

LA CRÍTICA ES UNA ESCUELA

**Conversaciones sobre la crítica
de cine en América Latina**

Libertad Gills Arana

**Con: Mónica Delgado, Francisco Álvarez, José Sarmiento Hinojosa
Iván Pinto, Rafael Guilhem, Lucía Salas, Vanja Milena Munjin Paiva
Victor Guimarães, Valentina Giraldo Sánchez y Alexandra Vazquez**

Prólogo por Roger Koza

**Artes
EDICIONES
C I N E**

00 LA CRÍTICA ES UNA ESCUELA
Libertad Gills Araña **01 LA CRÍTICA ES**
TRANSFORMACION / Mónica Delgado
02 LA CRITICA ES POESÍA / Francisco
Alvarez **03 LA CRITICA ES DIALOGO** /
José Sarmiento Hinojosa **04 LA CRÍTICA**
ES AHORA / Iván Pinto **05 LA CRITICA**
ES TIEMPO / Rafael Guilhem **06 LA**
CRÍTICA ABRE LAS PELICULAS / Vanja
Milena Munjin Paiva **07 LA CRITICA ES**
UN NOSOTROS / Lucía Salas **08 LA**
CRÍTICA ES VER MAS / Victor
Guimarães **09 LA CRITICA ES TEJER**
CON HILOS SUELTOS / Valentina Giraldo
10 LA CRITICA ES ESPERAR UN CINE
DISTINTO / Alexandra Vazquez
NUESTRAS PALABRAS / Roger Koza

LA CRÍTICA ES UNA ESCUELA

Conversaciones sobre la crítica de cine
en América Latina (2018-2021)

Libertad Gills Arana

CON:

Mónica Delgado

Francisco Álvarez

José Sarmiento Hinojosa

Iván Pinto

Rafael Guilhem

Vanja Milena Munjin Paiva

Lucía Salas

Victor Guimarães

Valentina Giraldo Sánchez

Alexandra Vazquez

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga del Pilar López

Directora del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

LA CRÍTICA ES UNA ESCUELA

Conversaciones sobre la crítica de cine en América Latina (2018-2021)

Libertad Gills Arana

En conversación con: Mónica Delgado, Francisco Álvarez, José Sarmiento Hinojosa, Iván Pinto, Rafael Guilhem, Vanja Milena Munjin Paiva, Lucía Salas, Víctor Guimarães, Valentina Giraldo Sánchez y Alexandra Vazquez / Prólogo: Roger Koza

Fotografías de los críticos y la entrevistadora

Carlos Cieza, Lino Morejón, Cristóbal Valenzuela, Constanza Viveros Brunel, Valentina Pelayo, María Aparicio, Bruno Lobo, Salvador García, Cynthia Pecci, Martin Baus

COLECCIÓN CINE

D. R. © Universidad de las Artes

D. R. © de la autora

ISBN: 978-9942-977-50-2

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez

Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

Centro de Producción e Innovación MZ14

Av. 9 de Octubre y Panamá - Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec | Redes: @uartesediciones

mz14.uartes.edu.ec/editorial

para mis estudiantes y maestrxs

Índice

NUESTRAS PALABRAS / Roger Koza	7
00 LA CRÍTICA ES UNA ESCUELA / Libertad Gills Arana	11
01 LA CRÍTICA ES TRANSFORMACIÓN / Mónica Delgado	18
02 LA CRÍTICA ES POESÍA / Francisco Álvarez	46
03 LA CRÍTICA ES DIÁLOGO / José Sarmiento Hinojosa	60
04 LA CRÍTICA ES AHORA / Iván Pinto	82
05 LA CRÍTICA ES TIEMPO / Rafael Guilhem.....	104
06 LA CRÍTICA ABRE LAS PELÍCULAS / Vanja Milena Munjin Paiva	118
07 LA CRÍTICA ES UN NOSOTROS / Lucía Salas	138
08 LA CRÍTICA ES VER MÁS / Victor Guimarães	162
09 LA CRÍTICA ES TEJER CON HILOS SUELTOS / Valentina Giraldo	186
10 LA CRÍTICA ES ESPERAR UN CINE DISTINTO / Alexandra Vazquez	206
GLOSARIO DE REVISTAS Y BLOGS DE CINE.....	219

Nuestras palabras

En un aforismo venenoso, el filósofo rumano Emil Cioran dice: «Toda palabra es una palabra de más». La sentencia enmudece, si se la toma en serio, pero de inmediato se adivina la provocación y también la advertencia: la esterilidad de cualquier enunciado, la contienda contra el peligro de rellenar el silencio que descansa en el hueco de todas las lenguas, la laboriosa obstinación por hacer algo con las palabras que no se diluya en la lectura o en la escucha, como si las oraciones resultaran jeroglíficos vertidos en un palimpsesto llamado «comunicación» en que el receptor, e incluso el emisor, olvidan para siempre lo que se ha dicho por escrito. Que una palabra, por otra parte, no pueda definirse sin otras hace sentir el abismo de la vulnerabilidad del verbo. En este matiz circular subyace parte del misterio de la crítica de cine: un plano no necesita de otros para existir; una palabra solamente puede significar(se) con otras.

En los textos reunidos a continuación, diez críticos de procedencias y edades distintas son interrogados por una colega ecuatoriana con la intención de comprender qué es la crítica de cine. No se trata de una interrogación ahistórica y metafísica. La conciencia de la interrogación asume el presente: van dos décadas ya transcurridas del siglo en curso y la mutación digital de las imágenes han investido enteramente la práctica de la escritura y la experiencia cinematográfica. El modesto drama que se lee en el reverso de las palabras es el de este cambio de naturaleza de la imagen. Y no es solo cuestión de imágenes. La experiencia en sí del mundo es en y a través de la imagen; el pensamiento cambia, las conexiones en el interior del cerebro, la percepción. El libro expone, sin proponérselo, ese trasfondo que excede la crítica de cine, pero la compromete como nunca. No era la pregunta vital y esencial de la crítica cómo ir hacia una imagen. La pregunta lanzada por Daney varias décadas atrás vuelve hacia nosotros en un momento en el que la cantidad de imágenes por habitante sobrepasa la capacidad individual de recepción de todas las que circulan.

Lo distintivo de la propuesta radica en que Libertad Gills, para constituir este mosaico sobre la crítica contemporánea latinoamericana, emplea una modalidad paradójica: la entrevista virtual. Podría haber tomado otro camino, más académico y también más vigilado por sus participantes. Apilar un par de ensayos, ensamblar previamente los conceptos que se repiten, concluir y después modular la interminable conversación que constituye la experiencia de la crítica. Pero Gills prefirió el diálogo en un contexto de recepción relajado y sin grandes

exigencias, donde no se sabía que ese momento sería retomado para volverse palabra escrita y ya no palabra hablada. En efecto, precedido por una introducción necesaria y precisa que reconstruye la historia de una conversación signada por varios encuentros, el libro no es otra cosa que el testimonio transcrito que la autora mantuvo con Mónica Delgado (Perú), Francisco Álvarez (Ecuador), José Sarmiento Hinojosa (Perú), Iván Pinto (Chile), Rafael Guilhem (México), Lucía Salas (Argentina), Vanja Milena Munjin Paiva (Chile), Victor Guimarães (Brasil), Valentina Giraldo Sánchez (Colombia), y Alexandra Vazquez (Paraguay), en su mayoría durante la pandemia, lo que significa indefectiblemente en modalidad virtual.

De los diálogos se infiere una misma sintonía epistémica y sensible, lo que no impide reconocer en cada uno de los nombrados la propia voz, las preferencias estéticas, las fantasías de filiación y la reverberación del tiempo en el que viven. En todas las intervenciones hay algún pasaje revelador y alguna que otra fulguración expresada en una oración. Como tantos otros ejemplos, en Pinto, la política y el conocimiento articulan su posición frente a las películas; en Salas, una curiosidad arqueológica reúne tradiciones dispersas en función de establecer una mirada del presente espejada por capas densas desconocidas del pasado del cine; en Giraldo, la línea académica de la crítica se desmasculiniza oración tras oración sin declamar un feminismo militante carente de matices y se delinea un camino sin las típicas referencias de la cinefilia clásica; en Guilhem, el concepto de tradición se equipara al de orfandad y, en el intento de erigir un camino propio en un territorio discursivo con pocos referentes, reconoce la muerte de la crítica cuando los apellidos franceses pululan en los textos y se prescinde de pensar sin autoridad. Cada uno de los críticos dice lo suyo, pero en todos, sin excepción, existe una valoración que la propia generación de Pinto no suele siquiera intuir: la crítica de cine como una práctica colectiva. En esa consideración, que destituye el habitual narcisismo de la crítica de cine, relampaguea algo más que es también un signo de la década que comienza.

Pero ¿qué hacemos los que decimos amar el plano cinematográfico cuando volvemos con la palabra sobre lo que hemos creído ver y escuchar? ¿Qué significa hacer crítica de cine? ¿Por qué insistir? En la palabra se captura lo indetenible, se conjura la materia cinematográfica, que siempre es devenir, y se intenta restituir sin movimiento la duración del plano con sus figuras y sus sonidos. El misterio de la crítica es el ensamble sintético entre palabra, sonido e imagen. El desafío consiste en describir exhaustivamente un plano, una secuencia, relacionarlas con otros planos y secuencias y especular sobre cómo en las partes se distribuye un todo al mismo tiempo que esa unidad llamada película extiende su condición de

existir en otras películas que la anteceden y en otras que vendrán luego. Al describir e inferir se intenta hacer visible lo que ya no se tiene a la vista. En la crítica se trata de hacer aparecer eventos en la palabra. Nombrar el viento y traducirlo en palabras que lo recuperen en la experiencia del lector o la lectora bajo una expresión de la inteligencia que retenga la emoción estética y la encienda por la palabra. Lo mismo con la luz de los ojos en un personaje que apenas se divisa en la oscuridad de su celda. No importa si la escena es ocasional o trascendental; la emoción estética no es cautiva de los énfasis.

