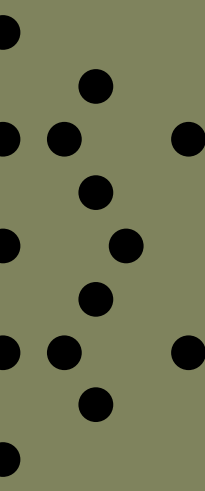


LOS CUADERNOS DE

**CINEMA** 23

---

conversaciones



**ENCUENTRO DE  
CRÍTICOS DE CINE  
SEMANA FÉNIX 2017**

ALONSO DÍAZ DE LA VEGA

ISAAC LEÓN FRÍAS

DIEGO LERER

FERNANDA SOLÓRZANO

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

**NÚM. 017**

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 están pensados para recopilar y registrar el conocimiento, la experiencia y el pensamiento relacionados con el cine. Tienen el fin de salvaguardar, compartir y promover la cultura y el quehacer cinematográficos en América Latina, España y Portugal. Esta publicación es posible gracias a la participación de los integrantes de CINEMA23.

LOS CUADERNOS DE  
**CINEMA** 23

conversaciones

## ENCUENTRO DE CRÍTICOS DE CINE SEMANA FÉNIX 2017

ALONSO DÍAZ DE LA VEGA  
ISAAC LEÓN FRÍAS  
DIEGO LERER  
FERNANDA SOLÓRZANO  
PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

CULTURA  
SECRETARÍA DE CULTURA



FUNDACIÓN  
CASA  
WABI

CDMX  
CIUDAD DE MÉXICO

IND Mantarraya

  
CINEMA 23

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 | ENCUENTRO DE CRÍTICOS DE CINE-SEMANA FÉNIX 2017 | NÚM.017  
© 2018 LA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, IBEROCINE, A.C.  
www.cinema23.com

Director de Cinema23 | Diretor de Cinema23 | Ricardo Giraldo  
Editora en jefe | Editora-chefe | Paula Villanueva Rabotnikof  
Traducción al portugués | Tradução para português | Claudia Dias Sampaio  
Diseño de portada y formación | Desenho da capa e diagramação | Cinema23, Katia Tort  
Basado en el diseño editorial de | Baseado no desenho editorial de Cítrico Gráfico  
LOS CUADERNOS DE CINEMA23, idea de Alejandro Lubezki

© ENCUENTRO DE CRÍTICOS DE CINE-SEMANA FÉNIX 2017  
La internacional cinematográfica, Iberocine, A.C.

© Fotografías e imágenes: Sergio Orospe

Agradecimientos | Agradecimentos: Diego Lerer, Alonso Díaz de la Vega, Isaac León Frías,  
Fernanda Solórzano, Pedro Adrián Zuluaga, Fundación Casa Wabi A.C., Grupo Mantarraya, Carla Sodi,  
Paola Herrera, Rebeca Murrieta, Sofía Gómez Parada, Jaime Romandía, José Luis Mejía, Livi Herrera,  
ESCine, Década Muebles Vintage, Tequila 1800, Juliana Saa, Sergio Orospe (foto fija) y Alfredo Ruiz (video).

Transcripción de la conversación | Transcrição da conversa: Paola Herrera, Brian Resendiz.

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.  
Queda estrictamente prohibida la reproducción total  
o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación  
sin previa autorización del editor.  
CINEMA23 celebra las diferentes opiniones de sus integrantes.

Este cuaderno se terminó de imprimir en julio de 2018.  
El tiraje constó de 800 ejemplares.

Impreso en México | 2018

## PRÓLOGO

Cinema23

Durante la pasada Semana Fénix 2017, Casa Wabi y ND Mantarraya organizaron, en colaboración con Cinema23, un encuentro entre críticos de cine latinoamericanos para debatir y reflexionar sobre la vigencia y la adaptación de la crítica cinematográfica a los medios de hoy en día, y construir puentes de colaboración entre colegas de la región. La jornada se llevó a cabo en el corazón de la colonia Santa María la Ribera en las oficinas de Fundación Casa Wabi en la Ciudad de México, organización que abrió sus puertas en la costa oaxaqueña del Pacífico mexicano en 2014 como una residencia artística y un espacio multidisciplinario para establecer un diálogo universal a través de las artes. Su programa de cine incluye la formación de públicos en las comunidades rurales aledañas, así como residencias con creativos de la industria cinematográfica, talleres y distintas actividades que buscan el análisis y enriquecimiento del séptimo arte. Como parte de ese programa y buscando un mejor entendimiento del oficio del crítico de cine y de su pertinencia en el momento actual, se organizó esta conversación moderada por Diego Lerer, en la cual participaron Isaac León Frías de Perú, quien recibió el Premio Fénix 2017 al Trabajo Crítico (otorgado por la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica - FIPRESCI), Pedro Adrián Zuluaga de Colombia, Fernanda Solórzano y Alonso Díaz de la Vega de México, todos ellos integrantes de Cinema23. Este cuaderno es el registro de ese encuentro.

## INTRODUCCIÓN

Diego Lerer

Desde que empecé a trabajar como crítico de cine, a principio de los años noventa, escucho hablar de la crisis de la crítica. Aun antes de la aparición de internet y de las redes sociales, los críticos consideraban —se quejaban— que ya no contaban con el prestigio ni con la relevancia que tenían antes, en las idealizadas décadas de los sesenta y setenta. Pero esa queja casi melancólica cobró otra relevancia y pasó a ser más elocuente y creíble con el crecimiento de los espacios digitales.

Puede observarse el fenómeno desde dos lugares casi antagónicos. Para algunos, la democratización digital trajo consigo la aparición de una multiplicidad de voces que antes estaban inhabilitadas para acceder a los pocos y supuestamente prestigiosos lugares que ocupaban los popes de la crítica en periódicos y en medios especializados. Para otros, esa multiplicidad derivó rápidamente en una bastardización de la tarea crítica, en la idea de que cualquiera que vea muchas películas y sepa armar un blog o usar las redes sociales califica como crítico de cine.

Esa discusión continúa vigente ya que, convengamos, internet nos permitió ampliar nuestros universos críticos con el consiguiente descubrimiento de que más no siempre es mejor. Por cada nueva, sagaz y potente voz crítica que se suma al panorama con gran conocimiento del tema y notable prosa para expresarse, también aparecen “críticos” cuyo horizonte cinematográfico raramente supera el universo de los superhéroes, la dosis diaria de Netflix y un conocimiento *wikipédico* de la cultura pop reciente.

De lo que no hay duda es de que la crítica perdió parte del lugar en el debate sobre el cine por diversos motivos. Por un lado, la publicidad y la mercadotecnia de los estudios son tan avasallantes que es poco lo que se puede hacer frente a eso desde el lugar de la crítica, especialmente si los grandes medios están dominados por esa rueda promocional, y las voces que intentan debatir el discurso dominante están relegadas a lugares de pequeño alcance y difusión.

Esa creciente desaparición de la crítica en los grandes medios trajo aparejado un problema extra: la desprofesionalización de la tarea. Lo que históricamente era un trabajo fijo y seguro en periódicos y revistas, hoy —a partir de la crisis económica del periodismo causada por la digitalización— es casi un lujo que cada vez menos medios pueden darse. Los críticos han migrado a pequeños espacios en los que escriben casi como *hobby* —o mutaron en programadores y curadores o trabajos similares—, mientras que en los grandes medios han sido reemplazado por algún pasante que haya visto algunas películas y series y sepa diferenciar a Superman de Spiderman. Y si no son ellos, el mecanismo de difusión funciona de tal manera mediante las redes sociales que casi no importa ni aporta la mediación alguna de la crítica.

Un último elemento para tomar en cuenta en esta nueva etapa es el cada vez más dominante fantasma del “algoritmo”. Tal vez como pocas profesiones en el mundo, la crítica pasó a ser reemplazada por programas y cálculos matemáticos que, a partir de la enorme cantidad de datos que sitios como Facebook, Netflix o Amazon toman de sus usuarios, pueden “suponer” o “adivinar” cuáles películas gustarán o no a sus clientes de acuerdo a su historial de consumos y pulgares en alza y baja. Ese algoritmo puede ser efectivo a la hora de ofrecer películas que puedan interesar a partir de lo que previamente haya gustado, pero no puede jamás saber qué cosas sorprenderán. Y si algo puede hacer la crítica hoy es ubicarse en ese lugar, revelar cosas desconocidas y hacer que el espectador se arriesgue a ir a lugares impensados, donde no sabe con qué se va a encontrar. No hay algoritmo diseñado para eso, y si lo hay, todavía no posee la fórmula para la sorpresa. Los críticos tampoco la tenemos, pero al menos podemos arriesgarnos a recomendar esa película que no sabías que querías ver pero que, con un poco de suerte, puede cambiarte la vida.

En estas dos conversaciones —una privada y otra pública— que mantuvimos con Isaac León Frías (Perú), Pedro Adrián Zuluaga (Colombia), Fernanda Solórzano y Alonso Díaz de la Vega (estos dos últimos mexicanos), todos críticos de distintas generaciones, estos temas y otros relevantes al estado de la crítica fueron discutidos y analizados en profundidad. Están invitados al debate.

## ALONSO DÍAZ DE LA VEGA

Alonso Díaz de la Vega (México) es crítico de cine para el diario *El Universal* y los programas *Por la mañana*, de Radio Fórmula, y *Mi cine, tu cine*, de Canal Once. Es miembro del comité de selección del Festival Internacional de Cine de Morelia y profesor de crítica cinematográfica en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García. En 2015 fue el primer crítico mexicano seleccionado por Berlinale Talents del Festival Internacional de Cine de Berlín. En 2014 fue finalista del Primer Concurso de Crítica Cinematográfica de la Cineteca Nacional. Ha escrito sobre cine en *Excélsior*, *Milenio Semanal*, *GQ México*, *La Tempestad*, *Revista Ambulante*, *Tierra Adentro*, *Frente*, *Butaca ancha* y *Cuadrivio*.

## ISAAC LEÓN FRÍAS

Crítico de cine desde 1965, Isaac León Frías (Perú) dirigió la revista *Hablemos de cine* (1965-1984), formó parte del consejo editorial de la revista *La gran ilusión* (1993-2003) y es miembro del consejo editorial de la revista *Ventana indiscreta*. Ha ejercido como crítico en los diarios *Correo* y *Última hora*, y en la revista *Caretas*. Tuvo una columna en el semanario *TV+* del diario *El Comercio*, en el que actualmente es crítico en el semanario *Somos*. Director de la Filmoteca de Lima (1986-2001) y miembro de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), ha sido jurado de la crítica en diversos festivales (Guadalajara, Puerto Rico, Río de Janeiro, Mar del Plata, BAFICI, Valladolid, San Sebastián) y jurado oficial del Festival de La Habana. Fue docente en la Universidad de Lima desde 1970 hasta 2014, director del Departamento Académico (1984-1990) y decano (1990-1996) de la Facultad de Ciencias de Comunicación de esa universidad. En la actualidad se desempeña como profesor de Historia del Cine Peruano en la Universidad Católica del Perú (PUCP) y en la Escuela Peruana de la Industria Cinematográfica (EPIC). Recibió el Premio Fénix al Trabajo Crítico en 2017. Entre su bibliografía se encuentran *Los años de la conmoción. Entrevistas con directores sudamericanos (1967-1973)* (México, 1979), *Grandes ilusiones. De Eisenstein a la neo-comedia romántica* (Santiago de Chile, 2008), *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica* (Lima, 2013), *Tierras bravas. Cine peruano y latinoamericano* (Lima, 2014) y *El cine en las entrañas (Páginas de Hablemos de Cine)* (Lima, 2016).

## DIEGO LERER

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y becario del Programa de Periodismo de la Universidad de Michigan (Knight-Wallace Journalism Fellowship Program), Diego Lerer (Argentina) colabora como periodista y crítico de cine en distintos medios nacionales e internacionales, incluyendo su propio sitio, *Micropsia*.

Fue crítico y editor en el Suplemento de Espectáculos del diario *Clarín* de Argentina entre 1992 y 2012, vicepresidente de FIPRESCI de 2005 a 2009 y presidente de la filial argentina de esa asociación hasta 2014. Ha sido jurado oficial y de la crítica en los festivales de Berlín, Venecia, Toronto, San Sebastián, Róterdam, Viennale, BAFICI, Valdivia, Taormina, Chicago, Río de Janeiro y Cartagena, entre muchos otros. Fue delegado para América Latina de los festivales de Zurich, Venecia, Roma, Beijing y Macao; actualmente cumple esa función en el Festival de Cine de Pingyao (China). Es autor del libro *Leonardo Favio: Soñar el cine* (Los cuadernos de Cinema23, México, 2015) y de *La(s) historia(s) del cine argentino* (INCAA, Buenos Aires, 2015). Es profesor de Industrias Culturales en TEA Arte y del Taller de Escritura y de los Laboratorios de Medios I y III de la Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo, (UMET), ambas en Buenos Aires.

