su vinculación con los movimientos sociales, contenido en *La condición del cine mexicano*. La dedicatoria decía así: “A Carlos Monsiváis, que me aumentó el sueldo cuando le exigieron que me corriera”.⁵⁶ Monsi no se lo perdonó, ni tampoco García Riera, quien al referirse, en los noventa, a su ríspida relación con Ayala, también le dejó un recado al otro: “No puedo dejar sin responsabilidad de lo ocurrido a Carlos Monsiváis, (quien) no incurrió en calumnias e insultos como los de Ayala, pero no desalentó al parecer los del crítico”.⁵⁷

Las lanzas se habían roto para siempre y en la reedición y actualización de la *Historia documental del cine mexicano*, iniciada en 1993, García Riera borró prácticamente cualquier alusión a Ayala, salvo cuando le resultaba inevitable citarlo. Solo rompió su propio dictado, en el tomo quince, cuando tuvo que defenderse de ser tachado como crítico oficialista. Ahí dedicó largos párrafos al “torvo Ayala”, de quien afirmaba que, junto con sus seguidores, “algo han enrarecido el clima de la cultura cinematográfica en el país, pero muy poco o nada han afectado lo más importante: la realización de películas”,⁵⁸ como queriendo negar la influencia que hubiera tenido sobre tantas generaciones de alumnos a lo largo de su carrera docente. La ausencia de Ayala en la autobiografía de Riera fue más tajante, ahí refería que “ciertos afanes colectivistas me pusieron en contacto con una multitud de jóvenes a quienes traté de alentar como críticos e historiadores de cine. De algunos de ellos prefiero no hablar”.⁵⁹ Recuerdo que esas memorias se publicaron en los tiempos en los que tomaba clase con Ayala en el CUEC. El título era *El cine es mejor que la vida* y cuando le preguntamos al profesor qué opinaba de ella nos dijo: “¡Que la suya, porque que la mía, no!”

56 AYALA BLANCO, Jorge (1986), *La condición del cine mexicano*, Editorial Posada, México, p. 495.

57 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, UdeG/Gobierno del Estado de Jalisco/CONACULTA, tomo 15, México, p. 186.

58 *Ibid.*

59 GARCÍA RIERA, Emilio (1990), *op. cit.* p. 110.

LA POSGUERRA

Existe un episodio más de esta “guerra”, ocurrido casi veinte años después de aquella, y probablemente sea la gesta más célebre por la difusión alcanzada a través de la prensa: se trata de la demanda de Arturo Ripstein. La Universidad de Guadalajara tuvo a bien propiciar un diálogo entre García Riera y el director para hablar de cada una de sus películas, lo cual dio origen al libro *Arturo Ripstein habla de su cine*, publicado en 1988. Una conversación, sin duda, honesta, sabrosa y, a veces descarnada, sobre el oficio de un cineasta capaz de reconocer sus errores y fortalezas a lo largo de diecisiete películas de ficción y diversos documentales y cortometrajes. La publicación coincidió, por pocos meses, con el estreno en la 21 Muestra Internacional de Cine de su largometraje más reciente para entonces, *Mentiras piadosas* (1988), una de sus películas más difíciles en términos de financiamiento, la cual fue criticada por Ayala Blanco en *El Financiero* en su columna del veintiséis de abril de 1989. El texto era devastador, *as usual*, pero tenía la particularidad de estar acompañado por algunos fragmentos del libro citado, en el cual el crítico señalaba que el director “jamás deja de balconear su arrogancia megalomaniaca ni su ausencia de autocrítica”.⁶⁰

El texto no generó mayor ámpula hasta que casi dos años después, en 1991, Ayala Blanco recibe la notificación de una demanda por parte del cineasta, donde era acusado de daño patrimonial, debido a que Ripstein culpaba a la publicación de la crítica de haberle impedido que dirigiera, por lo menos, una película; y de daño moral por desprestigiarlo públicamente. El monto de las reparaciones ascendía a 60 millones de devaluados pesos, además de “los gastos del juicio y la publicación de la sentencia con la misma relevancia que tuvo la difusión de la crítica impugnada”.⁶¹