En el intento precedente de decir qué es lo que hacemos con nuestras palabras reparo en la contingente genealogía sonora de este libro. Los puntos de vista de los entrevistados no fueron escritos, sino transcritos. En efecto, los entrevistados se entregaron al dominio más movedizo y traicionero de la lengua, la oralidad, donde la imprecisión es regla y las omisiones y los presupuestos son siempre subsanados por los gestos y los contextos. En otros términos: cuando se habla, rara vez se puede hacer montaje al unísono con lo que se quiere decir. En la oralidad, el lenguaje se desliza sin el control que el escritor puede investir a sus ideas una vez que se vierten en el espacio en blanco del papel o el procesador de texto. Más que leerlos acá estamos escuchando a los cuatro participantes. Lo que nos recuerda que la gran conquista de un escritor es intentar hacer menos lejana la distancia de su habla con respecto a la de su escritura. Sí, los críticos amamos las imágenes en movimiento, pero nuestro punto de partida es la lengua, ese magma heredado con cientos de signos con los que intentamos pensar una imagen y asimismo acortar la distancia entre las palabras y el plano cinematográfico.

Roger Koza

La crítica es una escuela

Cuando comencé a impartir la materia Laboratorio Avanzado: Teoría y Crítica Cinematográfica en la Universidad de las Artes de Ecuador en 2018, era la primera vez que se daba este curso en dicha institución y era probablemente una de las primeras clases dedicadas a la crítica en el país. Dado que no existía un *syllabus* anterior ni una visión prestablecida de cómo impartir un curso de crítica cinematográfica a alumnxs de cine en su último semestre en una universidad pública en Guayaquil, Ecuador —una ciudad prácticamente sin festivales ni salas de cine no comercial—, tuve que empezar desde cero, pensando justamente en cómo dar esta clase en este contexto y con recursos y materiales limitados. No bastaba con reproducir los temas de estudio relacionados con la crítica provenientes, en su mayoría, de Europa y Estados Unidos. Necesitaba aprender sobre la crítica de cine en América Latina. Este libro es el resultado de esta necesidad.

Estoy consciente de que mi interés en estudiar la crítica latinoamericana podría haber tomado muchos otros caminos y métodos de investigación: podría haber empezado, por ejemplo, con la historia de la crítica, desde el pasado hasta el presente. Sin embargo, decidí empezar con lo contemporáneo y, a través de las conversaciones con críticxs de hoy fui conociendo las tradiciones para la crítica de cada país, como también fui aprendiendo de los cruces entre países, las tradiciones que pasaban de un país a otro y que, por lo tanto, ponen en duda la idea de una crítica estrictamente nacional. Así fue que empecé a conversar con lxs críticxs reunidos en estas páginas: Mónica Delgado, cofundadora y editora de *desistfilm*, revista de cine cuya base está en Perú, y Francisco Álvarez, cofundador y director del Festival Cámara Lúcida de Ecuador y editor de la revista *God/Art* de la ciudad de Cuenca. Estas primeras conversaciones se realizaron de manera presencial, y en el caso de Mónica, en dos ocasiones, primero en la ciudad de Cuenca y luego en Guayaquil. A partir de la pandemia, ya no fue posible realizar las conversaciones en persona, pues ya no había financiamiento para traerlos a la Universidad, entonces opté por un formato virtual, en el marco de la materia que imparto en la Universidad y gracias a la generosidad de lxs críticxs que aceptaron formar parte de estos encuentros. Entre mayo y julio de 2020, conversamos con José Sarmiento Hinojosa, cofundador y editor de *desistfilm* de Perú y programador de MUTA Festival Internacional de Cine de Apropiación; Iván Pinto, coeditor de *La Fuga* y *El Agente Cine*, ambas revistas digitales de Chile; Rafael Guilhem, cofundador de la revista *Correspondencias* de México. En el siguiente semestre académico, entre noviembre y diciembre de 2020, conversamos con Vanja Milena Munjin Paiva, colaboradora de *El Agente Cine* de Chile, y Lucía

Salas, cofundadora y editora de la revista argentina *La vida útil*; y entre mayo y junio de 2021, con el crítico brasileño Victor Guimãraes, coeditor de la revista *Cinética*; Valentina Giraldo, codirectora del Festival Universitario de Cine y Audiovisuales Equinoccio de Colombia; y Alexandra Vázquez, fundadora de *La Pistola de Chéjov* de Paraguay y colaboradora en varias revistas de cine.

Al llevar las entrevistas al formato virtual, y con la presencia y participación del estudiantado, las conversaciones empezaron a tomar otra forma, menos íntima quizás, pero más colectiva y pedagógica, y donde cabían preguntas, observaciones, y temas de conversación que yo no había preparado, sino que venían directamente de los deseos y las preocupaciones de los alumnos en ese momento. En algunos casos, los temas se relacionaban inevitablemente a lo que estábamos viviendo en ese entonces: la incertidumbre no solo de cómo sería el mundo «después» de la pandemia sino también de cómo sería el cine, pero, más interesante quizás, sobre cómo la situación de pandemia, incluyendo el confinamiento, el aislamiento físico, el detenimiento de varios aspectos de la sociedad y de nuestras vidas, estaban contribuyendo a otras maneras de pensar la crítica y otras maneras de practicarla. Entonces, por ejemplo, Victor Guimãraes nos habló de la creación de un grupo de estudios que, de alguna manera, sustituyó el cineclub Sesiones Cinéticas interrumpido por la pandemia (como también se suspendieron las proyecciones el cineclub que dirigía Mónica Delgado en Lima, y el cineclub En Foco que dirigía Alexandra Vázquez en Asunción), y a partir del cual colectivamente se generaron nuevos contenidos e ideas para publicar en la revista *Cinética*. Con Rafael Guilhem, quien también empezó una suerte de grupo de estudios en 2020, conversamos, en cambio, de la oportunidad que dio el confinamiento para *desacelerar* la crítica y tener más tiempo para pensar (mientras escribo esto, me entero de que Rafael ha fundado una nueva revista de cine, *El Cine Probablemente*, evidentemente un producto de este tiempo de pausa y reflexión).

Lxs críticxs reunidos en este libro pertenecen a distintas generaciones; algunxs escriben crítica desde hace una o dos décadas, mientras que otrxs, la mayoría, empezaron a escribir hace menos tiempo. En ambos casos, sin embargo, hablamos de generaciones post-Internet: personas cuyo contacto con el cine internacional fue *online* y quienes, en varios casos, empezaron a escribir en blogs personales o a través de foros *online* y que luego se asociaron con críticos de otras partes del mundo, para ampliar sus blogs en revistas digitales o impresas (en algunas ocasiones observamos un retorno a la revista impresa que es muy interesante). En todos los casos hablamos de una crítica autogestionada, no institucionalizada, que sigue adelante por el esfuerzo constante y determinado de individuos y colectivos (que además sirven como ejemplos de formas de cooperación y gestión colectiva) y que funcionan, a lo largo del tiempo, como laboratorios para la crítica, formando espectadores y futuros críticxs y cineastas.

A diferencia de generaciones anteriores, para muchos de lxs críticxs entrevistados aquí, la virtualidad ya era una parte de su práctica. Ya sea porque en Brasil, dada la extensión de su territorio, muchos de los colaboradores de *Cinética* nunca se habían conocido en persona; o ya sea porque algunos de los integrantes de *La vida útil* estén viviendo en Europa y, por ende, las reuniones del equipo ya se solían hacer virtualmente. De alguna manera, esta generación de críticxs ya estaba familiarizada con el trabajo virtual y con la utilización de la tecnología no solo para ver películas sino también para crear redes cinéfilas desde las cuales surgieron muchos espacios de crítica (*desistfilm*, por ejemplo). En la pandemia, sin embargo, se empezaron a consolidar y visibilizar redes ahora *entre países* y entre revistas y espacios para la crítica, como sucedió en el encuentro Cinefilia: Crítica y Curaduría en América Latina, organizado por Transcinema Festival Internacional de Cine, entre el 26 de octubre y el 1 de noviembre de 2020, y el conversatorio «Festivales cancelados, ¿la práctica de la crítica se extiende? Alianzas cinéfilas transatlánticas en tiempos de pandemia», que tuvo lugar el 20 de marzo en el Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse; dos espacios en los que participaron varios de lxs críticxs incluidos en esta publicación. De cierta forma, esto ya se estaba empezando a visibilizar gracias al trabajo, por ejemplo, de Cecilia Barrionuevo y Marcelo Alderete para el Festival de Mar del Plata con su publicación *Cuadernos de crítica 01. Un nuevo mapa latinoamericano* (2019), en la cual muchos de nosotros participamos, y previo a esto, en espacios como Talents Buenos Aires que tiene un encuentro dedicado a críticxs y en el que la mayoría —si no todos— de los críticxs aquí incluidos hemos participado. De algún modo, este libro es una continuación de un trabajo de visibilizar y fortalecer redes entre críticxs de cine en la región. Lo que es particular en esta ocasión, tal vez, es que estos encuentros se realicen en el espacio del aula virtual, con un público de estudiantes de Cine que pueden responder: lo que se genera es un espacio de aprendizaje de la crítica, un intercambio de interrogantes, deseos e incertidumbres, en un contexto particular de pandemia y de «crisis», a varios niveles.

Las conversaciones recopiladas en este libro dan testimonio de diversas características de la crítica contemporánea. Por un lado, un encuentro entre el formalismo y el análisis fílmico de la vieja cinefilia y una crítica más afectiva y situada, ambivalente a la teoría del autor y poco nostálgica, parecida a lo que en 2019 el crítico Girish Shambu llama «la nueva cinefilia»¹. Incluso vemos que algunos jóvenes autores —sobre todo autoras— toman una cierta distancia con el término «cinéfilas», en reacción a la connotación de «club de chicos» que lo ha caracterizado. Notamos en algunas de estas autoras jóvenes, como Valentina Giraldo Sánchez, la afirmación de escribir sobre el cine desde *otros* saberes, no

1 Girish Shambu, «For a New Cinephilia», *Film Quarterly* (2019): 32-34. Traducido al castellano por Daniela Gaviria y Jhon James Gutiérrez para *Literariedad*.

necesariamente cinéfilos, como el tejido y el tarot. Al mismo tiempo encontramos una crítica enraizada en la cinefilia, atenta a la historia del cine y la tradición literaria, y en la cual se puede escribir, como dice Roger Koza sobre la escritura de Lucía Salas, «dialécticamente entre el pasado y el presente»². En todos los casos, es una crítica que sale del molde de lo que se piensa tradicionalmente como crítica; es una crítica no «acartonada», para usar una palabra que menciona Valentina.

