



# ROGER EBERT:

## al centro de la película de su vida

**CINE** FERNANDA  
SOLÓRZANO

Nadie puede arrebatárle a Roger Ebert el título del crítico de cine más popular de Estados Unidos. Tras su muerte en abril de 2013, periódicos, revistas y programas en varios países le dedicaron el tipo de tributo asociado a quienes protagonizan y dirigen películas, no a los que escriben sobre ellas. Sin embargo, hubo un tiempo en que Ebert era considerado un crítico ubicuo y sin relevancia. Para la comunidad cinéfila “seria”, Ebert y su colega Gene Siskel eran culpables de reducir el análisis del cine a una cuestión de “pulgares arriba” o “pulgares abajo”: el gesto con el que los

críticos remataban sus comentarios sobre películas en sus populares programas de televisión.

El ensayo que mejor documenta la cruzada contra la crítica “rápida” fue escrito por Richard Corliss, crítico de la revista *Time*. Se titulaba “All thumbs: Or, is there a future for film criticism?” y apareció en la edición de marzo/abril de 1990 de la revista *Film Comment*. En él, Corliss hacía un recuento reverencial de la crítica de cine “de tipo elevado” y afirmaba que sus exponentes—James Agee, Manny Farber, Andrew Sarris, Pauline Kael—eran una especie en extinción. Serían reemplazados, decía, por “un servicio al consumidor que es todo pulgares y cero cerebro”. Corliss argumentaba

que la pantalla podía ser una herramienta útil en el estudio del cine dirigido a un público amplio. Así lo demostraban, agregaba, los magníficos análisis cuadro por cuadro que conducía Roger Ebert en algunos festivales. “Sí, ese Roger Ebert”, remataba, confiando en que los lectores compartirían su desencanto al comprender que se refería a uno de los conductores de *Siskel & Ebert & the movies*, donde los críticos “jugaban a ser emperadores romanos”.

Ebert respondió en el número siguiente de la revista con el ensayo “All stars: Or, is there a cure for criticism of film criticism?”, una invitación serena a reflexionar sobre las necesidades de los nuevos espectadores de cine. “Llegó la era de la reseña de cine instantánea y empaquetada—arrancaba, desarmando a Corliss—, y muchos asistentes al cine no tienen tiempo de leer a los críticos serios y buenos—los Kael y los Kauffmanns—.” Lo que Corliss no

comprendía, agregaba, era que la nueva tendencia de productores y editores de ofrecer en sus medios “veredictos” de los estrenos, era preferible a la nula difusión que tenía la crítica de cine en los años sesenta. Ebert instaba a Corliss a recordar que, fuera de la academia y de un par de revistas especializadas, nadie publicaba comentarios sobre películas. (De la televisión, ni hablar.) Era cierto que la calidad del cine se había ido a pique, pero el interés por comentarlo se había multiplicado de forma exponencial. Y eso, decía, era un motivo para celebrar.

Corliss y Ebert recrearon una escena recurrente en la historia de la cultura. Toda innovación técnica que promete acercar las ideas a mayor cantidad de gente es percibida como un peligro para la integridad de esas ideas. El trasfondo suele ser el miedo de grupos cerrados de perder la custodia de las obras, los libros, los debates. Cada época tiene visionarios que confrontan y se convierten en verdaderos protectores de una tradición. Ebert previó la revolución mediática de fines del siglo y supo que la crítica solo sobreviviría si dejaba de aferrarse a la tinta y el papel. Las razones por las que Ebert insistía en que los críticos debían aliarse con los medios de masas explican que unos años después aprovechara como ningún otro crítico las posibilidades que le ofrecía internet.

La revaloración de Roger Ebert comenzó apenas en la última década. Podría atribuirse a su presencia en las plataformas virtuales, pero la sola expansión de su base de lectores no era suficiente para que se le percibiera de forma distinta. Tampoco su muerte habría bastado para que algunos lo elevaran de rango. Fue otro incidente el que aceleró su vindicación: un cáncer de tiroides que lo orilló a llevar al límite su capacidad para ejercer la crítica. En marzo de 2010, la revista *Esquire* llevó en su portada una fotografía impactante del crítico. Ebert miraba a la cámara con expresión aguerida, mostrando al mundo una cara desfigurada por la ausencia de la mandíbula derecha. Se sabía que en 2006 el cáncer se había extendido al tejido adyacente al hueso, y que complicaciones en la cirugía lo habían

dejado para siempre sin hablar ni alimentarse normalmente. La foto, sin embargo, no era un llamado a la lástima. Era más bien la ratificación de un compromiso adquirido cincuenta años antes con sus lectores: nunca interrumpir el diálogo.