## FERNANDA SOLÓRZANO

Fernanda Solórzano (México), crítica de cine, fue subdirectora editorial de la revista *Viceversa*, jefa de información del semanario *Día Siete* del periódico *El Universal* y coeditora de la revista *Letras Libres*. Ha publicado textos de crítica cinematográfica en los principales diarios y publicaciones culturales de México, en la revista española *Cuadernos Caimán* y en la británica *Sight & Sound*. Ha conducido los programas *Filmoteca 40*, *Confabulario*, *El Foco*, *Encuadre* y *Plano abierto* para distintos canales. Ha sido jurado en diversos festivales internacionales de cine. Es miembro de FIPRESCI y del Comité de Programación del Festival Internacional de Cine de Morelia. Actualmente tiene a su cargo la sección de cine de la revista *Letras Libres* y mantiene un videoblog semanal, así como la sección de cine del noticiero *Atando cabos*. Es autora del libro *Misterios de la sala oscura* (Penguin Random House, 2017) y prepara junto con otros autores un diccionario de cine mexicano reciente.

## PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

Periodista y crítico de cine, Pedro Adrián Zuluaga (Colombia) es actualmente jefe de programación del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias-FICCI, columnista de la revista *Arcadia* y bloguero en *Pajarera del medio*. Es autor de los libros *¡Acción. Cine en Colombia!* (Bogotá, Ministerio de Cultura/Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007), *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* (Bogotá, Universidad Javeriana, 2012) y *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (Bogotá, Idartes, 2013). Fue editor de la revista colombiana especializada en cine *Kinetoscopio* durante seis años. Ha sido docente en varias universidades, asesor del Ministerio de Cultura de Colombia y de la Cinemateca Distrital de Bogotá, y curador de cine del canal público Señal Colombia.

## CONVERSACIÓN MATUTINA

**Diego Lerer:** A partir de los Premios Fénix, quería que pensáramos una idea: en los años cuarenta y cincuenta, las películas de nuestros países circulaban por todo el continente. Había algo parecido a una industria. Después, cuando empieza a haber más cine de autor, en los sesenta, comienza a desaparecer esa circulación. Lo curioso es que desde hace ya unos años, en los que cada uno de nuestros países ha vuelto a tener algo parecido a un cine industrial, estas películas no circulan como lo hacían antes. ¿Qué razones encuentran?

**Fernanda Solórzano:** En México si hablas de industria, sería solamente de las comedias románticas. La categoría del premio [Fénix] de la exhibición: esa es “la industria” en México.

**Diego:** Pero la industria es también trabajo. Cada película que se filma representa familias que viven de eso. Con industria me refiero un poco a todo, no solamente a películas industriales como comedias populares.

**Fernanda:** Aun así. Creo que las películas nominadas, por lo menos las de México como la de Amat Escalante [*La región salvaje*], son películas en las que casi no cobran sueldo. No es que se hagan gratis, pero no es una fuente de trabajo constante, productoras pequeñas...

**Diego:** ¿Ustedes no tienen la sensación de que se está industrializando mucho el cine de autor, por ejemplo?

**Pedro Adrián Zuluaga:** Habíamos contado que la película de Amat tiene nueve coproductores. Se nota que es una película hecha muy lejos de los presupuestos con los que hizo *Los bastardos* (2008) o *Sangre* (2005), por ejemplo.

**Fernanda:** Son películas que se hacen por fondos. Las suyas o las de Carlos Reygadas están hechas sobre todo con fondos de festivales. A mí me parece interesante el hecho de que la película de Amat Escalante estaba programada para estrenarse en el verano aquí en México. Ya se estrenó prácticamente en todo el mundo y aquí no porque no entraron los fondos de distribución que le correspondían. ¿Por qué una película tendría que depender de los fondos de distribución? Una película de un director premiado en Cannes no se estrena mientras que en el medio ya se estrenaron diez películas que revientan la taquilla pero que son irrelevantes e intercambiables.

**Isaac León Frías:** Tal vez sería interesante hablar de ese pasado frente al cual se puede confrontar la realidad de hoy. Existió en América Latina una industria, sobre todo en México. La industria mexicana se vuelve muy fuerte a partir de los años cuarenta, cuando desplaza a Argentina, porque en la década del treinta Argentina era todavía la primera en Latinoamérica.

México logra tener las figuras de mayor proyección internacional, superando a las argentinas con una excepción: Libertad Lamarque. Su caso, como todos saben, es interesantísimo. Es como que el enemigo le gana la figura principal al cine argentino. En los cincuenta hubo tres grandes figuras taquilleras en México: Pedro Infante, Cantinflas y Libertad Lamarque. Se constituyen estas grandes industrias con canales de distribución muy eficaces. En Colombia y en Perú veíamos prácticamente el 100 % del cine mexicano, todo. Cosa que no ocurría ni en Chile ni en Argentina ni en Uruguay, menos en Brasil. En cambio en el Perú, se podían estrenar al año 100 películas mexicanas y en Colombia también.

**Pedro Adrián:** Es también por la ausencia de cine nacional en Colombia y en el Perú. Básicamente el cine mexicano cumplía la función de un cine nacional y era una identidad compartida muy cercana.

**Isaac:** Por supuesto. En el caso de mi generación era muy claro, nosotros nos alimentábamos de la influencia mexicana y la argentina, como también en Colombia.

**Diego:** Eso me fascina, el hecho de que todas las películas mexicanas se estrenasen en Perú o Colombia. ¿Cuántas películas latinoamericanas, no locales, se estrenaron en salas de cine en los últimos dos años?

**Isaac:** Te voy a dar unos datos más. En la década del cuarenta, y del cincuenta también, se estrenaron en el Perú más de 500 películas mexicanas, contra 50 o 60 películas argentinas, y en los cincuenta esta cifra baja más todavía.

**Diego:** ¿Y en los sesenta baja más no? A partir de los cambios en los cines, el cine de autor, las dictaduras...

**Isaac:** Baja.

**Diego:** Y comienza a aparecer el cine europeo como alternativa a Hollywood. Es ahí donde se mueve el resto del mercado. Hacia Europa, especialmente a España, Francia, Italia, Rusia.

**Isaac:** En los sesenta, las películas italianas ocupan el segundo lugar en el Perú. Por primera vez ya no es México el que viene después de Estados Unidos. E Italia no tanto por el cine de autor sino también por la comedia, los *spaghetti western*, los péplum [cine cuya trama se desarrolla en la antigüedad, principalmente greco-romana], películas de género. Es ahí, sobre todo, donde se empieza a perder esa distribución.

**Diego:** ¿A qué se debe? Uno piensa que en los sesenta había un fervor latinoamericanista en muchos sentidos: literario, político, musical. Y de golpe el cine empieza a desaparecer, algo que sigue en los setenta también.

**Isaac:** Porque ese fervor latinoamericanista no es un fervor popular, es un fervor militante, intelectual. Latinoamericanismo politizado, el folclore, la canción de protesta...

**Alonso Díaz de la Vega:** ¿Cuántas personas veían las películas del Grupo Cine Liberación? No eran películas que tuvieran público. Ese elitismo que llegaron a tener esas películas parte de esta idea de que van a hacer un cine para levantar al pueblo en armas pero son películas de montaje intelectual muy complicadas para la audiencia. Yo creo que apareció un prejuicio y es algo que tenemos mucho en México. El espectador tiene un prejuicio muy fuerte contra el cine nacional porque piensa, salvo que sean estas comedias de superestrellas, que es una cosa extraña.

**Fernanda:** Esta situación se alimenta de dos cosas: nace tal vez de este grupo de los sesenta en México que empieza a formar el nuevo cine: Ripstein, Fons, Cazals, que son estudiosos de cine, hacen una revista y después filman cine. Creo que era un cine muy contestatario respecto al cine de la época clásica. Y creo que la gente no lo recibía, no sabía cómo relacionarse con él, salvo algunos casos. Pero yo me he preguntado por el rechazo que tiene ahora el público al cine mexicano. Creo que tiene que ver con los ochenta, cuando se deshace el Banco [Nacional] Cinematográfico. Echeverría<sup>1</sup> fue un pésimo presidente, pero su hermano [Rodolfo Echeverría Álvarez, conocido como Rodolfo Landa] era un gran apoyador del cine, apoyó a un cine interesante y creó estructuras que permitieron que se hiciera. Cuando llega López Portillo<sup>2</sup>, su hermana [Margarita López Portillo] deshace todas estas estructuras, le da campo abierto a las productoras privadas y crea este cine de ficheras<sup>3</sup> que ahuyenta a la gente que acostumbraba ir al cine como familia. Creo que viene de esos dos lados.

**Pedro Adrián:** Creo que también en los sesenta y setenta se da la emergencia de un nuevo público consumidor, los jóvenes. La juventud como identidad sociológica empieza a aparecer en esa época y a rechazar este cine popular, tradicional, las comedias, y empieza a buscar otras cosas. Creo que hay también un cambio sociológico que repercute en el consumo.

---

1 Luis Echeverría Álvarez, presidente de México de 1970 a 1976.

2 José Luis López Portillo, presidente de México de 1976 a 1982.

3 Género cinematográfico de fines de los años setenta y principios de los ochenta, basado en el viejo cine de rumberas de los años cincuenta, que privilegió melodramas de temas sórdidos, retrataba cabarets y hoteles al ritmo de melodías urbanas de moda y mujeres hermosas con poca ropa.

**Diego:** Hay un tema que Isaac mencionaba antes: la posibilidad de que las estrellas de un país fueran famosas en otros. Ahora casi no está sucediendo. Es muy difícil que un argentino vea un actor de México y sepa quién es, y que un mexicano vea un actor argentino y sepa quién es. O colombiano, uruguayo, brasileño, salvo que estén en *Narcos*... Salvo Gael [García Bernal] o [Ricardo] Darín o alguna otra persona más. Yo noto que mucho cine argentino llega a Europa (Francia, España) pero es muy difícil que se vea en México, en Chile o en Perú. O viceversa.

**Alonso:** Creo que la clave es la idea de identidad iberoamericana y, sobre todo, latinoamericana. Decía Pedro Adrián algo muy interesante: la aparición de los jóvenes como mercado es algo que afecta mucho a la identidad latinoamericana, porque a final de cuentas ellos quieren consumir lo que viene de Estados Unidos porque aún hay una hegemonía cultural estadounidense que todavía pesa muchísimo, y no solo aquí.

**Pedro:** Pero no solamente de Estados Unidos, porque también eran jóvenes los que hacían la vanguardia política.

**Alonso:** Sí, pero a final de cuentas eran una minoría. Eran jóvenes, por supuesto, los que hacían el cine marxista pero no era la mayoría. La mayoría de los jóvenes conforma un nuevo grupo de consumidores. A partir de que entran ellos, empieza el consumismo. Entonces tenemos esta influencia de Estados Unidos tan intensa que es la que desplaza a los cines nacionales en esa época y que todavía sentimos ahora. Si uno ve el Top 10 de las películas que se ven en Francia, la mayoría son estadounidenses, hay algunas comedias bobas locales. Más o menos lo mismo que aquí. También tienes la mayoría de las películas Marvel, Disney, *Guerra de las galaxias*, etc.

**Diego:** Esta es una pregunta que me hace mucha gente y se las hago a ustedes: ¿Por qué creen que en nuestros países sí circulan la música y las telenovelas latinoamericanas y eso no pasa con el cine?

**Fernanda:** Porque aquí no puedes verlas. Se han exhibido muchas películas latinoamericanas, pero solo un fin de semana, en una sala o dos. Yo sí creo en el boca a boca, y para que eso se produzca se necesita tiempo. Es imposible, incluso para quienes nos dedicamos a esto, poder encontrarlas en el cine. Pero la gente sí puede ver *Narcos*.

**Pedro:** La música y la televisión son nuestras culturas de cara al público muy directamente.

**Diego:** El cine lo era...

**Pedro Adrián:** Sí claro, lo era. Pero el cine ha crecido estos últimos años bajo esta protección estatal que lo ha hecho autorreferente, narcisista, y me parece que se ha olvidado también de crear productos para el público. Ha creado esta sensación de cortocircuito en la relación del espectador latinoamericano con su propio cine. No se siente identificado. En cambio con la música sí. Cuando cerraban los Premios Fénix [2017] con Molotov, era increíble ver que ahí sí había una suerte de unidad latinoamericana, unidad que no logra una película. Habría que pensar qué puede hacer eventualmente el crítico para, en el nivel de los gustos que es donde uno actúa, poder intervenir.