Otro aspecto fundamental de la crítica contemporánea de nuestros países es el económico. Mientras que en las generaciones anteriores lxs críticxs solían recibir un salario semanal por sus textos y, por ende, escribían textos muy ligados a la cartelera y a los estrenos del momento, hoy en día, la crítica contemporánea sobre la cual conversamos aquí es una crítica autogestionada. En todos los casos, no es un trabajo que genere remuneración o ganancias. Más bien, lxs críticxs de hoy se ganan la vida con otros trabajos, entre los cuales a menudo se encuentra la docencia. El caso de *La vida útil* es particularmente interesante por su modelo de gestión colectivo, donde los ingresos de los integrantes por sus proyectos individuales vuelven al colectivo y a la revista. Mientras que generaciones anteriores estaban ligadas a la cartelera, lxs críticxs de hoy, al no estar bajo un contrato, y al estar trabajando en revistas autogestionadas, son libres para escoger sobre cuáles películas escribir (y cuáles no). Esto se convierte en el primer gesto del críticx: el de escoger.

Las conversaciones reunidas en esta publicación datan desde fines de 2018 hasta mediados de 2021. Es interesante, ahora que las puedo ver reunidas y en relación una a otra, comparar el tono y la sensación entre las primeras dos entrevistas que ocurrieron en persona y las siguientes que ocurrieron en la pandemia y de manera virtual. En las primeras, todavía nos sentíamos un poco desconectados entre los países, cada uno hacía lo que podía desde su espacio. Con las siguientes, sin embargo, probablemente a causa de la pandemia, el confinamiento, etc., tengo la impresión de que muchos extendían una mano hacia fuera, buscando establecer un contacto y un diálogo en un momento en el que las restricciones nos decían lo contrario. En estos tiempos pandémicos, podríamos decir que la resistencia de la crítica se manifestó al hacer contacto, al encontrarnos, al regalarnos el tiempo que antes era más escaso. De repente, en la pandemia, hubo más tiempo, o nos dimos el tiempo para conversar. Agradezco profundamente a lxs críticxs y colegas que conversaron conmigo en esta época de encierro e incertezas, que también fue un periodo para detenernos a pensar juntxs. Gracias a ellxs existe esta publicación.

Agradezco también a los asistentes de investigación, especialmente a María Belén Acebo y Carlos Saltos, quienes ayudaron con la transcripción de

² Roger Koza, «El canon de Lucía Salas», *Con los ojos abiertos*, 3 de julio de 2020.

las conversaciones reunidas en este libro. María Belén fue, además, la principal asistente en la investigación de los artículos, las revistas y los críticos mencionados en las conversaciones y cuya información incluimos en las notas de pie. Su dedicación ha sido fundamental en la preparación de este libro. Es importante destacar que el trabajo de realizar este libro no solo tuvo lugar en la selección y luego realización de entrevistas-conversaciones, sino también en el trabajo posterior de transcripción, reescritura y edición, como también en la investigación de los nombres, revistas, y textos citados por los críticos y que decidimos incluir en forma de notas de pie y en un glosario al final de las revistas y blogs de cine mencionados. Agradezco también a Luis Enrique Medina y Dylan Guanoluisa, quienes se sumaron al final del proyecto y ayudaron en la transcripción e investigación de las últimas conversaciones.

Para finalizar, cabe mencionar que la mayoría de lxs críticxs incluidos en esta publicación no estudiaron crítica de cine en la academia. Se formaron en la práctica. Muchos de ellos, desde sus espacios, incluyendo las revistas que fundaron y que dirigen actualmente, como los grupos de estudio y encuentro, luego han ido formando a las nuevas generaciones de críticos de sus países. Por esta razón, este libro lleva el título *La crítica es una escuela*, porque creemos que la crítica tiene un fin pedagógico que no termina en el encuentro entre un individuo y un film, sino que se extiende a lxs lectorxs, a lxs realizadorxs, a lxs críticxs en formación. La crítica es una escuela, y en nuestro caso, en Guayaquil, también ha sido así. En la materia que imparto en la Universidad de las Artes se están formando lxs críticxs de mañana, algunos de los cuales ya están comenzando a publicar artículos en catálogos de festivales nacionales y revistas de cine.

Desde la primera conversación con Mónica Delgado, empecé a pensar que la crítica en América Latina podría tener una función distinta a la que tiene en Europa o Estados Unidos. En nuestra región, la crítica tiene principalmente una función de formación, una función pedagógica. Mónica habla desde un país sin escuela pública de cine ni cinemateca. Si bien felizmente esta no es la realidad de todos los países en América Latina, existe una vulnerabilidad general, como ha quedado en evidencia con los incendios que han ocurrido en la Cinemateca de Brasil. Hechos como este nos hacen pensar en la fragilidad del cine en países incluso con una larga tradición cinéfila como Brasil y lo que esto podría significar para países con tradiciones menos desarrolladas.

En contrapunto a esta fragilidad institucional, rescato la fuerza de la colectividad. Al leer las conversaciones, la lectora verá que existen redes entre lxs críticxs de hoy en América Latina, redes que inician a veces en los espacios digitales pero que se concretan en el trabajo manual y artesanal de la escritura y que demarcan un nuevo territorio fluido para la crítica. Una de las figuras clave en el desdibujamiento de las fronteras nacionales en la crítica contemporánea de

nuestros países es el crítico y programador argentino Roger Koza, quien, por su trabajo, ha sido un ejemplo, mentor y guía para muchos de los críticos y pensadores del cine de distintos países de nuestra región. Es una alegría muy grande contar con sus palabras para el prólogo de nuestro libro. Como señala Lucía Salas, «la crítica es un nosotros». Coherente con esta idea, este libro también es el producto de un esfuerzo colectivo y, por lo tanto, nos pertenece a todos.

Espero que este libro sea otro impulso, otra razón para seguir escribiendo y leyendo crítica, pero también un libro que deje una constancia de que los críticos estamos aquí.

La crítica está viva, presente, atenta.

Libertad Gills
7 de septiembre de 2021
Guayaquil, Ecuador

NOMBRES DE LOS ESTUDIANTES QUE PARTICIPARON EN LOS ENCUENTROS:

Alejandra Carvajal	Kevin Salazar	David Cando
Luis Bustamante	María Emilia Vega	Luis López
Maritza Cedeño	Fernando Villacrés	Gabriel Proaño
Alexander Fernández	Sajid Agila	Mandy Rodas
Gabriela Menéndez	Moly Bravo	Andrés Sáenz
Domenica Palma	Caleb Campuzano	Astrid Torres
Gabriela Plaza	Kevin Casañas	Raul Zhinin
Stephano Rodríguez	Alissa Coello	Jorge Bolaños
Mayro Romero	William Loor	Nadia Cáceres
Marcela Roura	Jorge Lozano	Andrés Cajape
Carlos Saltos	Luis Enrique Medina	Carlos Cordonez
Jorge Sánchez	Julio Pincay	Manuel Cueva
Camila Santillán	Dominik Erazo	Jimmy Rockertho Franco
Daniel Vega	Dylan Guanoluisa	Daniel Jauregui
Jordy Armas	Karla Guerra	Alberto Lincango
Cheri Armijos	Joseph Henríquez	Micaela Ruiz
Brayan Cadena	Tito Hidalgo	Dayanara Saltos
Ana Paula Calle	German Palomo	Grecia Vega
	Kevin Quezada	

**La crítica
es transformación**



Foto de Carlos Cleza.

Mónica Delgado (Perú)

Comunicadora social, crítica de cine e investigadora. Directora de la revista especializada *desistfilm*. Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales. Docente de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Doctoranda en Historia del Arte por la misma universidad en Lima. Ha sido jurado en diversos festivales latinoamericanos como Ficunam, FicValdivia, Olhar de Cinema, FicViña, Cinema de Fronteira, Curtas Belo Horizonte, entre otros. Fue directora de Audiovisuales del Centro Cultural de la Universidad de Ciencias y Humanidades. En 2020 publicó el libro *María Wiesse en la revista Amauta: los orígenes de la crítica de cine en el Perú*.

La siguiente conversación entre Mónica Delgado y Libertad Gills se realizó en dos partes. La primera, en la ciudad de Cuenca, durante el Festival Cámara Lúcida en septiembre de 2018, y la segunda, en la ciudad de Guayaquil, el 16 de diciembre de 2019.

Parte I

Bienvenida, Mónica, un gusto conversar contigo. Para comenzar: ¿cómo ves la crítica en Perú?

En la actualidad, la crítica en Perú parece que se siente amenazada de que existan nuevas voces, sobre todo la vieja crítica que sigue encadenada a la lógica de las carteleras. Hay escasos o casi nulos emprendimientos, espacios en redes, que agrupen a críticos jóvenes. Antes, a fines de los noventa o a inicios de los años 2000, surgieron revistas impresas en las que era posible tener reunidos a casi todos los críticos y críticas de diversas generaciones. Ahora no. Ahora hay una dispersión clara, pero desde individualidades, y hay mucho recelo, sobre todo a las nuevas o simplemente distintas visiones en torno al cine. Por ejemplo, que una revista como *desistfilm* escriba sobre cine experimental es visto como «pose-ro» —que es una frase que se usa en Perú—, lleno de pose, excluyente o elitista.

¿A qué crees que se debe esta falta de diálogo con la crítica?

Yo siento que, de repente, consideran que no vale la pena escribir o dialogar sobre cine. Usualmente en Perú, las mesas, los conversatorios sobre cine no son necesariamente organizados por los mismos críticos. Lo organizan galerías, museos, sociólogos, antropólogos, centros culturales o festivales o muestras en sí. Hace algunas semanas fui a una mesa sobre censura y arte en general que organizó un colectivo de antropólogos. A ellos les interesaba que yo vaya para dar un balance o una mirada crítica sobre la censura en el cine peruano, por ejemplo. O cuando se trata de hablar sobre cine y conflicto interno en el Perú, tampoco se trata de eventos organizados por los críticos, sino por historiadores o incluso activistas. Los críticos organizan eventos para presentar sus libros o las últimas ediciones de alguna revista. Hay una asociación de críticos y periodistas cinematográficos a la que no le interesa este tipo de acciones.