El escándalo fue mayúsculo, jamás un cineasta en México había solicitado una reparación de daños por una mala crítica, y eso permitió abrir un debate público entre dos facciones: por un lado, una nueva generación de críticos, más o menos agrupados entre las revistas cinematográficas independientes *Intolerancia*, dirigida por Gustavo García, y *Nitrato de plata*, a cargo de José María Espinasa, llamados despectivamente *Los Ayalitas*; y, por el otro, el conjunto de críticos encabezado por García Riera (a quien Ripstein había solicitado como perito con el objetivo de invalidar como crítica el texto publicado por Ayala y que al final no comparece en el jui-

60 AYALA BLANCO, Jorge (1991), *La disolvencia del cine mexicano*, Grijalbo, México, p. 323.

61 VEGA, Patricia (1991), “Demanda Arturo Ripstein, en la vía civil, al crítico Jorge Ayala Blanco”, *La Jornada*, 31 de marzo, p. 24.

cio, pretextando no poder viajar desde Guadalajara donde residía), que publicaba en los medios de mayor circulación nacional y que tenía como medio principal a la revista *Dicine*. De estos últimos llovieron denuestos de antología, como el de Pérez Turrent que calificaba a Ayala de:

"Psychokiller (en este caso psycocritic) de una película gore, calumnia, difama, agrede verbalmente, insulta, utiliza el terrorismo verbal del mismo modo en que sus colegas Freddy Krueger (Pesadilla en la calle del infierno) y Jason (Viernes 13) se sirven de las hachas, sierras eléctricas y todos los instrumentos insólitos que puedan encontrar".⁶²

Sin embargo, de acuerdo a un testimonio del propio demandado, quien no pagó un peso porque sus abogados se ofrecieron a trabajar gratuitamente: "Se publicaron durante el tiempo que duró el conflicto 130 artículos en casi todos los periódicos, de los cuales el 80 por ciento fueron a mi favor, y el 20 por ciento en mi contra, pero curiosamente no hubo algún artículo a su favor, ni siquiera los artículos más insultantes para mí".⁶³ La respuesta a esta franca defensa era obvia: nadie quería atentar contra la libertad de expresión. El propio Ripstein (víctima de la censura en más de una ocasión) desistió de la demanda cuando se dio cuenta de ello y muchos años después declaró:

"Fue un error fatal. No hay costumbre de demandar en este país, se puede decir lo que sea y nadie demanda. Mi abogado usó un argumento imbécil: decía que me había costado más trabajo hacer mis películas después de las críticas publicadas por Ayala. Y eso es falso, siempre me costó el mismo trabajo, pero lo que hacía Ayala era ofenderme. Yo no me estaba metiendo con un idiota, Ayala está muy lejos de ser un idiota. Yo no tenía un enemigo tonto, lo que tenía era un abogado tonto. Ayala se ha dedicado a ofenderme, no a criticarme. Yo acepto una crítica sin el menor problema. Me da igual. Lo que me molesta es que me digan puto o pendejo, porque no es cierto, porque no hay bases para eso. Entonces mi batalla era contra la ofensa, no contra una crítica. Esa demanda es un error del que no acabaré de arrepentirme nunca".⁶⁴

62 PÉREZ TURRENT, Tomás (1991), "Un crítico 'gore' vomita frustraciones. El "Excelso de la Cultura" debe pagar tofos sus delitos, hoy...", *El Universal*, 8 de abril, p. C1.

63 BAUTISTA, Gabriela (1991), "Entrevista con Jorge Ayala Blanco", *Nitrato de plata*, n. 8, noviembre, p. 18.

64 QUEMAIN, Miguel Ángel (2003), "Arturo Ripstein", *Playboy*, año I, n. 5, marzo, p. 27.

EPILOGO

A pocos días de anunciar las nominaciones al premio Óscar en enero de 2019, Alfonso Cuarón –quien lograría colocarse en diez categorías con *Roma* (2017)– compartió una mesa redonda, convocada por la revista *The Hollywood Reporter*, con otros directores como Spike Lee (*BlacKkKlansman*), Bradley Cooper (*A Star is Born*), Ryan Coogler (*Black Panther*) y Yorgos Lanthimos (*The Favourite*), cuyas películas sonaban insistentemente en las listas de posibles nominados. Ante la pregunta de Stephen Galloway, editor del medio y conductor de la conversación, acerca de si su experiencia en la escuela de cine había sido buena, Cuarón respondió que su estancia en el CUEC, a donde ingresó en 1979, había sido un desastre: clases que se suspendían y poco equipo para filmar. Sin embargo, agregó: “Tuve un maestro, su nombre es Jorge Ayala Blanco, todavía enseña ahí. (...) Este maestro daba un curso asombroso –más bien dos o tres cursos diferentes sobre historia del cine– y eso fue aún más importante que todas las cosas técnicas”.⁶⁵ El cariñoso recuerdo de su maestro habla además de su gran espíritu deportivo, pues fue Ayala quien tachó a su ópera prima, *Sólo con tu pareja* (1990), de ser un “largometraje insoportablemente ampuloso” y una “poco ocurrente comedia vodevilesca”,⁶⁶ donde la fotografía (de Emmanuel Lubezki) “sólo sirve para subrayar la archiconvencional imaginación tercermundista de la trama”.⁶⁷