**Isaac:** Yo quisiera intervenir en esa línea, reforzar la idea. Frente a unas comprensiones un poco apocalípticas, hay materia y hay disposición en América Latina para recibir lo propio y, efectivamente, el caso de la música es una demostración.

**Alonso:** Pero hay redes de distribución para poder masificar ese tipo cosas. Al final de todo, tenemos que tener en cuenta que el cine es un arte industrial al igual que la música popular, tiene que ver mucho con los centros de distribución. Si Sony Music está detrás de ti, obviamente va a pegar el reguetón. Por ejemplo, en México no pega el hip hop porque no hay ninguna empresa grande de música apoyando el hip hop mexicano.

**Fernanda:** Sería el equivalente a la exhibición. No hay una cadena dedicada a eso. Un Cinemex o un Cinépolis te va a decir: “No tengo por qué hacerlo, yo solo soy fiel al esquema empresarial”.

**Pedro Adrián:** Al cine latinoamericano del que estamos hablando, le interesa hacer otra triangulación que es más por Europa, y eso afecta al consumo y al arraigo de ese cine en nuestros países. Da una vuelta que no es por Estados Unidos sino por Europa.

**Fernanda:** No sé si les pasa en su países, aquí se ve con desconfianza al cine que gana en festivales europeos.

**Diego:** Sí, últimamente sucede mucho. En Argentina un premio ya no significa nada. Por el contrario, el espectador lo puede ver como un problema.

**Isaac:** ¿Eso no nos llevaría a plantearnos si lo que está haciendo el Fénix es intentar darle carta de legitimidad a un cine de autor? Porque finalmente es un cine de festival, es un cine minoritario, no es un cine masivo, aunque no se puede decir que *Una mujer fantástica* sea una película hermética. Sin embargo, en Lima se ha exhibido apenas en dos salas de arte.

**Diego:** En los mismos Premios Fénix, el hecho de que esté *Narcos*, que va por Netflix, se convierte en un forma de romper esa barrera. Utilizas los mecanismos de la distribución norteamericana a tu favor. Así la gente se entera.

**Pedro Adrián:** La pregunta es que si eso es lo que queremos o si nos van a succionar. Si pasamos por Estados Unidos se convierte en un pastiche de homologación.

**Diego:** Como los Grammys Latinos. Una cosa es usarlo como medio de difusión y otro dejar que ellos mismos lo produzcan. Creo que lo primero es estratégicamente positivo, pero hay que encontrar los límites.

**Fernanda:** Hay otra cosa curiosa, aquí ver cine mexicano es como una obligación. Yo siempre he estado en contra de algo que IMCINE promueve: “¡Apoyemos al cine mexicano!”, como si fuera una ONG, como dando lástima. Yo creo que esas percepciones son muy peligrosas.

**Diego:** Como un deber patriótico, como ir a la escuela o tomar un medicamento.

**Fernanda:** ¿Te tienen que decir que lo hagas porque si no, no lo harías? Como el Día del cine mexicano. Si un periodista o un crítico está cubriendo un festival donde compite una película mexicana, es casi un deber nacional. Y se vuelve una cosa condescendiente, espantosa.

**Alonso:** Es una hipocresía porque sí defendamos el “cine nacional”, pero por el Tratado de Libre Comercio las cuotas van descendiendo cada vez más, la gente simplemente ya no tiene la posibilidad.

**Diego:** En Argentina existen leyes proteccionistas totalmente diferentes que supuestamente deberían generar un mayor acercamiento al cine argentino: los cines de INCAA y una cuota en la pantalla donde se le exige a las cadenas que pasen tantas semanas al año cine nacional, además de una serie de medidas que el gobierno anterior puso. De todas maneras, terminan siendo las mismas cuatro películas con la que se cubre esa cuota. Cuando sale el Instituto de Cine a decir que el 18 % de la gente ve cine argentino, en realidad se refiere a que vieron tres o cuatro películas sobre 140. Las comedias de la televisión o alguna excepción como *La Cordillera*, nada más.

**Pedro Adrián:** El bache, la fractura, es que el cine latinoamericano de la época de oro, tanto argentina como mexicana, sí se preocupó por formar un público y nunca sintió que con eso se estaba degradando. Dentro de ese esquema industrial salieron cosas muy interesantes, y de ahí también surgió el cine de autor. Hoy en día, hablarle a un cineasta de



público, de formar público y de crear público es como mentarle la madre, como agradecerlo en su ego más íntimo. Es el producto el que es difícil de masificar hoy en día.

**Diego:** También existe el problema opuesto: la idea de que el Estado solo va a apoyar películas que tengan posibilidades de llegar a mucho público, con lo cual pueden desaparecer los Lucrecia Martel, los Lisandro Alonso, entre otros. La idea es “¿Por qué vamos a financiar películas que pierden dinero? ¿Por qué vamos a generar gasto público con algo que no tiene devolución?”. Siempre hay una línea fina, intermedia: la de poder hacer un cine popular de autor (el que llamábamos cine de autor industrial) que tenga una cantidad de espectadores relativamente aceptable, y que no se produzcan y financien solo esas películas que dan vergüenza ajena.

**Isaac:** Quería decir que, sobre ese punto, hay una suerte de contradicción. En muchos países de América Latina ha habido un proceso de liberalización muy fuerte en los últimos veinte años con algunas excepciones por supuesto. En varios países, los gobiernos llegan con la idea de eliminar todo tipo de protección y subsidios, y sin embargo, el Estado termina apoyando al cine. Estos estados neoliberales, pienso en Colombia, Perú, Chile, Argentina y México, financian la producción cinematográfica.

**Diego:** Mi teoría es que le tienen miedo a las estrellas, a que la gente muy famosa salga por todos lados a criticarlos. Cada vez que hubo un recorte presupuestario de cultura en Argentina, salieron todos los actores a decir: “No se puede”, “¡Es terrible!”, a hacer campañas televisivas, etc. Cuando Darín sale por televisión diciéndole a todo el mundo que está muy mal tal o cual recorte, la imagen del gobierno cae o ellos piensan que puede caer. Les es más fácil meterse con los docentes o con otros trabajadores que no tienen mucha visibilidad (más que cortar calles) que con los actores, que tienen un arraigo popular y que los desprestigian. Y eso les juega en contra. Eso es lo que hace que gobiernos neoliberales todavía sigan manteniendo los apoyos.

**Pedro Adrián:** Además, ese cine, a pesar de que no se vea mucho, tiene unos retornos simbólicos que al gobierno le interesa. La legitimación internacional les importa mucho. No sé si pase en sus países, pero es clara la política de internacionalizar esos cines nacionales, tener presencia en festivales como Cannes, Berlín, San Sebastián.

**Fernanda:** Yo tengo la impresión de que en México, al menos al gobierno eso no le importa. Vamos, Diego Luna y Gael García Bernal a la menor oportunidad hablan pésimo del gobierno, incluso su imagen tiene que ver con eso.

**Pedro Adrián:** Justo hablábamos de eso, es la propia solidez del sistema la que se permite eso, que este par de loquitos hablen. Eso da una idea de democracia, de liberalidad.

**Fernanda:** Yo lo vería con el caso de Luis Estrada, cuando hace la película *La dictadura perfecta* (2014). Vargas Llosa describe como dictadura perfecta a una que se da permiso de financiar a sus críticos para que parezca que hay una voz contestataria, que además era el caso del propio Luis Estrada que la hizo con dinero de IMCINE.

**Pedro Adrián:** Por eso yo creo que la única solución contra esa fragilidad de que no haya subsidios ni apoyo del Estado es crear un público. No estoy hablando de un cine comercial chato, rudo y contrahecho, no. Estoy hablando de esa noción de las grandes industrias cinematográficas: la francesa, la mexicana, la argentina, que en su momento de mayor esplendor crearon una comunicación y un romance con el público.

**Diego:** Creo que tiene que ver con la televisión. Cuando hablamos de que en los sesenta es cuando empieza a caer la circulación del cine, es también cuando crece la televisión y empieza a quedarse con el sector más popular. Es gratuito, lo puedes ver desde tu casa. El cine empieza a ser algo más especializado. Yo veo muy difícil que ese romance se recupere. Y con Netflix, menos.

**Alonso:** Yo lo veo como programador en Morelia. Creo que las escuelas tienen mucho la culpa ya que buscan gente que quiere ser uno de los grandes autores. En México no buscan buenos cineastas narrativos que puedan llegar a un público amplio, sino que buscan más Reygadas, más Escalantes. No se está creando un cine que se comunique con el público. Por ejemplo, los buenos cineastas narrativos que tuvo México en los años 2000 ya se fueron: del Toro, Cuarón e Iñárritu. Los cineastas que se quedaron no pueden conectar con la gente, un Reygadas, un Escalante, incluso un Eimbcke que es más o menos accesible.

**Diego:** Y cuando conectan con el público, se van a Estados Unidos o a Europa.

**Alonso:** Pasa en todos lados, en Hollywood ven a un buen narrador y lo atraen inmediatamente. Lo que veo como programador es que llegan muchos cortometrajes que pretenden ser muy desafiantes o con una estética muy revolucionaria; lo peor es que muchas veces no lo logran y es un cine que no tiene aspiraciones populares. Es algo que me llama la atención del caso argentino, que sí tiene a Mitre, a Szifrón, a Trapero. Tiene cineastas que pueden conectar con un público masivo y por eso generan películas que ganan dinero y tienen cierta calidad.

**Fernanda:** En Morelia se inscriben más o menos cincuenta largos, y yo siento que no hay historias. ¿Quiénes están escribiendo cine? ¿Quiénes están haciendo cine? ¿Dónde se están formando los cineastas? No hay guiones. Hay grandes fotógrafos, pero no hay grandes guionistas.



Pedro Adrián Zuluaga, Isaac León Frías, Fernanda Solórzano, Alonso Díaz de la Vega y Diego Lerer

**Alonso:** Siento que estamos llegando a un punto de autocomplacencia un poco fuerte en ese sentido: se está buscando una estética muy elitista, y si bien no está mal porque a final de cuentas un artista tiene que poder hacer lo que quiera, lo que me pregunto es por qué no estamos formando artistas que busquen también una conexión con la gente.

**Diego:** A veces lo que siento con el cine latinoamericano, y el argentino en particular, cuando veo películas que están pretendiendo ser un poco narrativas, un poco más clásicas en su formato, es que copian fórmulas norteamericanas pero con menos recursos y menos

calidad técnica. Yo no sé si ese es el cine que quiero, no sé si quiero un cine moderadamente correcto, pero es el que está creciendo ahora. Películas que son correctas y podrían llegar a alcanzar al público, pero a la vez no son ni una cosa ni la otra: no es un cine de autor con fuerza, ni un cine narrativo bien realizado.

**Pedro Adrián:** El cine de autor está hecho con fórmulas europeas o del cine de autor internacional. Digamos que no hay escapatoria. Y lo otro sería volver a una idea de identidades locales o propias, que es entrar en un terreno muy pantanoso, ya que puede ser un cine totalmente mediado por el melodrama el que sale de la raíz más popular. Uno cree que está menos contaminado y está repleto de fórmulas melodramáticas y de una mirada mediada por la televisión.

**Fernanda:** Ante la pregunta de por qué no se puede hacer un cine de género aquí que conecte con el público, siento que, por lo menos en México, no puede haber buen cine policiaco porque todos los valores están invertidos, no podemos creer en las instituciones. Y es muy caro hacer una buena producción de horror o de ciencia ficción, por lo que estamos impedidos económicamente, culturalmente y por muchas razones para copiar ese cine. Sería interesante ver las propuestas que negaran ese cine desde acá. Es un poco lo que hace Amat Escalante: un cine de horror que finalmente no es de horror.

**Diego:** Un buen ejemplo de un país periférico que logró un buen cine de género es Corea. Ves una película de Hollywood frente a una de Corea y no sentís que haya un nivel de producción o de estética que envidiar. Una película de acción coreana tiene mejor producción que muchas de Hollywood. En América Latina es un poco complicado por recursos. Corea, por ejemplo, tiene 50 % de cuota de mercado, es un modelo súper interesante para trabajar.

**Pedro Adrián:** Pero hay un compromiso del Estado también muy fuerte.

**Diego:** Sí, Argentina lo tiene pero la gente sigue siendo reacia; Francia lo tiene y funciona; en Italia, más o menos.

**Pedro Adrián:** México lo tuvo en la época de oro del cine mexicano, también hubo compromiso del Estado muy fuerte con el cine nacional.

**Diego:** Girando un poco el eje de la misma pregunta, la de la identidad latinoamericana. Cada vez que me preguntan: “¿Qué es el cine latinoamericano?”, yo respondo cualquier tontería, porque en realidad no tengo idea. O no logro articular una que me sea convincente. Es difícil encontrar identidades que sean específicas de cada país y puedan ser compartidas con todos. Tal vez me equivoco. ¿Ustedes piensan que sí las hay?