Por ejemplo, a mí me interesa ampliar el ámbito de la reflexión de la crítica más allá de las películas; me interesa también el análisis de los contextos en los que se ve y hace cine aquí. Escribo sobre la ley de cine³, ya que hay diálogos y negociaciones para lograr una nueva ley de cine en Perú, o hablar sobre por qué necesitamos una cinemateca⁴ o si los festivales tienen o no determinadas deficiencias⁵, o sea temas que desde la crítica casi no se habla. Es como que no solo generas reticencia con los críticos mismos, sino con los mismos cineastas. Por ejemplo, unos congresistas quisieron proponer un proyecto de ley donde se agregaba un numeral de censura al cine, y me contacta la prensa. Cuando veo la nota publicada, resulta que aparezco citada al lado de otro crítico y me pregunto: ¿por qué no aparece aquí dando su opinión algún o alguna cineasta? Por un lado, es como que un sector de la sociedad peruana sí está consciente de la labor del crítico, como una persona conectada con su contexto, con su entorno y, por otro lado, creo que son los mismos críticos los que no son conscientes de su rol, son muy pasivos en realidad. Yo a veces les escribo a algunos colegas para que puedan aportar a estas discusiones: «¿Pueden opinar por favor en sus espacios sobre determinada agenda?, ¿sobre la ley?». Hace poco se dio un debate entre usuarios de redes porque apenas algunas películas llegan a estrenarse con subtítulos⁶. Hay películas que se estrenan absolutamente con todas las copias dobladas y muy pocas personas del sector audiovisual ponen este tema en agenda pública, ni cineastas, ni productores, ni críticos. Por ello, creo que los críticos parece que están viviendo en un mundo aparte, desconectados incluso de cómo las *majors* o los multicines plantean carteleras de acá hasta el 2021 y a nadie le importa, además porque carecemos de salas alternativas de calidad. Siento que la crítica, en ese sentido, es como un gueto cinéfilo, desconectado de su contexto. Pareciera que solo importara el acto mismo de ver y analizar las películas. A diferencia de otros críticos de otros países latinoamericanos que están publicando críticas también, pero investigando, programando, trabajando desde la gestión cultural, la curaduría, el videoensayo, quizás en unos roles más activos. Yo tengo esa visión de la crítica no solo como un acto escritural, sino un acto comprometido con este circuito que podría ayudar a

3 Mónica Delgado, «Ley del cine: apuntes para lograr un cine peruano de calidad», *Revista Ideele* N.º 286 (2018), <https://revistaideele.com/ideele/content/ley-del-cine-apuntes-para-lograr-un-cine-peruano-de-calidad>

4 Mónica Delgado, «La urgencia de una cinemateca en el Perú», *El arte y el diván* (junio 2017), <https://www.elarteyeldivan.com/cinemateca-en-el-peru/>

5 Mónica Delgado, «Concursos DAFO 2018: ¿Crisis de festivales? ¿Crisis de jurados?», *Desistfilm* (septiembre 2018), <https://desistfilm.com/concursos-dafo-2018-crisis-de-festivales-crisis-de-jurados/>

6 Mónica Delgado, «¿Qué perdemos cuando vemos películas dobladas?», *Wayka.pe* (enero 2019), <https://wayka.pe/que-perdemos-cuando-vemos-peliculas-dobladas-por-monica-delgado/>

fomentar mejores posibilidades del cine peruano, de acercarlo más a las personas. ¿Qué pasa con la formación, con la preservación, con la distribución? Me interesa que no quede solamente en el papel, en una queja...

Tienes una visión de la crítica como activista.

Sí, yo sí me asumo como un tipo de activista. Sí me interesa, por ejemplo, que haya más mujeres haciendo crítica, pero también aportar a que el cine no sea visto solo como mercancía sino como una forma de reflexionar y ver la vida, que no esté desconectado de las aulas, de las universidades. Por eso me interesó trabajar en un cineclub o escribir una columna con temas sobre el cine como construcción social. Me interesa poder aportar al modo en que se enseña en las escuelas de periodismo, y quizás aportar a despertar algo de interés en el periodismo cinematográfico como una especialización. Tampoco creo que el crítico o crítica tengan que ser comunicadores, periodistas o cineastas, sino personas de cualquier otra disciplina que quiera escribir, que tiene una pasión por narrar, por contar, por analizar. Casi nos hemos hecho todos en el camino, nadie nos ha enseñado cómo ser críticos, ni mucho menos. Creo que no existen escuelas así, salvo los postgrados en estudios fílmicos, los *masters* en crítica. Pero no, [aquí] nos hacemos en el camino y sí me alarma que, en Perú, miro hacia atrás y veo que no hay gente nueva escribiendo. Yo tengo ahorita 41 años y escribía desde los 17, publicaba a los 19, 20. Busco gente de 20 escribiendo y no hay. Me preocupa. Quizás les interesan otros formatos, en videos, pódcast, pero igual creo que es escaso el análisis crítico allí.

¿Cómo empezaste a escribir?

Siempre quise ser periodista cultural, pero me imaginaba escribiendo sobre novelas, obras de teatro, me imaginaba entrevistando a poetas, a actrices, o escribiendo crónicas muy en onda nuevo periodismo. Por eso estudié Comunicación Social y me especialicé en periodismo. Escribía algunos textos para fanzines o para mí. Es más, escribía más poemas (por esos años publiqué un poemario), que críticas de películas. Pero todo cambió cuando en un cineclub de la universidad vi *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993) y saliendo de la película estaba con unos amigos y empezamos a hablar sobre las referencias de la película, más allá del melodrama mexicano o de un maravilloso e impactante final. Hubo un detalle que me llamó mucho la atención: un plano de unos zapatos rojos tirados, uno de los planos finales. Es un gran plano secuencia final, medio infernal, en el

cual la cámara desciende y se detiene en unos zapatos rojos. Hablando con una amiga, me dice: «¿No te parece que los zapatos rojos son como ese cuadro de Van Gogh que vimos, el de los zapatos⁷?». Yo digo: «¿De Van Gogh? No sé, no lo recuerdo, vamos a buscar». Entonces vimos, buscamos. Pensé que sería interesante escribir sobre esas conexiones de Ripstein con otro tipo de correspondencias o de nexos que no sean solamente filmicos, sino con la pintura, con la música, porque había mucha música popular en sus películas. Y así hice una crítica, mi primera crítica. Lo publiqué, me acuerdo, en un panfleto, un fanzine de la universidad y ahí me di cuenta de que sí me gustaba escribir, que lo podía hacer con más constancia. También empecé a tener la idea de que quería hacer crítica de cine a partir de algunas charlas con un amigo muy bueno que tuve, el profesor y poeta Pablo Guevara, que había sido cineasta y crítico en *Hablemos de cine*. Él me animó bastante y tenía charlas sobre películas. Me tenía bastante aprecio y me aconsejaba escribir.

Ya cuando acabé la universidad en 1998, fui a buscar trabajo como practicante en un diario tradicional, y en uno de esos días me preguntaron si me interesaba escribir sobre cine, que había la oportunidad. Y yo al toque acepté, dije: «Por supuesto». Mi primer trabajo fue ese, en el diario oficial del Estado que se llama *El Peruano*. Me dieron toda una página, todos los jueves. Yo decía: «¡Guau!». Era practicante colaboradora, me pagaban 50 dólares al mes, una cosa así. Empecé ahí y me quedé como tres años. Todos los jueves escribía sobre la cartelera o hacía también entrevistas. Tenía una página a cargo, una página dividida en dos, y abría con una gran nota sobre la cartelera, sobre el estreno de la semana y una columnita que era de opinión y que solía firmar como «M. D.». La opinión la firmaba y la nota era informativa; hoy se estrenaba, no sé, *La momia* (Stephen Sommers, 1999) o ese tipo de cosas. En la columna yo podía escribir sobre lo que yo quería y escribía de las películas que más me interesaban de la cartelera y que no fueran tan conocidas, no *blockbusters*, algún actor que haya estado en alguna película que pasaban en un festival. Hasta que un día escribí sobre una película de Patrice Chéreau, cineasta francés, dentro de un festival, de una muestra. Me dijeron que por qué escribía sobre esa película. Dije que porque está en un festival. «No, pues, que a eso nadie va, no seas elitista, a nadie le importa». Digo: «Pero si no lo ponemos, este cine va a seguir sin importarle a nadie». Si por lo menos lo visibilizas, la gente va a saber que existe algo distinto, alguna nota sobre un cineasta francés que ha hecho una película tal. Como el editor se puso medio espeso con ese tema de que quería cosas solamente de cartelera, y que al comentar una película desconocida no aportaba, renuncié. Dije: «Bueno, hasta acá nomás, chau»,

7 Vincent Van Gogh, *Schoenen*, 1886.

y me fui. Luego de eso, conocí a los otros críticos mayores, ellos me «adoptaron» y me invitaron a escribir en *La gran ilusión*, luego escribí en *Tren de sombras*. Posteriormente, en diarios como *Expreso* (donde también tuve una columna). Luego tuve a mi hijo, me distancié un par de años, luego volví a trabajar en la gestión pública, nada que ver con el cine, hasta que decidí sacar un blog que se llamaba *Una crítica por día*, porque, según yo, podía hacer una crítica diaria (fue imposible, la verdad). Hasta que fundamos *desistfilm*. Pero más o menos ese fue el recorrido de un medio formal, de un diario impreso, hasta la publicación *desistfilm*, que es un medio producto de la virtualidad y del Internet.

En el momento en que publican *desistfilm*, ya existían otras revistas de cine en Perú. ¿Cómo se posicionaron frente a esos otros espacios para la crítica?