Ayala llegó al CUEC en 1964, de veintidós años, acompañando a José de la Colina, entonces su amigo, quien ya impartía clases en una escuela que apenas había sido fundada el año anterior. Su intención era ingresar como alumno, no porque quisiera hacer cine, ya que –de acuerdo a sus palabras: “A mí lo que me interesaba fundamentalmente era compartir mis placeres y mis búsquedas con otras personas que fueran de mi edad, no solo con la generación de los refugiados españoles, que eran los que controlaban la crítica de cine en México”.⁶⁸ El cineasta Juan Guerrero, quien había pasado en cuestión de meses de estudiante a secretario académico del Centro, en vez de aceptarlo entre el alumnado le ofreció que se quedara de maestro. Y al poco tiempo comenzó a impartir la materia

65 GALOWAY, Stephen (2019), *Directors Roudtable: Ryan Coogler, Alfonso Cuarón, Marielle Heller, Yorgos Lanthimos | Close Up*, *The Hollywood Reporter*, 14 de enero, (63 min ó s) <<https://www.youtube.com/watch?v=zy-RE76XDgM&feature=youtu.be>>.

66 AYALA BLANCO, Jorge (1994), *La eficacia del cine mexicano*, Grijalbo, México, p. 248.

67 *Ibid.*, p. 252.

68 FIESCO, Roberto (2013), *op. cit.*

Corrientes estéticas del cine a una generación donde se encontraban los futuros cineastas Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Bojórquez, gente de su edad o aún mayores que él.

Cuando entré a estudiar cine en 1990 ignoraba que él sería mi maestro y aún recuerdo el primer jueves a las 9 de la mañana cuando comenzó su clase diciendo, con una gran sonrisa: "Hola, soy Emilio García Riera y seré su profesor de historia del cine". Nadie se rio salvo yo y desde entonces admiré para siempre su ingenio y su humor malevolente. Coincidió con Cuarón, su clase ha sido la más importante para quienes a lo largo de más de cincuenta años hemos podido verlo en un salón de clases. Ahí aprendimos, o no, lo que realmente era el cine y articulamos herramientas para cuestionar, en nuestros cortometrajes estudiantiles, las herramientas de lenguaje audiovisual que nos enseñaban en otras materias, que él burlescamente definía como pre-Griffith, y que nos exigían cumplir a rajatabla so riesgo de ser reprobados.

Acompañado de unas pequeñas fichas que sostenía permanentemente, explicaba lo mismo la evolución del lenguaje filmico en la escuela de Brighton que en el expresionismo alemán o el realismo poético francés, visionando con nosotros una película o alguna escena en concreto, que él describía con delectación y gozo hasta llevarnos –literalmente– al paroxismo del descubrimiento compartido. Nunca olvidaré las sesiones dedicadas a *Mala mujer* (*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945), donde analizó plano a plano la aterradora secuencia donde un Edward G. Robinson delirante era acosado por las voces de Joan Bennett, a quien había asesinado, hasta caer en la locura; o aquella otra, donde nos introdujo en el indefinible "tercer sentido", ejemplificado por Roland Barthes a través de los fotogramas de *Iván el terrible* (*Ivan Grozny*, Sergei M. Eisenstein, 1943); algunas clases más dedicadas a desmenuzar *La otra* (Roberto Gavaldón, 1946) y su fabuloso universo de espejos donde la realidad de dos hermanas gemelas, interpretadas por un solo mito, Dolores del Río, se reflejaba hasta destruirlas; o bien la cátedra acerca de la gramática casi mística de Yasujiro Ozu y sus posiciones de cámara desde el tatami que nos permitían entender los desafíos del espacio en el plano. Cada clase suya era una bofetada a nuestra ignorancia y un detonante a nuestra creatividad bajo un mismo axioma: "Aprenderán tanto viendo una mala película como viendo una buena película, analícenlas".⁶⁹