**Pedro Adrián:** El problema es: ¿Dónde están esas energías hoy en la reflexión y en las prácticas del cine latinoamericano? Reflexiones que traten de pensar desde acá en una estética con una energía política como la que tuvo Glauber Rocha, el Tercer Cine o el Cine Imperfecto. Ayer estábamos en un foro de guionistas y directores, y fue un poco frustrante porque rehúyen los debates. Si uno les pregunta de la ética, huyen del debate de la ética; si uno les pregunta por el lugar de los privilegios, huyen del debate de los privilegios; pero finalmente hacen actos políticos porque estamos inscritos en una esfera pública donde todo lo que hacemos tiene una incidencia política. Pero nunca se hacen cargo de la dimensión política de sus actos, de su cine.

**Alonso:** Creo que también uno de los problemas que tenemos actualmente es la falta de la tensión política que nos dio la Guerra Fría, eso nos dio todo este cine de Rocha, básicamente todo el Cinema Novo, Pereira dos Santos, etc. Era un cine con una convicción de izquierda y un *ethos*, digamos, combativo, que por eso, aunque no hubiera dinero, con lo que fuera se hacía. Igual la Nueva Ola francesa. De hecho todas las nuevas olas se forman a partir de ese tipo de cosas. Entonces creo que cuando se acaba la Guerra Fría se individualiza el arte y cada quien empieza a buscar sus propias obsesiones. Creo que lo que falta es algo que provoque una colectividad.

**Pedro Adrián:** Un enemigo internacional poderoso.

**Fernanda:** Pues Trump, ¿no?

**Alonso:** Trump podría ser.

**Fernanda:** Lo curioso es que no está sucediendo. No está sucediendo este discurso ni este cine.

**Pedro Adrián:** Yo creo que hoy en día somos muy secundarios en el escenario internacional. Y te preguntas por qué estas revoluciones populares, tipo Chávez, Correa y Evo Morales, no generaron lo que la Revolución cubana en términos cinematográficos.

**Alonso:** Porque no son ideólogos, son populistas. Los marxistas sí fueron ideólogos, siempre sus cineastas eran ideólogos: Eisenstein, Vertov. ¿Qué es lo que pasa que no hay una ideología que busque una revolución formal como lo hubo en aquel entonces? Aquel entonces era la época de los manifiestos: El Tercer Cine, la *Estética del hambre*. Ahora no hay eso, nos falta esa colectividad. ¿Cómo la creamos?

**Diego:** Yo creo que esa “ideología” existe pero de una manera temible, que son los mercados de cine. La ideología del cine latinoamericano hoy son los laboratorios, los

mercados, los fondos, los encuentros de producción. Es casi el opuesto ideológico, pero eso está sucediendo y es lo que nos une. Yo estuve yendo a encuentros de coproducción con un proyecto de documental, y siempre tenía una doble mirada: ver qué pasaba con mi proyecto y cómo funcionaba el sistema. Es temible. Si tienes veintipico de años, nunca has hecho una película, tenés muchas dudas, te encuentras con 45 mil personas que dicen cosas distintas: “Si querés entrar en tal lugar tenés que hacer así”, “en Europa para que tu película funcione tenés que filmar en el campo, burros y gente pobre o narcos”. ¿Cómo es que dice Luis [Ospina]?

**Pedro Adrián:** Narcopornomiseria.

**Diego:** Sí, algo así. El cine de autor internacional también responde a un montón de factores, y para entrar en determinados lugares, tenés que cumplir una serie de reglas que no son las mismas de Hollywood pero funcionan del mismo modo.

**Pedro Adrián:** Es una homologación tremenda.

**Diego:** Te sales de la norma de lo que un festival de cine espera de un autor y salvo que seas...

**Pedro Adrián:** Lucrecia Martel es la única que...

**Diego:** Pero tampoco. Viste lo que pasó: la rechazó Cannes, Venecia la programó fuera de competencia.

**Pedro Adrián:** Pero la película [*Zama*, 2017] sobrevivió a todos esos rechazos, y la volvieron una película de culto, que me parece que está muy bien.

**Diego:** Porque se convirtió en un objeto de resistencia de la crítica. La tomamos como una especie de causa. Pensamos que es casi un valor en sí mismo que te rechacen en todos estos festivales. Tal vez quiere decir que estas haciendo algo que no está dentro del sistema.

**Fernanda:** Antes el festival era el lugar de la resistencia. Era tener una película que se salía de la norma.

**Pedro Adrián:** Es una resistencia que se volvió oficial, oficialidad.

**Alonso:** Es como decía Fassbinder: “Todos los revolucionarios de hoy se convierten en los reaccionarios del mañana”.

**Diego:** A veces pienso: ¿No es más revolucionario o más raro para un cineasta latinoamericano hacer *It*? Ningún cineasta argentino hizo 300 millones de dólares en Estados Unidos con una película de Stephen King. Tal vez lo que hizo Andy Muschietti es algo que nadie hizo en América Latina. Me refiero al uruguayo Fede Álvarez o a Szifrón, son modelos distintos a los de Iñárritu o Cuarón, más parecido al de del Toro, quien ya pasó a otro nivel, pero entró a Hollywood para hacer películas de género. No entró como un autor.

**Isaac:** Una cosa que quería hacer notar es la diferencia que hay en el caso mexicano y argentino. Iñárritu, Cuarón y del Toro llegan a Hollywood después de haber triunfado en México, del Toro también un poco en España. En cambio, estos directores argentinos que ahora han entrado al sistema no han hecho nada previamente.

**Diego:** Bueno, Szifrón ya tiene tres películas. Y ahora está haciendo una película en Estados Unidos pero lo producía [Harvey] Weinstein así que no sé qué va a pasar con eso. Del Toro empezó con *Mimic* y ahora puede hacer *La forma del agua*. Ya tiene un respaldo.

**Pedro Adrián:** El cine norteamericano también es muy interesante. Trabajar dentro del sistema y hacer un poco de contrabando ahí. Me parece que esa película de del Toro es muy libre y puro contrabando dentro de unas normas.

**Isaac:** Pero están muy incorporados al cine norteamericano.

**Fernanda:** De pronto, todos dicen “los mexicanos”, pero ellos no se piensan así.

**Alonso:** Ahí hay una gran pregunta también. Ellos no están haciendo ya cine iberoamericano. Esperamos la aprobación estadounidense, que es lo típico y lo ha sido en todas las industrias desde siempre. ¿Dónde querían pegar los Beatles? En Estados Unidos para pegar en todo el mundo. Sigue siendo exactamente igual. Y en el cine más.

**Fernanda:** Cuarón, Iñárritu, del Toro, esto sucedió hace 17 años. Yo siempre he creído que si sales a la calle y le preguntas a alguien que no trabaja en esto: “Dime cinco directores mexicanos” te van a decir ellos tres; es como si no hubiera nadie más, y claro que los hay.

**Diego:** Podríamos hablar del tema de la programación. A partir de la escasez de ingresos económicos como para vivir de la crítica de cine, la mayoría de nosotros hemos pasado a trabajar o a vivir de la docencia, o como curadores en festivales. Y este es un tema que genera una serie de ecos en relación con el tema de la crítica que son, para mí, un poco complicados.

**Fernanda:** Sí, tienes que pensar en conjunto, tienes que pensar en el contexto del festival. Hay este asunto de la representatividad. Eso hace mucho ruido en Morelia, por ejemplo, ya que tenemos que elegir diez películas y tal vez una no es tan buena pero es de tal o cual corriente. Siempre hay esta cosa de pensar en lo que se tendría que ver aunque no sea la mejor película.

**Alonso:** Claro, porque siempre está el factor de identidad del festival, qué es lo que quiere proyectar, cuáles son los temas, la estética, etc. Sí choca con la experiencia de ser crítico.

**Pedro Adrián:** El comportamiento del crítico es mucho más radical que el comportamiento de un programador, salvo que uno programe solo sobre lo que le gusta, que es muy difícil. Hay que llegar a consensos. El trabajo de programador es interesante porque tiene un efecto muy inmediato sobre la circulación, sobre todo cuando uno programa cine nacional en festivales de su propio país. Ahí están teniendo un efecto muy importante sobre las películas: sacarlas a la luz, definirles su destino en muchos casos. En el FICCI sabemos que nuestra selección de cine colombiana es muy pequeña, ocho o diez películas, pero marca muy fuerte a las películas. Ahí van varios programadores internacionales a miraras, hay varias películas que abren vivas o muertas, pero hay un efecto en la circulación que uno, como crítico, nunca se lo plantea. No creo que uno afecte la vida de una película con un mal comentario, pero como programador sí las afectas, hay una responsabilidad mucho mayor.

**Isaac:** Una pregunta que quería hacer sobre este tema, que se cuestiona a algunos programadores-críticos que se convierten en defensores de las películas que programan y pierden un poco la apertura frente a otras. Un amigo de nosotros, Roger Koza, que es programador de FICUNAM [Festival Internacional de Cine de la UNAM], es muy apasionado de las cosas que le gusta y las defiende a fondo. ¿Hasta qué punto del compromiso del programador puede afectar la libertad del crítico?

**Diego:** No todos los festivales son iguales ni todos los roles de los programadores son los mismos. Me parece que el caso de alguien que programa cine colombiano en Cartagena [FICCI] tiene que tener una cierta amplitud. En FICUNAM, me parece que la propia lógica del festival les permite ser más radicales.

**Pedro Adrián:** No, la amplitud es la calidad, ahí sí no hacemos compromisos en FICCI. No es como lo que están contando de Morelia acerca de la representatividad. Somos más radicales.

**Fernanda:** No digo que programemos una mala película por representar sino que tal vez no sería la película que tú elegirías, pero que como programador darías la cara por ella.

**Pedro Adrián:** Como programador, pero como crítico no.

**Fernanda:** Eso es muy complicado sobre todo en la vida después de la película.

**Diego:** En mi caso, yo programo películas latinoamericanas para un festival chino para el cual América Latina es una parte del mundo no tan importante. Pueden llegar a ser tres o cuatro películas. En general yo elijo una serie de películas que me interesaron, y luego las cabezas de programación finalmente eligen pero siempre a partir de lo que uno preseleccionó. No me pasó todavía programar una película que no pueda defender como crítico.

**Pedro Adrián:** Pero la tienes porque es la coherencia. A mí me pasó con una película que programamos en el FICCI; me parecía que en el conjunto de la producción colombiana tenía un sentido. Cuando escribí sobre ella como crítico se me salieron unas cosas un poco desobligantes sobre la película y mucha gente lo notó. “¿Por qué estuvo en Cartagena entonces si te parece tan mala?”. No dije que me parece mala, pero sí la cuestioné en algunos aspectos. Ahí la credibilidad y la coherencia sí entran en juego.

**Alonso:** En ese sentido he corrido con mucha suerte porque programo cortometrajes y nunca llega la parte donde tienes que escribir como crítico.

## CONVERSACIÓN ABIERTA AL PÚBLICO

**Diego Lerer:** El eje de esta charla pública tiene que ver con pensar si la crítica de cine tiene futuro en un universo digital, donde la gente se maneja a partir de algoritmos de Netflix o recomendaciones de redes sociales; si hoy en día el crítico sigue siendo alguien en quien el público cree y confía a la hora de tomar la decisión de ver una película. Así que les preguntaría si sienten que en los últimos años el rol de la crítica ha ido disminuyendo en el suceso comercial de una película o no.

**Isaac León Frías:** Yo tengo la impresión de que la crítica ha aumentado. No sé si para bien, pero ha aumentado en el sentido de que se escribe más sobre cine de lo que se escribía antes, porque hay más espacios para hacerlo. Antes para escribir de cine había que acceder a un periódico, una revista semanal, una publicación especializada o había que pagar su propio espacio. Pero la situación cambió con la revolución tecnológica, y desde hace unos años se puede notar la multiplicación de espacios críticos en todas partes. Por supuesto que uno de los problemas que tenemos es que mucho de ese material, hay que decirlo directamente, es inservible o poco valioso como acercamiento al cine. Son opiniones de quienes no tienen una formación. Algo conocen, les gusta el cine,

pero escriben a veces en forma muy caprichosa. Me parece bien que se amplíe el espacio de la libertad de expresión en el terreno del comentario cinematográfico, pero ya no hablamos de crítica, hablamos de comentario de una manera poco más amplia. Por supuesto que existen blogs, páginas de internet que se conocen y que son importantes y que tienen un reconocimiento.

**Diego:** Reformulo la pregunta: no solo si se amplió sino si sigue teniendo importancia; si la gente sigue confiando, o no, en la crítica a la hora de decidir.