Lo que pasa es que el planteamiento de *desistfilm* no estaba centrado solamente en Perú. Por mí hubiera sido para Perú, pero como el otro socio, José Sarmiento, tenía una visión un poco más internacional y global, entonces ya acordamos hacer la revista bilingüe. Él se iba a encargar de la parte en inglés. Entre los redactores, los únicos peruanos éramos él y yo, porque los demás redactores y cinéfilos eran de Hawái, Polonia, Tailandia, Reino Unido, Italia, Francia, porque todos nos habíamos conocido en esta página de Mubi, que antes se llamaba The Auteurs, y como todo el tiempo estábamos chateando sobre cine, haciendo listas, compartiendo *links*, *torrents*, dijimos: «¿Por qué no sacar una revista?». Y claro, en Perú creo que no fue bien recibido, y eso que ya estábamos en 2012, es decir, se pensaba que los críticos peruanos debían sacar solo un medio para un lector/espectador peruano, cuando Internet y las redes nos abrían las puertas para otro tipo de intercambio. Casi nadie felicitó el nacimiento de *desistfilm*, no recuerdo algún mensaje de algún colega diciendo: «Oh, felicitaciones». Al contrario, nos hacían llegar comentarios como: «Qué les pasa a estos, que escriben en inglés, con gente de afuera sobre películas que nadie ve o ha visto», «críticos de cine experimental?, ¿cómo se come eso?». Recuerdo que envié correos electrónicos a colegas de Perú invitándolos a escribir, y uno me respondió: «Tengo un texto sobre el cine en Ayacucho (una región andina), pero no sé si les interese». Percibí eso como un desprecio a lo que hacíamos. Aún no teníamos idea de cubrir festivales, ni nada, eran como textos de dossieres. En ese momento, había revistas virtuales como *Cinencuentro*, que es una plataforma de cine peruano; estaba *Goddard!*, que es una revista impresa; Ricardo Bedoya con su blog (*Páginas del diario de Satán*) y las columnas clásicas en medios tradicionales. Nunca nos interesó escribir sobre cartelera, quizás por eso se percibió que estábamos desconectados

de lo que usualmente ven los espectadores. Tuvimos una intención pedagógica, de descubrimiento y orientada a cineastas jóvenes u óperas primas. Era, más que todo, probar nuestros propios gustos. Nos reuníamos a proponer los dosieres y lo demás era convocar: ¿quién quiere escribir sobre esto? No había nada especializado en eso, cada uno escribía lo que quería escribir.

¿Crees que ustedes escriben desde una posición más internacional en relación a otros críticos de Perú? ¿Consideras que tienes una visión más internacional de la crítica?

Lo que pasa es que [el carácter internacional de la revista] resultó algo chocante para los lectores. Por un lado: «Ah, son una revista de Perú», de gente que veía a Perú como país tercermundista donde la gente no veía cine de autor, independiente o experimental, o que solo recordaba una tradición crítica de décadas pasadas. Sorprendía que surgiera una revista así desde tan lejos (para lectores de EE. UU. o Europa). Desde Perú, fue chocante porque decían que casi nunca hablan de cine de Perú, no hablan del estreno peruano de cartelera, de las películas europeas o coreanas de cartelera. Sobre la escritura, no había, cómo se diría, un sentido de *territorialidad*, no estábamos pensando en un lector determinado de tal o cual país, sino que estamos proponiendo una agenda cinéfila particular, más global, pero a la vez focalizada.

Por ejemplo, en *desistfilm* las páginas más leídas no son las críticas, son las entrevistas que hacemos y sobre todo aquellas a cineastas que son jóvenes, que tienen muy poca trayectoria, apenas uno o dos films (largos o cortos), más que a cineastas más conocidos. Por ejemplo, entrevistamos a Yann Gonzalez⁸, que nos parece un tremendo cineasta. Al público le interesan nuevas voces porque nuestro público no solamente son lectores espectadores, sino programadores, curadores, investigadores, periodistas, docentes, un público que va a festivales o está buscando qué ver en Torrent. Hay gente a la que sí le interesa lo que está pasando y eso me sorprende, porque me doy cuenta de que hay un interés. En ese sentido, sí podemos tener una visión más internacional. Por eso me interesa visibilizar también a cineastas de Perú. Por ejemplo, le hice una entrevista a Paola Vela⁹, esta cineasta que me parece muy buena, a Edward de Ybarra¹⁰ quien tam-

8 José Sarmiento Hinojosa, «Yann Gonzalez: My cinema started with a fantasy, of imagining the films I couldn't watch», *desistfilm* (junio 2018), <https://desistfilm.com/yann-gonzalez/>

9 Mónica Delgado, «Paola Vela: Uso el blanco y negro como síntesis de la realidad», *desistfilm* (abril 2018), <https://desistfilm.com/paola-vela-entrevista/>

10 Mónica Delgado, «Edward de Ybarra: Más me emociona que se quiebren las fronteras entre el cine y la vida», *desistfilm* (febrero 2018), <https://desistfilm.com/entrevista-edward-de-ybarra/>

bién me parece que tiene trabajos en experimental de interés, porque me interesa que los lectores de afuera sepan que se están haciendo cosas. Digamos que en esa lógica funcionamos, más de redes, de adentro hacia afuera, y de afuera hacia dentro, pero no estamos pensando en un referente determinado de la crítica de Perú.

En ese sentido, ¿te parece que la crítica tiene un papel más importante quizá en nuestros países que en Europa?

Sí, definitivamente. Tiene un carácter informativo, analítico, y también, creo yo, pedagógico. Más aún en un país como Perú que no tiene escuela pública de cine o cinemateca, o espacios de exhibición alternativa más diversa. De alguna manera, le atribuyo un poco al interés actual en mi país por el cine experimental a la labor de *desistfilm*. He recibido muchos comentarios y saludos de jóvenes que han descubierto o profundizado su interés en hacer y ver experimental (en filmico, en digital) debido a los textos de *desistfilm*, digo «poco» porque también han contribuido a esta perspectiva varios festivales, con sus talleres, laboratorios, trayendo invitados como Madi Piller o Antoni Pinent.

Por otro lado, citando algunos ejemplos, una revista como *El Amante*, en Argentina, que lamentablemente tuvo que cerrar —quedaron algunas cosas *online*—, fue definitiva para dar a conocer de modo crítico a todos estos nuevos cineastas argentinos. O *Lumière*, por ejemplo, en España, que difunde cine experimental desde una perspectiva más académica, de recuperación de una memoria particular de autores y films experimentales. Si bien es una publicación española, también es una ínsula dentro de su propio país. Hace muy poco sacaron un libro sobre los films de Jeannette Muñoz¹¹, cineasta chilena que vive en Europa. Pero sí me parece que *desistfilm* o la revista *Correspondencias*, como *La Fuga* en Chile o *El Agente*, son visitadas porque se quiere saber más de cine latinoamericano. Si quieren saber de cine chileno o sudamericano van a *El Agente* o *La Fuga*, por ejemplo. También en Brasil está la revista *Cinética*. Entonces, yo sí creo que la gente lo utiliza como una fuente informativa importante para acercarse de otra manera a las películas, no es el típico consumidor que ve la película y busca la típica de las estrellitas; es otro tipo de lector un poco más especializado.

Ya que has hablado de ser crítica, de ser mujer, y de que hay pocas mujeres trabajando en la crítica, ¿cómo crees que el ser mujer afecta tu manera de hacer crítica? ¿Quizás tu mirada o tu forma de escribir sobre las películas

¹¹ Francisco Algarín Navarro (ed.), *Jeannette Muñoz: El paisaje como un mar* (Barcelona: Lumière, 2017).

puede ser distinta a la de un crítico hombre? Puede ser una pregunta un poco extraña, pero ¿escribes desde esa perspectiva también?

Con los años he ido forjando mi lugar de enunciación. Es inevitable no verme como una crítica mujer, a la que le interesa afianzar su voz de mujer, proveniente de una universidad pública, de clase media, que vive en un barrio popular, que enseña en la universidad pública. Y por el mismo hecho de ser mujer, madre, y desde mi visión antipatriarcal, decolonial o antineoliberal, tengo que escribir teniendo en cuenta mi experiencia, el modo en el que me encuentro con las películas y con la manera en la que se producen las películas. Perú es un país muy machista, y mi labor de crítica no ha estado libre de ataques solo por el hecho de ser mujer. Hay colegas que incluso me han dedicado *posts* en los cuales dan pautas sobre cómo debo escribir, cómo debo «hablar», cómo debo criticar, ¡cómo debo tuitear!

Por otro lado, creo que veré una película como *La mujer maravilla* (Patty Jenkins, 2017) buscando esos referentes infantiles que no tuve y que sí le pueden servir a las niñas de hoy, algo distinto a niñas como yo que teníamos que conformarnos con *Superman* o los films de Jackie Chan. También me interesa detectar aspectos de construcción de personajes, de historias, desde estereotipos de género, o representaciones sexistas, clasistas o racistas que aún perduran en el cine peruano. Como mujer sí me interesa visibilizar determinados temas que los hombres críticos no hicieron ni van a hacer. Esas representaciones de cine machista, de cine donde las mujeres siguen manteniendo un rol de súbdita, nunca fueron cuestionadas. Y tampoco considero que el cine de mujeres sea ya una carta blanca, sino que es más bien una etiqueta. Hay películas de mujeres sobre mujeres donde las protagonistas lucen disminuidas, empobrecidas, racializadas, y sus personajes crecen gracias a las contrapartes masculinas. Hay películas de mujeres donde en su equipo de producción priman más hombres, a pesar de que dan entrevistas o aparecen en medios indicando que se asumen como feministas. Más bien, valoro la militancia de las cineastas feministas, de las cineastas antipatriarcales, por eso me interesa mucho el cine experimental, porque es un campo de acción libre de las presiones del mercado, más creativo, liberador, transformador, quizás es una sublimación mía, pero las cineastas más *power* que conozco provienen de allí. Por ejemplo, en el último Cannes hubo una protesta de mujeres por la falta de equidad, la falta de cuota en la industria, estuvo genial, sin embargo, en esa edición las peores películas que vi fueron aquellas dirigidas por mujeres¹², no porque sean necesariamente malas sino porque reproducían lugares comunes de pornomiseria,