No quiero decir que la decisión de Ebert de no claudicar fue lo que revisió su trabajo de una nueva importancia. Sería condescendiente, y una falacia no muy distinta a equiparar popularidad con prestigio. Sin embargo, las condiciones en las que Ebert continuó su trabajo lo revelaron como el crítico más moderno de todos. La relación de tiempo completo con su laptop lo llevó a desarrollar una de las más completas páginas de internet dedicadas al cine, RogerEbert.com. El año de su muerte, su cuenta de Twitter tenía ochocientos mil seguidores. El *Chicago Sun-Times*, donde publicó siempre, tiene solo 162 mil.

Uno de los frutos de la devoción con la que Ebert se entregó a su blog fue el libro de memorias *La vida misma*. Una vez que perdió el habla, el crítico comenzó a escribir entradas cada vez más personales y autobiográficas que culminaron en la publicación del libro, en 2011. Al año siguiente, el director Steve James comenzó la filmación de un documental basado en las memorias. La película se estrenó

en festivales desde fines de 2014 y ha ganado una veintena de premios, la mayoría otorgados por asociaciones de críticos.

Titulada también *La vida misma*, la película es un híbrido de autobiografía y homenaje. Más notable es la crónica del último año en la vida de Ebert y contiene el único capítulo que el crítico no habría podido escribir: su despedida del mundo y las reacciones a su muerte. Ebert la habría aprobado: es un relato en tres actos, modelo clásico de cine documental. Aun en las escenas que lo muestran más vulnerable y débil, el crítico asume el papel de director. (“Nací al centro de la película de mi vida”, escribió en la primera línea de sus memorias.) En su cuarto de hospital, le indica a James filmar esto y aquello. Por ejemplo, el procedimiento de succión de flemas, que quizá sea indoloro pero no es un espectáculo apacible. En *off*, James dice al espectador que Ebert se alegraba de que hubieran captado la escena.

Momentos como este se intercalan con el relato biográfico, que a su vez se corresponde con capítulos del libro. Incluye fragmentos leídos por el propio Ebert (con ayuda de “Alex”, la voz de su computadora), enriquecidos con todo tipo de material gráfico, clips de televisión y



entrevistas con aquellos que se relacionaron con el crítico a lo largo de su vida. Unos aportan recuerdos—sus colegas de juventud, productores de sus programas, su familia extendida— y otros, directores y críticos, reflexionan sobre su influencia. *La vida misma* deja ver que Ebert fue atípico desde sus inicios. Alentado por sus padres editó un periódico escolar que él mismo redactaba, imprimía y repartía. Se unió al *Chicago Sun-Times* con apenas dieciséis años, y fue asignado crítico de cine a falta de alguien mejor. Su formación de periodista le daría una ventaja sobre los demás críticos: un sentido de inmediatez y la capacidad de escribir notas articuladas en un tiempo mínimo. Ocho años después, Ebert sería el primer crítico de cine en recibir el premio Pulitzer. No se menciona en el documental, pero el año de su llegada al *Chicago Sun-Times*, Ebert conoció a Pauline Kael y le envió algunas de sus reseñas. Esta, que era todo menos zalamera, le respondió que le parecía “la mejor crítica de cine que se estaba haciendo en ese momento en los periódicos de Estados Unidos”.

El eje de *La vida misma* es la crónica de la etapa que lo convertiría en un crítico incómodo: su entrada a la televisión al lado de Gene Siskel, crítico rival del *Chicago Tribune*, con quien condujo *Sneak previews* y *Siskel & Ebert & the movies*. Sus programas trasgredían las reglas de la televisión: sus conductores no eran telegénicos, usaban ropa feísima y se peleaban a cuadro sin ocultar su desprecio por las opiniones del otro. Ebert sostuvo con Siskel una relación que pasó de ser áspera y competitiva a entrañable. Los mejores momentos de *La vida misma* son las tomas descartadas de esos programas, no solo porque muestran el contraste de sus personalidades sino porque ponen en evidencia la evolución de su vínculo.