**Alonso Díaz de la Vega:** No estoy seguro de que alguna vez haya sido relevante la crítica para el espectador. Creo que la mayoría de la gente va al cine y escoge la película que le queda en el horario más cómodo y que tenga la sinopsis más interesante para sus gustos. Pero sí concuerdo con el maestro Isaac en que está creciendo mucho. En mi experiencia como crítico joven, aquí en México hemos visto la emergencia de sitios independientes que hemos formado jóvenes que queremos, sobre todo, informar en medio de este mar de desinformación que hay en redes sociales. Sitios como *Butaca ancha* o *Filme Magazine*, que son revistas en línea que buscan otorgar un poco de rigor y sobre todo seguir un planteamiento que a mí me parece muy importante, que es algo que alguna vez le oí decir a Jean-Michel Frodon<sup>4</sup>: “La crítica es la aventura del pensamiento”. Entonces, para mi generación en México ha sido muy importante crear espacios que permitan no tanto este rol dictatorial de la crítica, de decirle a la gente qué ver o qué no ver, sino de cómo mirar. Los críticos estamos aquí, en teoría, para enseñarle a la gente a mirar, a escuchar, a leer. El consumo ha creado una especie de democratización en el sentido de que lo que más se consume, lo que más compra la gente, es lo que más se va a ver. Creo que por primera vez en la historia, es el espectador, el consumidor, quien tiene la decisión de qué es lo que se produce. Más importante que decir a los espectadores qué ver es enseñarles cómo pensar en lo que están viendo. Si la educación pública ha fracasado en enseñar a la gente cómo mirar una película, apreciarla y entenderla, la responsabilidad social del crítico es entrar y llenar ese vacío. Quizás enseñando cómo ver cine podríamos ayudarles a ver otro tipo de cosas que en principio no les interesen.

**Fernanda Solórzano:** Yo cada vez estoy más convencida, y no sé si eso me alienta o me deprime, de que la crítica tiene muy poca incidencia en los hábitos de consumo. Creo, como dice Alonso, que es algo que cada vez se define más por el presupuesto de publicidad que tiene una película y los tiempos de exhibición que se le dan. Y eso está

---

<sup>4</sup> Periodista, escritor, crítico e historiador de cine. Editor de *Cahiers du Cinéma* de 2003 a 2009. Actualmente escribe para la revista en línea *State.fry* y es profesor en Sciences Po Paris (Instituto de Estudios Políticos de París).

ligado a los intereses de las cadenas exhibidoras. Creo que podemos pensar en hablar de crítica como una conversación que siempre ha existido, y que se deje de pensar en la necesidad de incidir o influir. Claro, a veces queremos apoyar a películas que están un poco sepultadas en esta ola de publicidad. Pero entre más nos preocupemos en construir una conversación, el interés por ciertas películas vendrá naturalmente. Y tiene que ver un poco con la era digital. Cuando yo empecé a escribir, existían en México muchos suplementos culturales; ahora desaparecieron casi todos. Los espacios de crítica en los periódicos, lo que más se podría acercar a un medio de masas, son mínimos. Incluso colegas se quejan de que les han reducido la cantidad de caracteres, ya casi solamente pueden escribir una sinopsis. Y les piden además que pongan estrellitas, que no es hacer crítica, no es propiciar una conversación. Porque además se nos exige decir rápido: “¿Te gustó o no?”. Creo que no es tampoco mi papel decirle a alguien qué ver. Cuando en México había muchos suplementos culturales, existía la posibilidad de que varias voces críticas dialogarían con el público. Había personas en quienes, aunque fuera por oposición, los lectores podían buscar su valoración sobre una película. Eso ya no existe, pero en cambio ahora existe internet en sus muchas encarnaciones. Eso nos aterra. A mí me aterró el cambio porque muchos de los que teníamos un buen lugar en la prensa —o lo que creíamos que era un buen lugar— nos sentíamos respaldados, sentíamos que nos daba cierta legitimidad. Es una pedantería pensarlo así porque la legitimidad no viene por ahí. Ahora uno puede leer decenas de opiniones al día y quienes tuvimos que hacer la transición en un momento nos sentimos rebasados. Pero creo que a la vez nos ha permitido a nosotros mismos dialogar. Yo nunca podía saber qué opinaba alguien de lo que yo escribía, y ahora parte de mi día consiste en tener esa conversación, y eso me alienta mucho. Eso es quizás de lo que hablaba Isaac: el asombro ante todas estas voces, no saber quiénes son, sentirse intimidado por ellas. Va a ser un proceso de largo alcance poder hacer una decantación de qué puede venir, darnos cuenta del verdadero alcance y peso que pueden tener. Ahora, también una ventaja que le veo a todo esto es la posibilidad de acceder a más medios gracias a la digitalización de revistas que antes eran imposibles de consultar; lo mismo que ha sucedido con las películas en línea. Entonces, creo que es un asunto de pérdidas y ganancias, y cuesta mucho trabajo hacer un balance final.

**Isaac:** Siempre he dudado sobre el alcance de la crítica. Siempre pensé que en algunos lugares el efecto de la crítica era superior comparativamente al de otros. Voy a dar un ejemplo muy revelador del pasado, de épocas predigitales. París, estamos hablando de una ciudad donde la crítica cinematográfica ha tenido una intensidad que no ha alcanzado en ninguna otra parte: ha sido y sigue siendo el paraíso del cinéfilo. A comienzo de los años ochenta, 80 críticos publicaron en dos diarios franceses de gran importancia, *Le Monde* y *Libération*, un texto a toda página, pago, en donde pedían a los lectores que no vieran una película —no recuerdo cuál en este momento, protagonizada por

Jean-Paul Belmondo— y que en cambio vieran una de Jacques Demy, cuyas películas, salvo *Les parapluies de Cherbourg* (*Los paraguas de Cherburgo*), no fueron grandes éxitos ni siquiera en Francia. No era un cine que gustara de una forma más amplia, mayoritaria. Ninguno de los críticos de *Cahiers du Cinéma* ni de *Positif* ni de algunas otras publicaciones suscribieron este llamado; sostuvieron que eso no tenía sentido, que resultaba inútil hacer este tipo de pedidos, que además suenan muy poco democráticos. Sobre todo decir: “No vayas a ver tal película”. Creo que el crítico no tiene derecho a decirle a nadie que no vaya a ver tal película, por más desfavorable que sea su opinión. ¿Qué pasó? La película de Belmondo no redujo su número de espectadores, y la película de Demy tampoco levantó el suyo. Por supuesto, hay casos donde lo que se llama comunicación de boca a boca funciona y levanta la película. Los críticos pueden ayudar, pero tampoco de manera determinante. Es decir, si la película no logra interesar a un cierto segmento de público, aunque sea minoritario, por más que todos los críticos se pongan de acuerdo y digan maravillas, no va a pasar nada.

**Pedro Adrián Zuluaga:** Me interesaría hablar de tres cosas. Primero, de la situación contemporánea, que es muy confusa para todos y que se está reinventando permanentemente, sobre todo la flexibilización de formatos y medios. Todos crecimos con una idea de que el crítico era quien escribía reseñas bajo un cierto esquema más o menos homogéneo, más largas o más cortas, pero reseñas críticas. Y me parece que a lo que nos ha obligado el giro digital es a utilizar otras formas que pasan por formatos que también generan una influencia en la prescripción del gusto público. Ahora, la palabra prescripción ya es problemática porque supone una verticalidad y una figura de autoridad que es lo que yo creo está en crisis, pero esa sería la segunda parte. A mí me parecen muy utilizables, dúctiles y emocionantes estos nuevos formatos. La posibilidad de hacer crítica en Facebook o en Twitter y mezclarlas con los medios tradicionales, con la reseña en los medios masivos o Youtube, por ejemplo. Entonces creo que si queremos sobrevivir, tenemos que adaptarnos a esas condiciones de la circulación de contenidos en la red y en los medios. Me parece que no hay que verlos como un enemigo sino como una posibilidad. Me parece que a veces con lo que da un post en Facebook se pueden decir muchas cosas y se puede alertar sobre ciertas películas y tener un efecto inmediato.

En cuanto a lo segundo, creo que lo que ha pasado con los críticos de una generación intermedia —entre la de Isaac y la nueva— es que se ha perdido la autoridad. La figura del crítico se basaba en cierto carácter mesiánico, de exclusividad, que ese crítico portaba porque estaba vinculado a un tipo de experiencias como ir a un festival de cine. Esa relación con la película como una especie de experiencia de aura, que al común de los mortales no le estaba dada. Me parece que eso ha cambiado en los últimos años ya que el consumo digital ha favorecido una democratización en el acceso, lo cual ha repercutido en una democratización de los gustos y, a la vez, en una pérdida de la autoridad del crítico como esa figura que podía comunicarse como un sacerdote comunica una

experiencia, con ese carácter vertical, prescriptivo, dominante. Nos tenemos que adaptar a una nueva circunstancia en donde estamos abocados a una conversación, a una mayor horizontalidad. Esto me parece que lesiona por una parte el ego del crítico, porque ese ejercicio de poder da unos beneficios simbólicos interesantes, pero al mismo tiempo es mucho más enriquecedor porque es también la oportunidad de escuchar al otro. En esa mezcla de formatos en la que los críticos nos hemos tenido que reinventar, hay uno que es la presencia voz a voz, cara a cara, que me parece fascinante. Todos hemos tenido la experiencia del aula de clase o la experiencia de un cineclub, una confrontación más directa donde la relación ya no es solamente escrita sino física. Es confrontarse con este alumno, con este espectador, al cual no se puede menospreciar, al que ya no se le puede mirar desde arriba como “yo soy el que sé, usted no sabe nada” —sería abocarse al fracaso—, sino al que hay que escuchar. Parto de la idea de que estamos educados audiovisualmente y ninguna educación es superior, sin embargo los críticos tenemos un nivel de información que puede orientar la discusión hacia ciertos lugares. Pero la discusión se da en unos términos que tienen que ser consensuados. Esa idea del crítico que tiene la verdad absoluta es lo que está en crisis. Está Carlos Boyero en España, en *El País*, que tiene mucha audiencia porque hay una nostalgia de esa autoridad, de esa idea de que “yo lo que quiero es que usted me diga si la película es buena o es mala”, y ese es el nivel de toda la conversación. Eso está en crisis y eso favorece a un nivel dialógico excitante.

La tercera, para terminar, es que los críticos hacemos un ejercicio de futuro. Nuestra influencia en el presente es mínima. No definimos el destino de las películas a nivel comercial, eso es una fantasía que los distribuidores o los creadores meten para presionar. Afectamos los egos de las personas, por supuesto, eso sí está claro. Pero sí filtramos lo que las generaciones futuras van a considerar importante; pasa, en esencia, primero por nosotros. Ahí veo una enorme responsabilidad porque nosotros escribimos los libros, seleccionamos las películas en los festivales, curamos las programaciones de las televisiones públicas y, en algunos casos, los paquetes de DVD. Elaboramos cánones, establecemos genealogías, y ahí está muy viva la participación del crítico recuperando una autoridad que en el día a día se ha perdido.

**Diego:** Mi temor con respecto a la creación del canon, esto de escribir a futuro y dar a entender qué es lo que otras generaciones van a pensar, es que lo que suele suceder después de un tiempo es que hay una especie de revuelta contra ese mismo canon. Otra generación va a llegar y decir: “Todas esas películas que ustedes celebraron y programaron y empaquetaron son en realidad una mierda y las que eran buenas eran las otras, las que se olvidaron”. Suele pasar con las generaciones previas a las de uno. En algunos casos uno ve críticas de los sesenta y dice: “¿Cómo puede ser que hablaron tanto de estos cineastas y no de estos otros?”. Todo el tiempo aparecen retrospectivas de cineastas que jamás habían sido vistos o reconocidos en su momento.

Por otro lado, dos cosas más prácticas que a mí me preocupan del tema internet: Una tiene que ver con la desprofesionalización del trabajo crítico. Cuando empecé, algunos podían vivir de la crítica de cine. Si tenías un trabajo en un periódico, podías escribir críticas y entrevistas y sostenerte económicamente. Hoy en día son muy pocos los que pueden hacerlo, y un poco empezó a pasar a partir de internet. El fenómeno de esta democratización generó un tipo de crítico que quiere escribir sobre cine y al que no le importa que le paguen o no. Es un *hobby* que va a terminar generando un problema con respecto a las anteriores generaciones o los que creemos que debería ser un trabajo pago. Tengo la impresión de que las generaciones que crecieron *on line* no lo ven así, asumen que no es una forma de vida ni de sustento económico. Con esto me parece que se produce una pérdida también, porque poder vivir de esto, profesionalmente, genera un compromiso con el trabajo crítico mayor que el mero *hobby* de escribir crítica, como siete otros *hobbies* que uno tiene en la vida.