12 Mónica Delgado, «Una mirada femenina al Festival de Cannes, por Mónica Delgado», *Wayka.pe* (mayo 2018), <https://wayka.pe/festival-de-cannes/>

de tokenismo, de apropiación cultural, de mujeres-objeto. Por un lado, es un poco paradójico porque reclamas cuotas de género y, por otro lado, siendo mujer, creas representaciones donde las mujeres siguen siendo objeto, donde las mujeres siguen siendo erotizadas, o te nutres de la pobreza como mercancía de exotismo. El discurso de Laura Mulvey y su *male gaze* de hace treinta años sigue prácticamente vigente y allí las mujeres no se excluyen.¹³

Siendo mujer crítica puedo discutir sobre estos temas que a los hombres no les interesa, porque dentro de la vieja idea de la cinefilia, los films deben entenderse dentro de su forma, sin cuestionar aspectos ideológicos. Por otro lado, soy defensora de la independencia de las obras en sí, no estoy de acuerdo con la cultura de la cancelación, con las censuras desde la corrección política, creo que los films deben verse y discutirse. Por ejemplo, asisto a un miniclub de cinéfilos, con gente de mi generación que nos reunimos para ver, por ejemplo, serie B, *trash*, gore, bodrios, pero también clásicos de género: desde films de la Hammer [Productions] hasta de Mario Bava. Son películas en las que las mujeres son golpeadas, humilladas, violadas y, precisamente en esas escenas, mis colegas me miran para ver qué reacción voy a tener, es muy divertido. O sea, hasta ha cambiado el modo en que la gente ve las películas junto a mí. Deben estar pensando: «¡Uy, le pegó, qué dirá Mónica, ja!». Piensan quizás que voy a lanzar un impropio y pedir que detengan la película, es gracioso, nos divertimos con eso también. En suma, creo que precisamente debería haber más mujeres escribiendo para compartir otro tipo de posiciones, de ver las películas desde otra mirada.

Quizás algo más compartido, no solo tú.

Claro, exactamente. En Estados Unidos, a partir del #MeToo hay una necesidad de que se visibilice el trabajo de las mujeres, debido a los gremios, pero también desde lo académico. Hay muchas mujeres críticas, muchas publicaciones que elaboran estudios sobre cuántas mujeres escriben, cuántas son migrantes, cuántas son afroamericanas, latinas, indígenas, o lesbianas, trans o no binaries. Hay una intención de enfatizar esta diversidad dentro del sector audiovisual, aunque también percibo este rollo del feminismo blanco o de las mujeres que no consideran una perspectiva estructural, desde lo interseccional, lo decolonial, lo antirracista o anticapitalista. En Sudamérica ni siquiera se discute esto desde el cine, porque no hay ningún planteamiento más allá de cuotas de participación. En Perú no hay ni una sola mujer escribiendo crítica en un medio impreso

¹³ Laura Mulvey, «Placer visual y cine narrativo», *Screen* 16, 3 (1975): 6-18.

tradicional. En Argentina encuentras mujeres en *Página 12* y en revistas no necesariamente especializadas. En México está Fernanda Solórzano en un medio grande, y otras jóvenes en espacios de crítica alternativos; una puede encontrar referentes (mi asesora de tesis fue Márgara Millán, una intelectual mexicana que profundiza sobre el cine hecho por mujeres). Pero creo que el problema es más estructural, sobre un desinterés en la crítica en sí. En Perú no hay mujeres que hagan crítica teatral, muy pocas hacen crítica de arte. Hay todavía mucho por hacer. Si hay todavía una inequidad en cuotas laborales o políticas, también en el aspecto cultural. Creo que ha habido un retroceso.

Entonces eres una pionera.

No, ya ha habido varias mujeres en la crítica de cine peruano. En los años veinte, en la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui, que era de literatura, de poesía, de política, había una columna, entre 1928 y 1929, y estaba a cargo de María Wiese¹⁴. Claro, en esa época había como que una oligarquía peruana, una élite intelectual que se daba lujo de escribir de cine porque ¿dónde veías las películas? Las veías en Lima, pero también en viajes. ¿Dónde veías *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927)? Ella es una pionera, definitivamente en la crítica del cine peruano. No hay ningún solo crítico peruano que la sume a ella como una pionera. Más bien dicen que eso no es crítica, porque no responde a determinados paradigmas en la crítica, pero yo me digo: ¿acaso no eran los años veinte? Hay que leer sus textos en contexto. También está Ángela Ramos, una periodista que hacía reseñas en ese mismo periodo, cuya obra sobre cine está por investigar. O en los años sesenta, los textos de la poeta Blanca Varela sobre cine. En los años noventa estuvo Rafaela García de Pinilla, crítica que falleció hace poco.

¿Sabes si se ha hecho un trabajo de reeditar los textos de María Wiese?

Yo hice mi tesis sobre los textos en *Amauta*. Quisiera publicarlo¹⁵. Me interesaba esa investigación, su trabajo como crítica, pero si buscas artículos sobre ella, donde se menciona su obra, se le niega la condición de crítica. Por eso creo que sí es necesario ese reconocimiento, no solamente a ella, sino a otras mujeres que fueron pioneras en otros campos del cine, como María Isabel Sánchez Concha,

¹⁴ María Wiese (1894-1964) fue una escritora, poetisa y difusora cultural peruana. Escribió artículos sobre cine para la revista *Amauta* y tuvo una columna llamada «CINEMA: Notas sobre algunos filmes», desde 1928 a 1929, en aquella misma revista.

¹⁵ Mónica Delgado, *María Wiese en Amauta. Los orígenes de la crítica de cine en el Perú* (Lima: Gafas Moradas, 2020).

Ángela Ramos, o Estefanía Socha, que era polaca, pero fue la primera mujer en dirigir una película en Perú, en 1929.

Cuando viajas a Europa para festivales, ¿cómo te sientes allá como crítica latinoamericana yendo a los festivales en Europa? ¿Sientes alguna discriminación en ese sentido?

No, nunca la he sentido. La discriminación la he sentido en mi país. Aquí claramente mucha gente se ufana de decir que soy *persona non grata* en varios festivales locales, no sé si por discriminación en esos casos, pero sí porque digo lo que nadie más dice. Acá eso es lo peor. Más bien siento que *desistfilm* y el trabajo que, no solamente hago yo, sino todo el equipo desde Pablo Gamba, José Sarmiento, Ivonne Sheen, y los valiosos colaboradores, es más reconocido y querido afuera que dentro de Perú mismo. Una de las cosas que sí valoro de *desistfilm*, es la independencia que tenemos al ser una publicación sin fines de lucro, y es que hemos podido establecer redes, generar vasos comunicantes con colegas de varias partes del mundo. También la crítica me ha dado la oportunidad de conocer un montón de sitios, como venir aquí [Festival Cámara Lúcida] o poder ir a un festival en Grecia o uno en Valdivia. Por ejemplo, me he acreditado sin problemas para Cannes, Berlinale, Documenta Madrid, por mencionar algunos, pero en Perú dicen: «¿desistfilm?» y no me dan acreditación, nos ningunean.

¿Qué festival?

Me pasó varias veces con el Festival de Lima, que organiza la Universidad Católica, un evento que tiene muchos recursos. Es el más importante en Lima, pero maltrata mucho a la prensa. Si tú te acreditas te hacen toda una investigación y cuando quieres cubrir una entrevista o hacer una cobertura te ningunean, prefieren que a los cineastas los entreviste *Cosas*. Eso es lo que yo he denunciado¹⁶, porque ningún festival del mundo te trata así tan mal. Imagínate, en tu propio país la labor de crítico es vista como un súbdito que debería escribir bien de tu festival porque le das una acreditación, cosa que no pasa en ningún lado y es así, digamos, el lado B. Una vez saqué una nota donde decía que tenía el festival los precios más caros¹⁷... las entradas más caras de cualquier festival de América, o sea la entrada de un cine te vale ocho dólares, el Bafici te vale dos dólares, Ficunam es gratis. Entonces, ¿por qué está tan caro? Por sacar ese texto donde

¹⁶ Mónica Delgado, «Festival de Lima 2014: Un balance», *desistfilm* (agosto 2014), <https://desistfilm.com/festival-de-lima-un-balance/>

¹⁷ Mónica Delgado, «El festival de cine más caro del mundo», *El arte y el diván* (agosto 2017), <https://www.elarteyeldivan.com/festival-cine-mas-car-del-mundo/>

cuestionaba su política de ventas, recibí críticas y ceños fruncidos. Ningún crítico va a hablar de eso, porque precisamente se vuelven críticos días antes del festival para que les acrediten y así poder ver las películas gratis. Tienen miedo de que el festival no les haga entrar a ver películas. Se vuelven publicistas. Un poco ridículo, pero termina siendo real.

Parece que mientras más escribes y más te conocen, más «peligroso» te vuelves para los festivales porque saben que te van a leer y que tu texto va a tener una consecuencia.

Sí. En realidad, usualmente los festivales establecen alianzas con los críticos porque hay una interacción de diálogos sobre las películas, pero en Lima no pasa eso. Al contrario, hay un desprecio hacia la labor crítica, mientras más piensas y cuestionas, es peor. Están pensando en el crítico que solamente escribe bien sobre las películas, que solo escribe...

Algo publicitario.

Exactamente.

¿Dónde crees que esto sea distinto en Latinoamérica? ¿Crees que hay países donde no sea así?

No, creo que es así en todo el mundo. Es inevitable porque hay un sistema de corrupción, me refiero a corromper las miradas críticas que instauran las mismas *major*s. Esas funciones de prensa en la mañana —yo nunca voy—, donde te dan el refresco, el sanguchito, el tomatodo con la figura de *The Avengers* (Joss Whedon, 2012), o sea, generas como una fidelización del crítico, ¿entonces con qué cara el crítico va a llegar a su diario a poner que *Avengers* es una basura si has tenido la reunión del año en la mañana con café y con los publicistas de las películas? Es todo un circuito que también podría pasar al ámbito de los *lobbies*.

Parte II

¿Te sorprende la situación actual del cine en Bolivia?