69 RAZO, Praxedis (2019), *op. cit.*

Tenía poco tiempo de haber iniciado sus publicaciones en las páginas culturales del periódico *El Financiero* y en el grupo –cuando el profesor no estaba– se nos volvió costumbre leer sus columnas tituladas *Cinelunes exquisito* y *Cinemiércoles popular*, sobre todo cuando éste último se refería a una película mexicana (lo cual ocurría regularmente en esa época de surgimiento de lo que entonces fue conocido como “Nuevo cine mexicano”). Leerlo en ese entonces significaba internarse en una clase que se prolongaba más allá del aula, espacio donde no hablaba de sus críticas, aunque siempre hacía menciones al cine de la cartelera con la intención de que entendiéramos algún concepto, conociéramos a algún cineasta nacional o simplemente para evidenciar nuestra nula cinefilia.

Mis cuadernos de entonces, escritos con lápiz, están llenos de títulos de películas que él citaba con la esperanza de pescarlas cuando algún cineclub tuviera la gentil idea de programarlas, como ocurrió con las maratónicas y fascinantes *Berlin Alexanderplatz* (1980), de Fassbinder, y *La segunda patria* (*Die Zweite Heimat – Chronik Einer Jugend*, 1992), de Edgar Reitz, donde incluso compartimos las, entonces, incómodas butacas del Instituto Goethe y del IFAL, orgullosos de estar sentados a unos metros del maestro, del Ayatola Blanco, apodo burlón acuñado en los ochenta, pero también respetuoso hacia su venerable conocimiento, y hoy nombre de una cuenta de Twitter (@GeorgeAWhite), que, por supuesto, no es suya sino de algún estudiante de cine, pero que está hecha remedando la parte más ácida de su humor y que en solo cinco meses (entre enero y junio de 2020) ha ganado más de dos mil seguidores que gozan con tuitazos como éste: “Buñuel me decía ‘El Borges de la crítica cinematográfica’, se equivocaba, yo sí hubiera ganado el Nobel”.⁷⁰

La última vez que nos encontramos, hace unos meses, fue en un pasillo de la hoy llamada Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, antes CUEC, nos dimos un abrazo y platicamos atropelladamente, como siempre, porque ambos estábamos por entrar a dar clases. Hizo comentarios divertidos sobre algunos de los invitados de un programa que hago para la televisión universitaria, me recomendó ver una película de Sergio Véjar de la que no había escuchado hablar y me dijo, casi al pasar, que muchos años atrás él nos había defendido a Julián Hernández y a mí cuando nuestro nombre era impronunciable durante un oscuro periodo de la administración escolar. Me sorprendió mucho saberlo. Recordé entonces las primeras críticas que publicó sobre nuestros cortos en su fugaz paso por el periódico *El Nacional*

70 AYATOLA, CRÍTICO DE CINE (2020), @GeorgeAWhite, Tweet, 24 de abril <<https://twitter.com/GeorchAWhite/status/1253718750588817408>>.

en los años noventa, y entendí que en ellas también había una afirmación política, porque él nunca estaría del lado de un poder que se asumía como represor, así fuera el de una escuela de cine. Se lo agradecí desconcertado por la revelación.

Durante los meses de marzo a junio del 2020, cuando todos estábamos confinados por la pandemia, él siguió publicando quincenalmente en el suplemento dominical en *El Universal*, a pesar de la ausencia de estrenos en la cartelera tradicional. No ha impartido clases. Entiendo que le resulte complicado integrar su particular manera de interactuar con las secuencias para el análisis a través de las nuevas –y limitadas– tecnologías en línea. Nadie nos preparó como docentes para vivir un momento como éste. Hace poco, durante una sesión virtual entre profesores y alumnos, mientras evaluábamos el bajo desempeño de unos y otros durante esta contingencia, una estudiante dijo bajito, apenas audible: “Extrañamos a Ayala”. La escuchamos y sonreímos en silencio, hasta que una maestra dijo fuerte y claro: ¡Sí, todos lo extrañamos!

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO, (abril 1961), “Manifiesto del grupo Nuevo Cine”, *Nuevo Cine*, año 1, n.1, México.

ANÓNIMO, (15 de agosto 1964), “Aviso importante”, *La Semana en el Cine*, año 3, vol. 2, no. 103, México.

AYALA BLANCO, Jorge (1968), *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México.