También me preocupa la inmediatez. De todos modos soy culpable y lo hago todo el tiempo, pero me molesta la necesidad de tener que decir algo rápido, apenas se termina de ver una película y en dos minutos en un tuit o en Facebook. Muchos críticos tenemos como una especie de compulsión y sentimos la necesidad de tomar el teléfono o la computadora apenas acabamos de terminar de ver *Star Wars* o lo que se estrene en Cannes, y escribir algo que muchas veces no está lo suficientemente elaborado. Es una primera reacción de la que muchas veces uno después se arrepiente. Cada vez más, los textos largos de análisis, los textos que requieren más atención, se van leyendo menos, y se buscan las listas de fin de año: las 35 mejores escenas, los 14 mejores besos y así. Si ven internet, son todos *rankings*. La cuestión del listado, de las estrellas y de cuántos puntos se le pone a una película lleva a muchos lectores a no leer siquiera lo que está después. Eso me parece preocupante en cuanto al trabajo crítico.

Otra cosa que veo distinta a ustedes—y tal vez eso tenga que ver con mi experiencia en Buenos Aires, que es (o era) una ciudad bastante cinéfila— es que siento que en un momento la crítica de cine sí podía influir. Aunque su misión no fuera, y coincido con lo que dicen, decirle a la gente qué ver y qué no, sí podía apoyar a que determinados cineastas y películas consiguieran un cierto público. Funcionaba casi como una especie de resistencia contra la publicidad. Si la publicidad podía hacer todo el trabajo para que la gente viera *Star Wars*, uno desde su modesto lugar podía hacer todo lo posible para que la gente viera una película de Abbas Kiarostami. Les pregunto: ¿No tienen la impresión de que eso sí se puede hacer, que existe la posibilidad de defender a esos “animalitos sueltos” que quedan desprotegidos y de los que nadie se ocupa? No creo que esté perdido del todo eso.

**Fernanda:** Estoy de acuerdo contigo. Yo tengo opiniones encontradas sobre el mismo tema porque en México, cuando sabemos que una película va a estar un fin de semana en un solo cine, creo que muchos nos abocamos a darle, por lo menos, visibilidad. Pero entonces

nos encontramos haciendo algo de lo que también reniego que es soltar un tuit casi contundente: “Es la mejor película o es mucho mejor que...”, porque solo así, a lo mejor, va a poder ser un contrapeso a *Star Wars*.

Algo que se mencionaba aquí hace rato es la figura del crítico en crisis y de hacer un ejercicio de revisar el ego de uno mismo. Durante mucho tiempo, para mí escribir era lo que más me interesaba. En algún momento empecé a hacer participaciones en YouTube desde el terror absoluto, porque uno escribe y pone el punto final y sientes que tienes autoridad total sobre eso, y nadie te va a juzgar. Y de repente te ves a ti mismo hablando en una pantalla... Es espantosa esa sensación y te sientes vulnerable a morir. Pero me empecé a dar cuenta de que cualquiera de esos videos tenía mucho más repercusión de lo que había escrito en cinco años. Y repito, eso te puede dar gusto en un nivel y una depresión total en otro. Si ahora siento que hay una película de la que me interesa hablar, quizá en algún momento hubiera pensado en escribir sobre ella, pero si realmente quiero invitar a alguien a que la vea, tengo que hacerlo en Youtube. Y yo no soy de esa generación; no veo reseñas en Youtube, prefiero leer. Estoy todo el tiempo en conflicto respecto a lo que yo creía que era importante, me doy cuenta de que esos modelos ya no operan y me pregunto realmente qué quiero hacer, si quiero tener una conversación conmigo misma sobre una película en la que tengo la autoridad total porque puse el punto final o exponerme a una cápsula hecha en mi casa en donde suena el carro de los tamales, ladra el perro y todas esas cosas.

**Pedro Adrián:** Estaba pensando, Fernanda, si acá conocen la figura de Marta Traba, una crítica argentina que tuvo mucha influencia en Venezuela, Colombia y Uruguay. Ella en los años sesenta ya utilizaba medios audiovisuales para hacer pedagogía y para hacer un ejercicio crítico muy importante, que ayudó a consolidar la idea del arte moderno en América Latina. Me parece un ejemplo magnífico de una mujer que no le tuvo miedo a eso, hace cincuenta años, y que a partir de ahí ejerció una influencia modificadora y radical. Pensaría que no es tan nueva esta idea de utilizar los nuevos medios para extender el debate público. Es algo que se viene dando desde que aparece la televisión en los países de Latinoamérica, en los años cincuenta, sobre todo una televisión que tuvo un sentido público de debate de ideas que hoy en día sería imposible, porque ese debate ha migrado a otras ágoras contemporáneas como son internet, porque la televisión ya no admite ningún debate.

**Isaac:** Yo quisiera incorporar otro dato. Hasta ahora, más o menos con muy pocas variantes, se mantiene el hecho de que la crítica, tanto en los medios tradicionales como en los nuevos, comenta principalmente los estrenos. Quiero decir, hay una atadura del crítico al estreno comercial en la sala. Los cines siguen siendo el espacio de lanzamiento de las películas. ¿Y Netflix? Estamos en ese momento de quiebre. ¿Qué es lo que se viene en los próximos años a partir de lo que podemos llamar el desafío de Netflix? Ya está ocurriendo algo como fue la reacción de la cinefilia francesa rechazando que en Cannes compitan películas hechas para Netflix. Muchos lo comprendemos porque nos



FOTOGRAFÍA DE SERGIO OROSPE

Diego Lerer, Fernanda Solórzano e Isaac León Frías

hemos formado viendo cine en la gran pantalla y tenemos un apego a esa forma. Y no solamente digo entre los mayores, veo mucha gente joven que también tiene ese gusto. Pero las cosas van a ir cambiando.

Por otro lado, cada vez más se nos ofrece una oferta creciente de películas en línea. Ya es inagotable lo que se puede ver. La vieja cinefilia, la vieja crítica se limitaba a un rango muy corto de películas. Incluso en los tiempos del VHS la variedad no era tan grande. ¿A dónde voy con todo esto? Es posible que este criterio único tenga que ser flexibilizado. No digo que vaya a ser eliminado porque aún hay mucho dinero puesto en juego en los multicines, y podemos esperar además que el público, sobre todo el público joven, siga asistiendo a las salas, que es un espacio de socialización. No creo que el cine esté condenado a verse en pantallas chicas de aquí en adelante. Pero ahora al estreno de sala hay que sumarle el estreno de *streaming*. Antes de estos lanzamientos de Netflix, el cine no se estrenó nunca en la televisión, pero ahora las cosas muy probablemente cambien. No dejo de estar sorprendido de que Martin Scorsese, con todo el apego que tiene al cine en su forma más tradicional, haya aceptado hacer *The Irishman* [*El irlandés*] para Netflix. Hay que defender el cine, hay que restaurar el cine en sus formas canónicas.



**Alonso:** Podemos concluir fácilmente que el cine, y también la crítica, se encuentran en una etapa crítica de su historia, una etapa de transformaciones muy importantes. Estamos en un tiempo en el que Gaumont, la compañía cinematográfica más vieja del mundo, abandonó ya toda su participación en salas cinematográficas para dedicar todo su capital a producción, incluso de series. Ellos están detrás de la serie *Narcos*, por ejemplo.

Y sobre la crítica audiovisual, quizás ahí está el futuro. Si lo que está funcionando a nivel popular es lo audiovisual, incluso los tuits, podemos buscar la manera de ser rigurosos y mantener este diálogo, que es tan importante con los espectadores, y de alguna manera preservar la labor crítica. Yo mismo lo he hecho. Fernanda, tú has sido pionera de los videos de crítica aquí en México. Creo que el paso siguiente, y muy importante, sobre todo para la generación de críticos jóvenes, sería hacer video ensayos en YouTube y en Vimeo. Eso puede resultar muy atractivo para el espectador. Debemos buscar las formas de adaptarnos a lo que está buscando el espectador, sobre todo por el hecho de que vivimos en una época donde el consumo determina todo. Vivimos en el mundo que inventó Walmart: “El cliente siempre tiene la razón”. No digo ceder a eso dándole la razón a los espectadores y hablando nada más de *Star Wars*, pero sí buscar lenguajes cercanos a ellos para que podamos, insisto, mantener esta conversación tan importante que es la crítica. Entender una película, dialogar con ella, es un acto intelectual muy importante; no solo se puede ser un espectador pasivo que está frente a un producto, sino que se puede reaccionar de alguna manera, y eso se puede extender a muchas otras áreas del pensamiento en general, hasta la política.

No soy tan optimista en cuanto a la supervivencia de las salas de cine, creo que con el tiempo se van a ir convirtiendo más bien en un lujo, porque también estamos supeditados a la lógica del capital: ir al cine es cada vez más caro, para mucha gente se está haciendo prohibitivo. Es mucho más barato tener Netflix o Mubi, tienes allí un montón de opciones. Y claro, no quiere decir que la curaduría sea magnífica, pero ahí es donde tiene que entrar el crítico también a revisar, que hay en todas estas plataformas para poder decirle a la gente qué puede valer la pena allí. Ligado a esto, me parece muy importante también introducirse en el tema de las series. Fernanda, vi que pusiste *Mindhunter*<sup>5</sup> en tu lista de lo mejor del año. Me parece muy interesante que vayamos aceptando eso, porque a final de cuentas, para mí, si existe una candidata a la mejor película de todos los tiempos es *Berlin Alexanderplatz*<sup>6</sup> y es una serie de quince capítulos. Claro, es una película de quince horas que dividieron en serie, pero al final es una serie. Creo que mi tema es este, la adaptación. Tenemos que buscar cómo acomodarnos en este siglo XXI.

---

5 Serie estadounidense estrenada en Netflix en 2017.

6 Película dirigida por Rainer Werner Fassbinder y basada en la novela del mismo nombre de Alfred Döblin, dividida en 13 episodios más un epílogo y estrenada como serie de televisión en 1980.

**Pedro Adrián:** La historia nos enseña que ningún medio reemplaza a otro; se trata de una convivencia. La televisión no acabó con el cine, la radio no acabó con nada. Finalmente estamos hablando de una multiplicación de posibilidades expresivas, y cada medio tiene su lenguaje específico. Lo que se puede decir en una plataforma de video es distinto a lo que se puede decir en un texto escrito, parece que son capas distintas, porque el acento de la atención del espectador en un lenguaje o en otro está puesto en lugares distintos.

## SESIÓN DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS CON EL PÚBLICO

**Público:** Quisiera que ustedes comentaran sobre la diferencia entre la reseña y la crítica. Reseñar es esta cuestión del estreno... donde se invita a los espectadores a ver o no una película. Otra cosa, me parece, la crítica, a la que considero dentro de un género más literario; y justamente por ahí me gustaría preguntarles: ¿Dónde dejan al lector? Porque entiendo lo del video y adaptarse a los medios, pero es algo muy momentáneo y quizás hasta superficial; una cosa es hacer un comentario y otra cosa es un video ensayo. En la crítica literaria, por ejemplo, no siempre vas a ir a leer el libro, pero esa crítica te lleva a otros lugares. En la crítica de cine, con críticos que respeto mucho, a mí me pasa eso, no necesariamente me va a llevar a ver la película pero me lleva a muchos lugares en el ámbito puramente de la escritura.

**Isaac:** Lo que yo podría decir es que la reseña es más informativa, no implica tanto la opinión, sino informar; es dar cuenta de qué es lo que la película ofrece, qué elementos de interés puede tener, qué características. La crítica supone un mayor desarrollo, es más analítica. Antes, de acuerdo al tamaño del diario, la columna de cine podría ser de toda una página o media página. Los espacios se reducen en todas partes, y la crítica se va a acomodando; en algunos casos está en la frontera de la reseña. No siempre es fácil determinar desde qué punto, desde qué extensión, podemos hablar de una crítica. Por supuesto no tiene solo que ver con la extensión sino con el instrumento, la forma de referirse, de comentar la película, de tratar de entrar, analizar su sentido. También creo que la crítica es una forma democrática, es un ejercicio de diálogo y de invitar al lector a que se implique de alguna forma en ese diálogo. Aunque, en el caso de los periódicos, no sea un diálogo con respuesta.

**Público:** ¿Por qué tiene que ser democrática la crítica? Siento que hay mucha complacencia de pronto de parte de los críticos hacia el público.

**Diego:** Yo no distingo entre reseña y crítica, jamás pensé en dos entidades separadas. Me parece que no es una cuestión de extensión, se puede hacer una crítica en menor cantidad de caracteres. El gran arte de la crítica es poder hacerla en el espacio que

te tomaría escribir dos o tres tuits, y yo no lo llamaría reseña, lo llamaría una forma breve de la crítica. Con respecto a la democratización, creo que hay algo interesante en escuchar lo que el espectador tiene para decir, especialmente en los blogs que admiten comentarios, depende del medio. Si trabajas en un periódico masivo, es más complicado porque siempre hay algún *troll* que empieza a agredir. Pero también hay gente inteligente que responde a críticas. Me parece que continuar esa conversación a mí me ha sido muy enriquecedor. Disfruto más lo que estoy haciendo ahora en una página de internet donde puedo continuar la conversación que en un diario donde uno publicaba y era como tirar un papel al vacío, no sabía qué pasaba después. A mí me gusta este formato.