Sí, creo que está pasando por un buen momento. A diferencia de Perú no tienen una subvención del Estado. No hay concursos, no hay proyectos que el Estado financie, no hay fondos para el cine, tampoco hay escuelas públicas de cine, pero bueno, [Bolivia] tiene la Cinemateca, por lo menos hay espacios, y con el Festival de Cine Radical, por ejemplo, se ha generado un interés por hacer cine desde la precariedad misma. Entonces, me parece interesante cómo es que surgen películas como *Viejo Calavera* (Kiro Russo, 2016), que tiene fondos de afuera, o *Mar Negro* (Omar Alarcón, 2018), una película totalmente *under* o *indie* y que llama la atención porque está hecha en ese contexto. Entonces me parece que es un contexto muy distinto a diferencia de otros lugares en América Latina como en Chile o en Argentina donde sí hay procesos estables, más allá de si hay recursos o no, hay procesos estables, escuelas, hay entornos de discusión del cine, hay producción comercial apabullante, en cambio en Bolivia no y me parece que en ese contexto difícil sí están saliendo películas de interés. Incluso como *Algo queema* (Mauricio Ovando, 2018) o *Viejo Calavera*. No solamente es gente de clase alta o clase media la que está haciendo cine en Bolivia. Me parece que hay gente de todos los sectores sociales que están interesados en hacer cine a pesar de ese contexto medio adverso.

También es interesante lo que pasa en Lima. Por ejemplo, las películas de Enrique Méndez o de Eduardo Quispe que son cineastas que han salido del ámbito del audiovisual o de la filosofía o bellas artes y que apuestan por un cine autogestionado, hecho con muy pocos recursos, que no tienen la ambición de llegar a un festival grande, porque su modo de producción es precario. No tienen una intención de una estética limpia, pulcra; lo contrario.

Claramente hay un cine que tiene que cumplir un estándar técnico. Si hablamos de los festivaleros, desde Claudia Llosa, José Méndez, y Adrián Saba. Pero hay otro cine experimental o independiente donde el cineasta hace todo. Eduardo Quispe en sus películas edita, hace la cámara, actúa, graba a sus amigos, las locaciones son su dormitorio, su casa, su calle. Y así, como él, hay un grupo: Rafael Arévalo, Fernando Montenegro, Enrique Méndez, que más que todo tiene que ver con sacar a la luz, «esta es la película que yo quiero hacer», más allá de si va a un festival o no. Incluso una película como *Wiñaypacha* (Óscar Catacora, 2017) sí tuvo la intención de que su película fuera a otros festivales del mundo y para esto tenía que cumplir con un estándar técnico.

Las películas del ciclo que has programado para la Universidad de las Artes¹⁸ son parte de este otro cine.

Sí, por ejemplo, *Gen-Hi8* (Miguel Miyahira, 2017) es una película que asomó casi de la nada. El cineasta tiene unos 35 años y no es que él fuera conocido en el entorno, es más bien un *outsider*. Yo era jurado en un concurso y de pronto vi el trabajo de Miyahira, y así conocí su trabajo. O sea, lo que pasa es que en el cine peruano sí podemos hablar de grupos o núcleos. Podría decirse que hay un grupo que egresó de la Universidad de Lima, de EPIC, o de otro que egresó de la Universidad Católica, o de algún otro grupo que salió de los laboratorios de Transcinema, del taller de Madi Piller, o este grupo que salió de tal galería de arte. Pero en el caso de Miyahira, él venía de la publicidad y de una productora con fines comerciales, y de pronto sacó esta película muy *underground* y la empezó a mover no solamente por festivales locales o encuentros de cine, sino en su propio estudio. Decía: «Chicos, vengan, hoy hay función, se va a cobrar 10 soles (3 dólares)» y así empezó a mover la película por todo Perú. Casi como una minigira. Y ha tenido mucha aceptación del público y de los críticos también, ya que empezaron a ver la película porque se pasó la voz. Casi era como un meteoro como llegó porque no estaba en el entorno usual del cine independiente. Ni siquiera era joven, no era un chico de 20 años, era un chico casi de mi generación que dijo: «Voy a hacer cine». Y eso es interesante.

Cuando digo que «el cine peruano está regido por el azar», a tono con el nombre esta selección de films que presenté en la universidad, no me estoy refiriendo a que una película es buena de casualidad, sino a los modos en que se hace el cine peruano, la producción o factura puede parecer azarosa. Josué Méndez, un cineasta que hizo *Días de Santiago* (2004), que es unas de las películas más importantes de los años 2000, que fue un hito porque es digital, cámara en mano, trabaja a color y blanco y negro, y hay un personaje como el de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), que vive traumatado por ser un excombatiente en el conflicto del Cenepa, ¿no? Fue una fortuna cuando salió esa película porque fue una bocanada de aire fresco. Estaba muy acorde con el Nuevo Cine Argentino, con unas formas de cine más real, un cine que se hace en la calle con personajes, con una puesta de escena menos teatralizada, o menos controlada por el cineasta, pero eso no volvió a pasar porque su segunda película fue completamente distinta: *Dioses* (2008). Bueno, este cineasta sacó una siguiente película y que fue un bajón. Busca criticar la clase alta que vive en balnearios en Lima, que tiene

¹⁸«El cine peruano es puro azar» se llamó el programa de cine contemporáneo de Perú curado por Mónica Delgado, presentado del 13 al 15 de diciembre de 2018 en la Universidad de las Artes de Ecuador.

empleadas domésticas. Y con esa trama el cineasta busca confrontar este mundo frívolo con un mundo austero de las domésticas. Como anti-*Roma* de [Alfonso] Cuarón, pero le salió muy floja porque precisamente no tenía la fibra de la primera que era potente, sucia, una película de Lima, violenta, caótica. Y al pasar de esa Lima caótica del centro a ese Lima de balneario no solo significó describir a una clase social, sino que significó «limpiar» el acabado técnico del film, entonces se volvió hacer cine como todos los demás hacen cine. Más de lo mismo.

En cambio, Claudia Llosa, ella sí manejó una estética que casi no varió entre film y film. *Madeinusa* (2005) y *La teta asustada* (2009) son películas de alguna manera hermanas, manejan un imaginario visual similar, con motivaciones formales similares.

Y de hecho toda esta generación nueva de cineastas, no los conocen, no son masivos, solamente son conocidos en el circuito festivalero y de gente que trabaja en el medio de cine. Ni siquiera la gente misma del entorno cultural audiovisual se identifica o reconoce. Ni siquiera un escritor que está imbuido en el mundo cultural de Lima los conoce. O sea, es como que hay compartimentos del entorno del cine con el de las artes, con el ámbito cultural. Porque siempre van a estar los famosos, los que ganan premios en Cannes o en Berlín como *La teta asustada*, que hacen un cine más mediático en todo caso, más tradicional, que puede estar en Netflix. Esos son los cineastas que van a conocerse más...

Por los medios...

Sí, porque los medios están supeditados a la cartelera, ¿no? Por ejemplo, en Perú se estrena mucho cine peruano, incluso en una semana puede haber dos estrenos peruanos comerciales. Son películas hechas con una factura técnica muy cuidada, un acabado técnico decente, con colorización, mezcla de sonido, pero son películas muy mediocres, hechas para el disfrute de fin de semana, y que si ves luego programado en televisión se percibe la limitación técnica. La gente va y sale frustrada de las comedias porque ni siquiera se han podido reír. Son comedias muy malas, o cintas de acción muy mediocres.

¿Con fondos?

No, son películas con inversión privada. Al año se hacen 60 películas, entre comerciales y con presupuesto del Estado, y antes se hacían 10. Hace 20 años se hacían 5, lo que era terrible. Cinco estrenos por año.

Yo creo que toda la historia del cine peruano se ha hecho casi de estos films de cartelera, dejando de lado un cine al margen. Por ello, los cortos de diversos cineastas, sobre todo documentalistas, están siendo revalorados. Hay muchos cineastas que han hecho cine y recién con los años se han ido redescubriendo. Por ejemplo, Mary Jiménez. Ella hace cine hace más de 20 años y recién se están viendo sus películas en el propio Perú¹⁹.

Muchas veces se dice que la peor época para el cine en Perú fue entre los 90 y 2000 porque hubo una crisis, casi no se estrenaba películas. Pero en realidad siempre se ha seguido haciendo cine solo que es un cine que ha estado al margen. Igual ahora. Dicen que, según las estadísticas, son 60 películas al año. Incluso cuando el Ministerio de Cultura hace sus recuentos anuales, no van a mencionar a *Antifaz* (Enrique Méndez, 2019), no mencionan a *Wiñaypacha*, por así decirlo. Mencionan películas que se han estrenado comercialmente como si eso fuera el gran medidor del cine peruano. Es un error porque hay mucha gente haciendo cine independiente...

Por ejemplo, este año fue la primera edición del Festival de Cine Hecho Por Mujeres. La primera edición contó con 70 producciones de mujeres de los últimos dos años; 70 películas, entre cortos y largos. Y ninguna se estrenó comercialmente y ninguna ha tenido difusión fuera de Perú e incluso en ese festival se pasaron muchas por primera vez. Entonces sí hay un problema con los medios. Yo lo veo como un desprecio o desinterés por el cine, en general. Abundan notas de premios en festivales inubicables.

Hay críticos que tienen indiferencia al experimental, al cine muy independiente. Pero yo creo que estamos en unos tiempos en los que el acceso ya no es cuestión, no es problemático. Y, por ejemplo, Ivonne Sheen ha hecho un trabajo con Rebeca Alván²⁰, un trabajo muy interesante, muy potente, pero ya de por sí los críticos más reputados del país no lo van a mencionar porque no lo ven como una experiencia de cine. Porque para ellos el cine tiene que tener guion, tiene que tener actores, o tiene que ser un wéstern...

¿Un wéstern?

Hay mucha fascinación de los viejos críticos en Perú por el wéstern. O creen que si un crítico ama al cine clásico es mejor que uno que admira al experimental.

¹⁹ Mónica Delgado, «Con el nombre de Tania: Una conversación con Mary Jiménez y Benédicte Liénard», *desistfilm* (agosto, 2019), <https://desistfilm.com/con-el-nombre-de-tania-una-conversacion-con-mary-jimenez-y-benedicte-lienard/>

²⁰ *Con cierto animal* (Ivonne Sheen y Rebeca Alván, 2018).