AYALA BLANCO, Jorge (1972), “Notas bibliográficas”, *Cinemateca*, año 1, n. 1.

AYALA BLANCO, Jorge (1974), *La búsqueda del cine mexicano*, UNAM, tomo II, México.

AYALA BLANCO, Jorge (1986), *La condición del cine mexicano*, Editorial Posada, México.

AYALA BLANCO, Jorge (1986), *La búsqueda del cine mexicano*, 2ª edición, Editorial Posada, México.

AYALA BLANCO, Jorge (1991), *La disolvencia del cine mexicano*, Grijalbo, México.

AYALA BLANCO, Jorge (26 de abril 2020), “Gabriel Retes, el único cineasta feliz”, *Confabulario, El Universal*, México, p. 8.

BAUTISTA, Gabriela (noviembre 1991), “Entrevista con Jorge Ayala Blanco”, *Nitrato de plata*.

- CÁRDENAS, Nancy (junio de 1972), "Tres golondrinas no hacen verano", *Él*, año 3, n. 33.
- CARRO, Nelsón, (1980) "Entrevista con Ariel Zúñiga", *Imágenes, Unomásuno*, vol. 1, n. 5, p. 39.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (prólogo) (2015), *Nuevo Cine, edición facsimilar*, DGE Equilibrista, México.
- DOMÍNGUEZ CUEVAS, Martha (1999), *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, Aldus/Cabos Suelos, México.
- ECHEVERRÍA, Rodolfo (1976), *Cineinforme general (un esfuerzo conjunto)*, Banco Cinematográfico, México.
- FIESCO, Roberto y LINARES, Mariana (30 de abril 2011), *Cinesecuencias Radio: Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, programa de radio (57 min 48s).
- FIESCO, Roberto, (24 de junio 2020), *Entrevista telefónica con Jorge Ayala Blanco*.
- FIESCO, Roberto (6 de febrero de 2013), *Entrevista con Jorge Ayala Blanco*.
- FIESCO, Roberto, (2017), *Cinema 20.1: Jorge Ayala Blanco, la madurez del cine mexicano*, TVUNAM.
- FIESCO, Roberto (31 de diciembre 2011) *Cinesecuencias Radio: Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, programa de radio.
- GARCÍA ASCOT, Jomí (abril 1961), "Homenaje a Francisco Pina", *Nuevo Cine*, no. 1, México.
- GARCÍA, Gustavo (1986), "Estado de sitio", *Intolerancia*, no. 3, p. 88.
- GARCÍA RIERA, Emilio (marzo 1974), "A propósito de un libro difamatorio", *Plural*, n. 30.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, UdeG/Gobierno del Estado de Jalisco/CONACULTA, tomo 15, México.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, UdeG/Gobierno del Estado de Jalisco/CONACULTA, tomo 14, México, p. 48.
- GARCÍA RIERA, Emilio (7 de septiembre 1963), "Rojo y azul", *La Semana en el Cine*, año 2, vol. 2, n. 54, México, pp. 7-8.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1990), *El cine es mejor que la vida*, León y Cal Editores, México.
- GARCÍA TSAO, Leonardo (1994), *Felipe Cazals habla de su cine*, UdeG, México.
- HUACUJA DEL TORO, Malú (1997), *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine mexicano*, Plaza y Valdés/IMCINE, México.

MICHEL, Manuel (julio-agosto 1966), "Cine norteamericano de hoy, de Ayala Blanco", *Revista de Bellas Artes*, n. 10.

MONSIVÁIS, Carlos (12 de enero 1966), "El peñón de las ánimas: a 35 años de un feliz aniversario, Cine 1965", *La Cultura en México, ¡Siempre!*, no. 204, México, p. 4.

PÉREZ TURRENT, Tomás (8 de abril 1991), "Un crítico 'gore' vomita frustraciones. El "Excelso de la Cultura" debe pagar tofos sus delitos, hoy...", *El Universal*.

PIAZZA, Luis Guillermo (1967), *La mafia*, Joaquín Mortiz, México.

RAZO, Praxedis (21 de agosto 2019), *Presentación del libro La ñerez del cine mexicano*, (78 min 20s).

RIPSTEIN, Arturo y GARCÍA, Emilio (1988), *Arturo Ripstein habla de su cine*, Universidad de Guadalajara, México, p. 62.

VEGA, Patricia (31 de marzo 1991), "Demanda Arturo Ripstein, en la vía civil, al crítico Jorge Ayala Blanco", *La Jornada*.