**Pedro Adrián:** Yo reivindico la dimensión creativa de la crítica, porque creo que también en toda esta conversación me hace un poquito de ruido esa urgencia de comunicar, informar, prescribir, influir en el gusto. Pero eso es aceptar un papel muy subordinado de la crítica. Históricamente la crítica también ha tenido un valor en sí misma como literatura. Esa adaptación es muy difícil porque en un medio audiovisual uno tiene mucho menos control de lo que dice. Creo que casi todos venimos un poco de la literatura, tenemos más relación con las palabras, y en ese sentido es el lugar desde donde podemos intervenir en la conversación pública. Es una escritura que tiene un valor autónomo. Creo que a todos nos ha pasado que hay textos de cine de Pauline Kael, de André Bazin, de muchos críticos emblemáticos que leemos más allá de las películas, porque son textos creativos en sí mismos y contienen reflexiones que desbordan ampliamente el objeto del cual partieron.

**Isaac:** Yo solo quería aclarar que cuando digo democrático, no excluyo para nada lo que acaba de decir Pedro Adrián, con quien coincidí: la crítica es un ejercicio creativo. Es por oposición a la crítica dogmática, autoritaria, prescriptiva; ese tipo de crítica me parece totalmente antidemocrática. La crítica tiene que ser persuasiva, tiene que hablar al lector. Es una forma de democracia no siempre tan participativa, pero por lo menos una democracia potencial. No te estoy imponiendo, te estoy comentando, te estoy transmitiendo aquello que yo pienso de la manera más creativa posible, sin perder la capacidad de comunicación. Yo tengo un enorme aprecio y una amistad de muchísimos años con Jorge Ayala Blanco, pero a veces creo que exagera en estas formas tan alambicadas; a veces eso distancia un poco. Uno puede sorprenderse por el talento del escritor, pero tal vez te distancia un poco como lector, no siempre te ayuda mucho a darte claridad sobre la película.

**Fernanda:** Yo tampoco hago mucha distinción entre crítica y reseña. Como decía Pedro, todos venimos de las letras o del periodismo, por lo que sentimos que la crítica está asociada a la creación de un texto y que, en ese sentido, tiene un valor intrínseco. ¿Al decir esto no estamos también poniendo una barrera a lo que decíamos hace rato? Aunque sé

que no puedo tener el mismo rigor en un video que en un texto, no soy condescendiente con el tipo de análisis. Por eso me cuesta trabajo hacerlo, porque me siento mucho más segura haciéndolo por escrito. Si queremos llevar la crítica a otro plano y reinventarnos, tenemos que dejar de pensarnos solo como orfebres de la palabra.

**Pedro Adrián:** La verdadera democracia tiene que ser una democracia de calidad. Hay que cualificar el debate público para que sea mejor, para que haya una argumentación más fina, más sofisticada. No necesariamente es una cuestión del lenguaje, pero también pasa por ahí. Me parece que poner todo el acento en la comunicabilidad es un problema. Tendría un alcance mayor pero bajo el precio de sacrificar la calidad del debate, y eso es independiente del formato.

**Alonso:** Aquí está Jean-Christophe [Berjon], quien nos invitó a un grupo de críticos jóvenes a un programa en Canal 11 que se llama *Mi cine, tu cine*. Teníamos un segmento en donde analizábamos alguna escena para el espectador, y creo que demostramos que la crítica en video puede tener mucho rigor. El crítico que más influencia tuvo en mi vida como cinéfilo fue un cineasta, Martin Scorsese hablando de la falda de Alida Valli en *Mi viaje a Italia*<sup>7</sup>; luego les cuento esa historia. En una de sus películas, Jafar Panahi empieza explicando a cámara una película que él tiene en mente, se frustra y dice: “Es que no puedo porque ¿para qué hacer una película si pudiera explicarla en palabras?”. Y creo que esa es la oportunidad que nos está ofreciendo el video. No es una pérdida de rigor en absoluto, es un cambio de lenguaje, una adaptación. Coincido con lo que decía el maestro Isaac: ser democráticos como críticos, ser incluyentes.

**Público:** Es curioso que mencionen a Ayala Blanco porque hace varios años hubo una charla similar con los críticos más importantes de México, fue antes del *streaming* y de todo de lo que ahora hablan. Ahí mencionaban que su trabajo era condicionado por los medios en los que escribían o los programas en los que estaban. Ahora parece un poquito más optimista el panorama porque puedes tener tu canal de YouTube, escribir en Facebook. Pero este optimismo me asusta ya que en algunos años realmente ya no va a haber más “Ayala Blancos”, más gente académica que tenga ese rigor de escribir más de 300 caracteres. Me asusta que en algunos años la crítica se vuelva algo tibio, condescendiente por estar en esta aura de lo políticamente correcto y no poder dar una opinión más elaborada de una película. No sé si hay una crisis en la crítica por no creer ellos mismos que son un sistema de validación. Ya no hay críticos que destruyan carreras cinematográficas, que puedan oscurecer una película. Hace muchos años había eso. ¿No extrañan ese poder?

---

<sup>7</sup> *Il mio viaggio in Italia* (1999), dir. Martin Scorsese.

**Alonso:** No, yo no crecí con ese poder y estoy muy feliz con no tenerlo. No crecí con esta idea del crítico, y creo que ninguno de los críticos jóvenes en México estamos buscando eso. Al contrario, estamos buscando desterrar el elitismo porque ese ha sido uno de los grandes problemas de las culturas latinoamericanas, esta idea de que el intelectual tiene razón en todo lo que diga y es incuestionable. Por el contrario, creo que hay que atacar esas figuras y sobre todo promover la pluralidad y el diálogo. Estamos en tiempos de inclusión y de diversidad, y eso me parece importante.

**Pedro Adrián:** Estoy de acuerdo, pluralidad sí, pero con argumentos valiosos, importantes. Contesté algo que dijo Fernanda con el ejemplo de Marta Traba, que era finísima porque hacía performance de sus propios textos en un formato audiovisual. Me parece que la argumentación y su finura no tienen que ver con los formatos; hay que encontrar lo clásico, lo mejor de esos formatos, y todo tiene que pasar por elevar el debate público.

**Isaac:** Hace 55 años que ejerzo la crítica, ya soy de los venerables, y nunca he sentido que tengo poder. Jamás he sentido que con mi crítica iba a convertir a un grupo, ni siquiera pequeño, de lectores en cinéfilos. Siempre he tenido muchas reservas sobre el poder que la crítica podría tener, y lo sigo teniendo. Por otra lado, hay que matizarlo, no es lo mismo escribir en un diario masivo que en una revista especializada. El lector no siempre es el mismo, el que busca la reseña no es el lector que va a leer una revista especializada. Allí sí puedes hacer un trabajo mucho más creativo, ahí se puede liberar en mayor medida la pluma del escritor. No digo que no se pueda hacer en un periódico, claro que sí, y hay magníficos periodistas/escritores. Es importante a quién te diriges, a qué público le estás hablando y desde qué medio, desde qué plataformas.

**Diego:** Los voy a contradecir a todos: a veces está bien la pedantería. Odio la palabra elitismo, creo que hablar de elitismo y esnobismo es una forma populista de criticar a cualquier persona que se considere más o menos intelectual. Me parece que mucha crítica de los últimos diez años es blanda, condescendiente, que no quiere tener conflictos, que no quiere destruir carreras (si es que lo puede hacer). No voy a decir que yo he tenido poder, pero tal vez en el periódico en el que yo escribía en Argentina, una muy mala crítica a una película podía llegar a transformarse en un conflicto boxístico. Tampoco me preocupa que alguien diga: “No entiendo lo que escribiste”, que era algo que me pasaba mucho: “No entiendo, ¿te gustó o no te gustó?”. Fui víctima de todas las banalizaciones de la crítica en los medios masivos: “Tiene que ser más corta”, “se tiene que entender”, “hay que describir la trama”, “debes ponerle tantas estrellitas”, “lo tiene que poder entender mi mamá”; te van licuando y licuando. De algún modo valoro a algunos críticos de las nuevas generaciones, chicos jóvenes y petardistas que tiran bombas, salen a romper lo establecido o a criticar a los cineastas (y a los críticos) consagrados o reconocidos. Aunque yo no esté muchas veces de acuerdo, aunque me parezca que lo que escriben es

por momentos una *boutade*, es cierto también que la crítica de cine moderna, volviendo a *Cahiers*, empezó así, destruyendo lo que estaba establecido. En un punto la crítica de cine debería de tener cierto grado de *hijaputez*. Me gusta la posibilidad de meter una piedra en la rueda para generar discusiones, si no se vuelve una suerte de canto a la corrección política, de palmaditas en la espalda entre un montón de gente, de que nadie quiere pelearse con nadie porque todos nos conocemos, todos queremos tener nuestros lugares asegurados. Extraño gente que haga eso y respeto a quienes lo hacen.

**Público:** Eso provoca que haya respuestas medianas en el cine, que los cineastas no se esfuerzen porque tienen al amigo programador en el festival. Una pregunta más: ¿Ustedes creen que la crítica se debe leer después de haber visto la película?

**Isaac:** Depende, si se trata de una reseña, una nota breve, probablemente es para orientarte, para ver si te interesa verla o no. Yo veo en Lima, y en otras partes, que la gente llega al cine para buscar una nota, una pequeña reseña, o incluso le pide al boleterero que les informe qué es lo que van a ver. Hay otros casos en los que la crítica supone el haber visto la película. Yo, por ejemplo, en general no leo una crítica de una película que no haya visto. Sí puedo leer una reseña, pero la crítica no. Prefiero ver la película primero, no quiero enterarme de algunas cosas que aparecen en la crítica; quiero confrontar mi propia visión con lo que se escribe.

Quisiera retomar un poco, porque es un punto muy polémico: por supuesto no estamos hablando de condescendencia; no creo que la crítica deba ser condescendiente. Yo no soy condescendiente con ninguna película peruana. Tengo problemas, no he llegado a los golpes como Diego, tampoco tengo ni la edad, ni el estado físico para hacerlo. El problema es que a uno le quiten el saludo, te insulten, te traten mal. No creo en la idea de una crítica petardista. ¿Por qué? Porque es un insulto, eso lleva a la descalificación del otro y desacredita al crítico o al director. Algunos ejemplos de críticas hechas en mi país: Un crítico que escribe (no ahora, de esto hace 20 años, antes de internet): “Al cineasta tal nunca se le ve en ninguna sala de cine, se le ve siempre en el bar el Juanito” [muy conocido de la ciudad]. ¿Qué cosa está diciendo con esto? ¿Que ese tipo es un borracho y que nunca va a hacer ninguna buena película? O como alguna vez en los *Cahiers du Cinéma*, no se si fue sobre Claude Lelouch: “¿Anoten el nombre de ese director al que vamos a odiar en los próximos diez o veinte años siguientes”. ¿Ese tipo de crítica qué hace? Puede ganar ciertos adeptos, pero va a provocar el rechazo de muchos, porque es una crítica mucho más pasional, extremadamente subjetiva, a partir de edificar el gusto o la valoración personal como criterio principal y es algo que no creo deba hacerse. La crítica debe dialogar con el espectador a partir del propio criterio y de la propia fundamentación.

**Pedro Adrián:** La argumentación *ad hominem*, el insulto, son posibilidades retóricas de la escritura y de la literatura. ¿Por qué nos tenemos que prohibir eso? Hay una larga

tradicción de la invectiva, del insulto, de la polémica, de la caricaturización. A mí me parece que todo esto está permitido, es enriquecedor y dinamizaría una crítica que haga parte del debate. Lo otro es cortarnos la mano y actuar de manera políticamente correcta y de manera aséptica. Creo que la crítica, como el ejercicio literario que finalmente es o como ejercicio de retórica en un medio audiovisual, tiene que echar mano de todas esas armas. No digo que siempre lo haga, pero a veces hay ciertas películas que inspiran tanta indignación y molestia que es inevitable que uno ataque a la persona. Sé que es un arma de doble filo y sé que la crítica se desacredita en unos sentidos, pero participa en otros.

**Isaac:** Creo que se puede ser irónico, sarcástico, que puede haber una forma de cuestionamiento, pero no el insulto personal. Ahí es donde está el límite de la crítica. Hay otras formas, otras prácticas en las que sí cabe (es posible en el terreno de la política). Eso a mi modo de ver, y no quiero caer en lo políticamente correcto, me parece muy agresivo, nos retrotrae a una sociedad de barbarie.