El productor del documental es Martin Scorsese, uno de los historiadores de cine más dedicados del mundo. En *La vida misma* Scorsese habla del papel que Ebert jugó en su carrera: escribió una reseña positiva de una de sus primeras películas, inadvertida por el resto, y “rescató”

su carrera al darle un reconocimiento cuando su adicción a la cocaína amenazaba con terminar con todo. Por su parte, Errol Morris desmiente la noción de que en *Siskel & Ebert* solo se reseñaba cine comercial (“no tendría carrera de no ser por ellos dos”) y Werner Herzog habla de su afecto por el crítico (apuntando hacia otro de los asuntos controvertidos en la vida de Ebert: su amistad con directores).

Los críticos entrevistados en *La vida misma* ponen sobre la mesa temas que valdría la pena explorar en otros ensayos y documentales: el legado de Roger Ebert y las claves de su permanencia. “Su forma de escribir—comenta A. O. Scott, de *The New York Times*— revela gran inteligencia y conocimiento enciclopédico, pero no es condescendiente ni complaciente.” El académico Jonathan Rosenbaum reconoce que mientras la mayoría de su círculo lamenta la muerte de la crítica en manos de internet, Ebert fue el único que vio un “renacimiento”; también, celebra la participación en RogerEbert.com de periodistas itinerantes que aportan perspectivas distintas. A propósito de reivindicación, la aparición más significativa en *La vida misma* es la de Richard Corliss leyendo los primeros párrafos de aquel famoso ensayo de 1990. “Creo que estaba un poco enojado”, comenta al final.

Es fácil ver la ironía: aquel que fue acusado de vulgarizar el trabajo de “los Kael y los Kauffmanns” creó un modelo de crítica basado en el debate, y al hacerlo trasplantó al siglo XXI la pasión por las ideas de los Kael y los Kauffmanns. Sobre todo de Pauline Kael, una figura que se hace presente en varios momentos de *La vida misma*: en el librero de Ebert, en un fragmento de entrevista donde ella habla de “un nuevo tipo de crítica” (el que ella introdujo) y cuando Ebert le reconoce su influencia en toda una generación de críticos. Eso mismo podría decirse ahora de él. “La cultura de cine apasionada que se da en internet—dice A. O. Scott en otro momento del documental—, donde la gente discute hasta el punto de alterarse, germinó en *Siskel & Ebert*: es la visión de la crítica de Roger.” —


**CÓMIC** JORGE CARRIÓN

En una época como la nuestra, en que el *backer* y el investigador policial, entre otras figuras más o menos sagaces y heroicas, han usurpado el papel del detective privado, es un placer leer las historias que reúne *Blacksad Integral*, el volumen donde encontramos todos los premiados álbumes de Juan Díaz Canales y Juanjo Garrido cuyo protagonista es ese gato negro que da nombre a la obra. (Los galardones, desde 2001 hasta 2013, incluyen cuatro del Salón del Cómic de Barcelona, uno de Angoulême y tres Eisner.) Historias de un detective privado siempre al límite de la bancarrota, que seduce a las gatitas más bellas y que no duda en dar un puñetazo a quien se lo merezca, sea el animal del tamaño que sea. Porque estamos hablando de tramas en que se cruzan destinos de animales, aunque lleven minifalda o gabardina y sean muy humanos. Tramas en que se exploran tres grandes ámbitos artísticos en Estados Unidos de mediados del siglo pasado: la pintura, la literatura y la música. Porque eso hacen las más interesantes expresiones artísticas: dialogar con otros lenguajes afines, sean o no contemporáneos.