**Pedro Adrián:** No, porque son palabras...

**Isaac:** Es que las palabras hieren, tienen veneno, son duras. Se pueden decir las peores cosas de manera escrita, los peores insultos. No creo que por ahí vaya la cosa porque eso termina desacreditando a la crítica, le quita legitimidad, le da una imagen peor de la que ya tiene. El crítico no es alguien muy querido. Si tengo gente que más o menos me quiere es porque son mis alumnos, no porque sean mis lectores. El crítico incomoda al director, al productor, al distribuidor, a los lectores que esperan leer otra cosa del crítico. Echarle más leña al fuego me parece contraproducente.

**Diego:** Creo que insultar y elevar el debate público son cosas que se contradicen un poco; tal vez el insulto personal puede ser un poco excesivo. Yo procuro no hablar de las personas a menos que sean casos muy concretos. Me interesa que los críticos se maltraten entre sí, me gusta eso. Hay una generación de críticos muy jóvenes en Argentina, por ejemplo, que está destruyendo a nuestra generación, crítica tras crítica, en Twitter, en Facebook. Hay algunos amigos míos que se ofenden y se ponen mal, a mí me parece perfecto; es lo mismo que hacía yo a los 24 años. Yo empecé hablando mal de todos los críticos establecidos y escribiendo en contra de las películas que a ellos les gustaban. No existía ni Facebook ni Twitter, por suerte. Si no trabajamos con un espíritu de generar polémica se convierte todo en un montón de tonos grises.

**Alonso:** No es lo mismo ser controversial que mezquino. A mí sí me gusta atacar cosas de repente, pero no siento que necesite recurrir a un insulto por literario que sea. Para mí es más divertido, incluso, crear un marco lógico-argumentativo en el que demuestre

que lo que estoy viendo es una porquería, sin decirlo. Lo que digo a mis alumnos es que no escriban como yo, que debe haber tantos estilos de crítica como hay críticos.

**Pedro Adrián:** Creo que todos conocemos el texto de Rivette<sup>8</sup> que es un ataque personal directo sobre Pontecorvo<sup>9</sup> y es un texto donde la invectiva personal está trabajada teóricamente. Me parece que parte de la elevación del debate público, que tú sientes que es una contradicción (defender el insulto y sugerir que el debate público debe ser elevado), es que en nuestros países es demasiado pudoroso y conservador, y pasa por hacerlo despacito y darnos palmaditas en la espalda. Me parece que hay ejemplos como esos de Rivette o de las críticas de *Cahiers du Cinéma*, una tradición de la que todos venimos y que están hechas con verdadera furia que no excluye el ataque personal. “Ese cineasta que hizo ese *travelling* se merece el más profundo desprecio”. Eso lo escribió Jacques Rivette, eso es un ataque absolutamente personal y fundamenta una posición moral frente a las películas en la cuales muchos nos reconocemos.

**Público:** Quisiera saber qué piensan ustedes acerca de la profesionalización (o la falta de ella) de la formación de críticos. Soy una persona que cree en el rigor académico para hacer una crítica. Hoy en día casi cualquiera puede tomar una pluma y hacer una crítica cinematográfica. ¿De dónde vienen los jóvenes que están haciendo crítica?

**Alonso:** Todos somos autodidactas en buena medida. El hacer crítica viene de la diversidad del conocimiento. Un cinéfilo que hace crítica de cine no necesariamente va a ser muy bueno solo porque ve cine. Un cinéfilo exclusivo o excluyente de otras formas no va a servir de nada. Me gusta hablar con mis estudiantes de un momento de *Bella de día*, de Luis Buñuel, en el que se hace referencia a El Ángelus de [Jean-François] Millet. ¿Cómo sabes eso si no sabes de pintura? Es muy importante que un crítico sepa de muchísimo más que de cine, porque a veces es bueno pelearse con los cineastas, sobre todo cuando tocan ciertos temas históricos o políticos. Me parece interesante tener herramientas para hablar de cualquier tipo de cosas. Los mejores críticos dan la mayor cantidad de referencias a un espectador sobre lo que está viendo.

**Pedro Adrián:** Hablabas de sistemas de legitimación, también los críticos tenemos sistemas de legitimación. El primer sistema básico es el medio. Hay críticos a los que tú les quitas el medio para el que escriben y ya no son nada, porque el que legitima

---

<sup>8</sup> Jacques Rivette (Francia, 1928-2016). Director y crítico de cine perteneciente a la Nueva Ola francesa. Como crítico colaboró en *Cahiers du Cinéma*, donde fue editor en jefe de 1953 a 1969.

<sup>9</sup> Gillo Pontecorvo (Italia, 1919-2006). Director de cine; entre su filmografía se encuentra *La battaglia di Algeri* (*La batalla de Argel*-1966), *Kapò* (1961) y *Queimada* (1969).

es el medio. Hay otros que se legitiman a través de la credibilidad, que es el principal valor que tiene un crítico: mantener una coherencia en el tiempo, que no quiere decir no contradecirse, porque los críticos vamos cambiando de opinión sobre las películas porque son fenómenos históricos y el gusto se va moviendo. Y no le tienen que gustar las mismas películas hoy que hace veinte años, pero cierta posición coherente me parece el principal valor del crítico. Te devuelvo la pregunta, ¿quiénes nos legitiman a nosotros? Fundamentalmente los lectores. Pero no siempre es tan democrático. A veces es un medio el que impone la legitimidad de un crítico porque tiene tanto poder que cualquiera que escriba ahí tiene legitimidad en sí.

**Fernanda:** Todos somos autodidactas aquí. No venimos de una carrera de críticos de cine, no existe eso en México. Todos tuvimos una formación universitaria que fue un punto de partida. Empieza por la capacidad argumentativa, y es lo que echas de menos en las críticas de internet, en donde se impone una opinión que no se puede ni siquiera sostener. Una carrera humanista o una carrera que tenga que ver con el contacto con la gente, o con historia, te obliga a investigar, a argumentar, a tender puentes. No hay tampoco una duración, no dices: “ya terminé de aprender”. Más que una formación creo que hay un compromiso. Si te das cuenta que vas a poner tu nombre en un texto o en un video y te vas a hacer responsable de lo que dijiste, tienes que tener mucho trabajo detrás y que no se note en el mal sentido. La crítica excesivamente académica esconde mucho miedo de dar una visión personal de las cosas. Hay textos académicos sobre películas y sobre cine, pero la crítica que se escuda en innumerables marcos teóricos y autores al final es una crítica que no se está arriesgando.

**Diego:** Me parece que si bien hay que borrar de un plumazo esta idea de que cualquiera puede escribir si ve mucho cine en su casa y tiene 50 mil gigas de películas bajadas de Torrent, también hay que pensar que no necesariamente todos escriben a partir de ahí. La cinefilia como única fuente de conocimiento está sobrevalorada. Hay muchísima gente que empieza desde otros lugares y lo que escriben termina siendo muy revelador. Uno no debería ser tan sentencioso y creer que alguien que tiene su paginita de internet y tuitea sus críticas es alguien sin ningún valor como crítico.

**Público:** Quiero volver al asunto de la crítica y la democracia como dos conceptos paralelos que conviven en el imaginario colectivo. Creo que se confunden mucho y se entienden de diferentes formas. Por eso es mejor clarificar desde el principio de qué estamos hablando cuando hablamos de crítica democrática. A mí me gusta la mala leche en la crítica, me gusta la provocación y creo que existe un rigor necesario para ganarse el derecho a ejercer la provocación en la crítica. Parece que la provocación es algo más libre, más chistoso, más anecdótico, pero también requiere rigor. Este exceso de diplomacia en la crítica, sea videocrítica, blogs, crítica escrita, radio, podcast o lo

que sea, lleva a ejercerla en este tono neutral como de negociador de la ONU que aspira a la conciliación, a que cineastas y críticos se den la mano. Eso cierra las puertas del debate público. Hay debate público que se beneficia muchísimo de su capacidad de ser incendiario. Creo que la crítica, en la medida en que es rigurosa, en que tiene ímpetu, tiene pasión y conocimiento verdadero, pues puede aspirar a eso: a ser un género crítico y literario por derecho propio.

**Diego:** No puedo estar más de acuerdo. Suscribo al cien por ciento. Tal vez sí puedo dar un ejemplo de la Argentina. Hubo una época, a principios de los noventa, con la aparición de una revista llamada *El Amante*, en la que se produjo un quiebre en la forma de enfrentar la crítica de cine, se volvió más violenta de lo que era previamente. Yo crecí con esa generación y, si bien no escribí en esa revista, me enriquecí muchísimo de esa forma de tirar tótems a la basura. Después fui moderando un poco el discurso, tal vez porque uno se pone más grande y se cuida un poco. Pero me parece que ese espíritu polemista debería sobrevivir. Yo sigo hoy leyendo a Quintín [Eduardo Antín], un crítico argentino que fundó *El Amante* y que escribía de una manera muy particular; no leí a nadie que escribiera así en la última década. Podía estar en total desacuerdo con él, pero siempre me provocaba algo, aunque sea enojarme. Hay algo, ahí está viva la crítica.

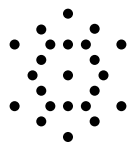
**Fernanda:** Me quedé pensando en el tema de las batallas por las que vale la pena sacar la espada. Si es por una persona o contra una persona. Hoy me parecen terribles algunas cosas que están pasando, entre ellas cómo la corrección política está amenazando las formas de expresión en el cine. El arte no debe decir cómo son las cosas, el arte dice qué son las cosas. No es un manual de comportamiento. Estaba leyendo que un museo está reuniendo firmas para prohibir las pinturas de Balthus. Esto es una amenaza tremenda; estamos viviendo un momento en el que podemos ir hacia atrás. Al rato, ¿qué va a pasar?, ¿se va a prohibir *Lolita*? Lo veíamos como algo que ya había pasado y estamos en el borde de que suceda otra vez. Creo que como críticos tenemos que ocuparnos de eso, y si voy a perder un trabajo que sea peleando eso. No se debe prohibir la exhibición de nada con base en la ideología. Esas son las trincheras en las que nos corresponde pelear.

**Isaac:** No quisiera que quede la imagen, un poco porque he coincidido con Alonso en muchas cosas, que estamos defendiendo una crítica blanda. Yo he escrito un libro (*Entre el mito político y la modernidad fílmica*, Universidad de Lima, 2013), y les aseguro que no he visto otro similar sobre el cine latinoamericano de los años sesenta. Desafío a que me digan si hay otro libro más polémico sobre el cine de ese periodo. Es decir, hay que hacer crítica polémica, por supuesto. No digo que la crítica tenga que ser condescendiente. Nunca he ejercido una crítica condescendiente, no la ejerzo ahora y espero no ejercerla nunca, pero hay ciertos límites. Yo no insulto a nadie en esa publicación, pero señalo discrepancias, contradicciones ideológicas, estéticas y excesos.

**Fernanda:** Hay maneras de polemizar a la inversa, cuestionando por qué no nos debemos interesar en cosas que sí nos debemos de interesar. A lo que me refiero es a esta nueva prohibición de que ya no debemos ver tales películas de tales directores, de tales actores, de tales productores. Creo que soy de las pocas personas que alcanzó a ver en el Festival de Toronto la película de Louis C.K.<sup>10</sup>, el comediante que por demandas de conducta sexual inapropiada le interrumpieron el lanzamiento de la película. Es una película muy buena. En ese momento no había estallado la controversia, al hacerlo, todos cambiaron las críticas. Ahora dicen que esa película no se tendría que haber exhibido jamás, como si fuera la película más procaz del mundo. Por supuesto que no lo es y ahora ninguno de ustedes la va a poder ver. Hay que estar muy alertas contra eso.

**Alonso:** Me gustaría añadir algo: Fassbinder es mi director favorito y era un monstruo. Eso no modifica ni la calidad ni la ética de su cine porque su obra se la pasa castigándolo por las conductas que tiene. De hecho, su obra es mucho más ética y mucho más moral que él. No se trata de reemplazar el puritanismo de la derecha con el puritanismo de la izquierda; se trata, precisamente, de que cuando digo diversidad estoy hablando de una diversidad absoluta, y por lo mismo también de una conducta crítica tanto de parte del crítico como de las audiencias. Leni Riefenstahl es una gran cineasta, hace un cine con ideas monstruosas, y eso no se puede negar, pero es un gran cine de ideas monstruosas. Tenemos que verlo como el todo que es, por un lado las ideas que sostiene y por el otro la estética que tiene que es extraordinaria.

**Diego:** Con esto terminamos, muchas gracias a todos.



---

<sup>10</sup> Louis Szekely (Washington, Estados Unidos, 1967): Actor, comediante, guionista, productor y director de televisión y cine. En 2017 estrenó en el Festival de Toronto *I Love You, Daddy (Te amo, papá)*.