Que el contexto de las aventuras sea el de la posguerra estadounidense, con sus conflictos raciales y sociales,



# COMO HOMBRES Y COMO BESTIAS

con la violencia de los blancos contra los negros, con la amenaza más o menos espectral del comunismo o con la incomodidad de los *beatniks* ante la sociedad industrial y de consumo, es decir, que la ambientación sea realista e histórica (con énfasis en las canciones, cuyas letras son reproducidas siempre en inglés entre signos musicales) mientras que los personajes son encarnados por animales provoca un efecto interesantísimo, que tal vez sea el gran logro de *Blacksad*. El género *noir* es atravesado por el poder evocador de la fábula. Los personajes se comportan a la vez como hombres y como bestias, aunque la animalidad sea considerada sobre todo desde una perspectiva irónica. Si en *Maus*, de Art Spiegelman, el lenguaje de la fábula es utilizado para amplificar el poder simbólico del relato; si en *Fables*, de Bill Willingham, la conexión –aunque distanciada, orwelliana y posmoderna– se da en fin con el material de origen, con ese corpus de cuentos infantiles que ha ido creciendo con los siglos hasta devenir un auténtico universo de “inmateria”; en *Blacksad* el estatuto de los personajes, su humanidad animalesca, sus biografías extraídas del imaginario de la novela negra clásica con disfraz de gato, perro, oso polar o rinoceronte, provocan la constante sensación de encontrarte ante dos canales narrativos simultáneos, que se entrecruzan no para cargar las

tintas en lo simbólico o para remitir a un trasfondo compartido y popular, sino simplemente para ensayar visualmente, para encontrar nuevas formas de contar las historias de siempre, para renovar una vez más nuestro imaginario.

Porque pese a la alta calidad de los guiones, que en cada nueva entrega sitúan al protagonista en nuevos escenarios (Nueva York, Nueva Orleans, Chicago, Tulsa...) y en nuevos aprietos (coyunturales y morales), siempre bien apuntalados en la complejidad social y política de cierto momento histórico, el cómic es ligeramente superior en su dimensión gráfica. El virtuosismo se muestra tanto en lo estático (la escena en el cementerio nevado, el interior claroscuro de una casa donde se realiza un ritual vudú, el fabuloso y barroco Mardi Gras) como en lo dinámico (las magistrales escenas de acción: interrogatorios, persecuciones, peleas). Tal vez el único problema del guion sea su manejo de la elipsis: la transición entre escenas es a veces brusca, precipitada. La ilustración, en cambio, se mantiene en un nivel excelente, de principio a fin, en este bellísimo y muy recomendable *Blacksad Integral*. –

**Juan Díaz Canales (guion)  
y Juanjo Garrido (dibujo)**  
**BLACKSAD INTEGRAL**  
Barcelona, Norma, 2014, 308 pp.

## Cultura.UNAM

[www.cultura.unam.mx](http://www.cultura.unam.mx)

MUSEO UNIVERSITARIO  
ARTE CONTEMPORÁNEO  
(MUAC)

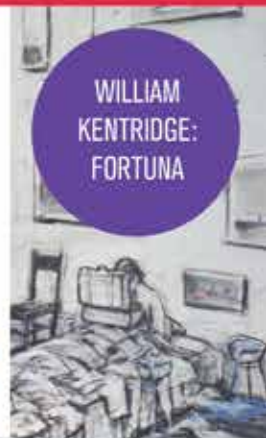
[www.muac.unam.mx](http://www.muac.unam.mx)

[f /muac.unam](https://www.facebook.com/muac.unam)

[@muac\\_unam](https://twitter.com/muac_unam)

Del 14 de marzo  
al 21 de junio de 2015

WILLIAM  
KENTRIDGE:  
FORTUNA



CULTURA URBANA EN CU  
Centro Cultural Universitario  
Insurgentes Sur 3000

[www.danza.unam.mx](http://www.danza.unam.mx)

Del 3 al 7  
de marzo de 2015

Grupos de: Jalisco,  
Estado de México,  
Nuevo León, DF y  
Tentacle Tribe de  
Canadá



FORO SOR JUANA  
INÉS DE LA CRUZ  
Centro Cultural Universitario  
Insurgentes Sur 3000

[www.teatro.unam.mx](http://www.teatro.unam.mx)

Del 11 de marzo  
al 31 de mayo de 2015

MELVILLE  
EN MAZATLÁN  
Una obra de  
Vicente Quirarte



CASA DEL LAGO  
JUAN JOSÉ ARREDOLA

[www.casadellago.unam.mx](http://www.casadellago.unam.mx)

[f /Casa-del-Lago](https://www.facebook.com/Casa-del-Lago)

[@casadellago](https://twitter.com/casadellago)

Del 5 de marzo  
al 24 de mayo de 2015

¿QUIÉN ES  
EL DUÑO  
DEL MUNDO?  
(exposición)