¿Cómo se come la cinefilia del experimental? ¿Existe? ¿Hay cinéfilos de Brakhage, de Michael Snow? Pareciera que fuera así, algo inentendible.

Hace poco Quintín sacó un texto hablando sobre el canon de los programadores²¹. De que había una sensibilidad hacia un determinado cine y que eso se estaba normalizando por culpa de los programadores que endiosaban determinados films que para él no eran cinemáticos, sino una película donde no pasaba nada. Por ejemplo, *Drift* (Helena Wittmann, 2017), una película alemana, que es de una chica en un barco y en el cual no pasa nada. Me pregunto: ¿qué piensan sobre películas como *Wavelength* (1967) de Michael Snow o del cine de Martin Arnold, o [Peter] Kubelka? Hay esas ganas de decir «esto es cine y esto no es cine», en pleno siglo XXI.

La crítica de alguna manera genera una oficialidad, define un canon. Si hacemos un recuento de las mejores películas de la década de los 2000, muchas van a quedar afuera por el solo hecho de no haber sido exhibidas comercialmente o por no haber conseguido un premio en un festival.

Como es el caso de *Wiñaypacha*. Postuló a un festival y el comité que selecciona no la tomó mucho en cuenta, y la pusieron en una sección pequeña, no la oficial, ¿por ser de Puno? Por eso me interesaba el cine de Bolivia, porque sí sentía que había un avance más allá de la ascendencia cultural, económica o social, como que no hay ese peso que acá tienen las élites que producen cine con intenciones de industria, o con ínfulas de industria, de repente por eso todavía hay poca accesibilidad. Los estudiantes de las escuelas del país no conocen el cine peruano. En las universidades, solo los que estudian Comunicación. Pero cuando lleguen los fondos a Bolivia, cuando vean que premian a estos y no a los otros, me parece que va a pasar lo mismo que en Perú, quién sabe... En Perú los que ganan los premios son los mismos de siempre y gente como Eduardo Quipe o Enrique Méndez u otros no van a postular a esos fondos. Por su modo de producción precario, un juez va a ver y va a decir: «Esta no es la producción que uno espera. Dónde está el *script*, dónde está el guion, donde está aquí definido bien el costo de producción...». Eduardo Quipe no trabaja con guion, trabaja con *storyboard*, hace dibujos. Entonces hay gente que no se va a amoldar a una exigencia para concursar en un concurso. No lo van a hacer. En ese sentido, creo que se está moldeando el tipo de cine que se quiere para Perú. Un cine para exportar, para que gane premios, para que esté visibilizado en los grandes momentos del cine, o también un cine de acuerdo a algunas «agendas temáticas»: cine de mujeres, cine LGTB, cine sobre

21 Eduardo Antín Quintín, «Memorias de un programador retirado», *Cinema Comparative Cinema* N.º1 (2012): 76-81: <http://www.ocec.eu/cinema-comparative-cinema/index.php/es/9-n-1-proyeccion-montaje/40-memorias-de-un-programador-retirado#>

derechos humanos, sobre memorias, entonces se ve que son temas con oportunidades. ¿Qué va a atraer a un jurado, la historia de una heroína indígena o un documental sobre box? Obviamente también una película que apunte a estar en el Oscar o en Cannes va a tener más apoyo que cualquier otra película que surja, frente a otras que quizás muestren mejores ideas o por más que tenga intenciones de explorar el lenguaje del cine, más allá de lo convencional.

En la crítica ves una posibilidad para contrarrestar esa situación; *desistfilm* se propone escribir sobre estas películas que no están en salas.

Sí, nosotros no estamos supeditados al estreno. Hace poco escribí sobre una película de Farid Rodríguez que se llama *Expectante* (2018). Creo que se ha visto por ahora en Cusco, no ha estado en Lima, solo en un festival previo en Europa y nada más. Es una película de bajo presupuesto y de corte independiente. Es una buena película y escribo sobre ella, porque creo que hay que visibilizarla.²² Es una oportunidad para informar.

¿Y los cineastas responden? ¿Hay una relación con los cineastas? ¿Leen las críticas?

Sí las leen; muy pocos responden, es decir abiertamente. La relación entre críticos y cineastas es simplemente generacional. Por ejemplo, Paola Vela. Cuando vi su película le escribí en la noche y le dije: «Oye, tu película me ha gustado mucho. Voy a hacer una crítica. Pero también me gustaría entrevistarte...». Entonces hay una disposición de esa persona para compartir un poco su saber y cómo hace cine, qué le interesa, es decir, hay un tipo de cineastas así, empáticos. Pero hay otro tipo de cineastas que piensa que un crítico nunca ha hecho cine, que es un soberbio, egoísta, representante de un «oficio parásito», como decía el cineasta Chicho Durant y por ello los ven como enemigo. Pero la gran mayoría, jóvenes, sí responden, o solicitan opiniones de sus guiones, de sus planes de distribución, sobre festivales, a cuáles postular, o simplemente quieren que vea su película y les dé un *feedback* [retroalimentación]. Con cineastas que me superan 20 años, no puedo tener ese tipo de relación. Con muy pocos en todo caso.

A mí como crítica no me interesa solamente ver la película y ya, me interesa saber cómo se hizo la película, qué tipo de expectativas hay con los espectadores, en general, con los críticos, o de cómo dialogar con esos trabajos, sea corto o

22 Mónica Delgado, «Panorama: Expectante de Farid Rodríguez Rivero», *desistfilm* (diciembre, 2018), <https://desistfilm.com/panorama-2018-expectante-de-farid-rodriguez/>

largo, no importa. En los últimos años la relación entre críticos y cineastas es más llevadera, y para el cine más independiente y experimental es capital esa relación. No es tirante. Es de trabajo colaborativo. Porque no hay otra manera. No hay otra manera de que tu película que dura una hora y veinte y que son cinco planos de la noche de Lima, pueda ser atractiva para un redactor de un diario. No la va a ver, no le va a interesar. Y sí percibo que los cineastas están conscientes de que un crítico que se interesa en un tipo de ese cine definitivamente tiene que ser un aliado en la medida que formamos parte de un mismo sistema de producción, distribución y exhibición. Entonces pienso que va por ese lado, de tratar de desarrollar un buen *feedback*.

¿Qué importancia tienen las redes para tu trabajo como crítica?

Desistfilm surgió de las redes. De chats, de Twitter, de Facebook. La relación con muchos cineastas que hemos entrevistado en *desistfilm* ha sido a partir de las redes. Por un lado, como cinéfila, ha sido genial chatear con cineastas que me gustan. Un día agregué a [F. J.] Ossang y terminamos hablando de Pisco, de Vallejo, de Callao, de César Moro y André Coyné... o sea, sí me parece eso muy valioso, no solamente por el gesto cinéfilo sino porque es otro tipo de diálogo. Con Raúl Perrone también tenemos una relación muy cercana, imposible sin redes.

En *desistfilm* no había críticos de Perú solamente, porque al principio éramos dos, después llegó Pablo Gamba que es de Venezuela y vive en Argentina, Aldo Padilla de Bolivia que vive en Chile, Tara Judah que vive en Bristol y así... se va formando lo que permitió precisamente tener acceso a películas de festivales, de muestras, y no solamente películas que podemos ver en Festival Scope, Mubi, Fandor, aparte de la piratería.

Entonces es imposible pensar mi labor crítica sin las redes sociales. Lo que sí lamento es que no haya más *feedback* de lectores cinéfilos. Porque es muy difícil generar opinión. Pero yo creo que sí se da en espacios como los talleres, cineclubes, sí siento que ese modo nunca se va a perder así haya más distancias creadas por las redes, creo que la cinefilia, digamos de antaño, se mantiene a través de esos diálogos, *face to face*, con los cinéfilos, con los espectadores. Eso me parece ser el mayor plus de los festivales de cine. Para mí, el plus de un festival de cine no es el estreno del año, o las películas más deseadas, sino cuando genera diálogo con la gente, entre colegas. Genera que la gente se conecte con el espectador, genera talleres, oportunidades de aprendizaje, eso me parece lo mejor de los festivales. Y eso no lo tienen algunos festivales grandes. Un festival como Cannes no tiene eso, salvo la cola donde intercambias opiniones, o algunas pre-

mianaciones de quincena de realizadores, cosa que sí tiene Berlín, por ejemplo, o Rotterdam, o festivales pequeños como el S8...

Desde agosto de 2018 diriges el Cineclub de la Universidad de Ciencias y Humanidades²³. ¿Cuál ha sido la tradición de los cineclubs en Perú? ¿Qué podrías contarnos sobre este cineclub en particular?

El Perú tuvo una efervescencia cineclubista en los 60 y hubo el cineclub de Lima que era famoso, el cineclub Santa Elisa, del Ministerio de Trabajo, porque las películas que pasaban por cartelera muy metódicamente regresaban al cineclub para ser discutidas, para ser analizadas. Pero, claro, era un ambiente muy masculino también, estudiantil y de clase media. Y de este tipo de espacios surgió *Hablemos de cine*, esta revista importante del Perú, en 1965 y duró hasta 1985. Se sentía que había una integración latinoamericana por el cine. Y luego hubo otro espacio muy importante, por lo menos para mi generación, que fue la Fimoteca de Lima, que en realidad fue una entidad entre público y privada que también pasaba películas que daban muy rápidamente por cartelera, pero también generaba muestras, retrospectivas de Wim Wenders, de [Werner] Herzog, películas de los hermanos Kaurismaki, pasaban ciclos enteros traídos por las embajadas, por el Instituto Goethe. Para mi generación fue un espacio de descubrimiento de un determinado cine: el *cinema novo*, el cine argentino de Leonardo Favio... Fue importante. Aportó mucho en la formación de cinéfilos, cuando tenía 16-17 años paraba allí.

Pero en los últimos años, hubo un período de sequía en los cineclubes y salas al final de los 90, producto de la crisis económica. Son las universidades las que han generado espacios, como la Universidad de Lima que tiene La Ventana Indiscreta, pero no es un cineclub en realidad, es una sala de proyecciones donde no hay nadie que presente, que diga por qué juntó esas películas o que hable a fondo de ellas. Esos espacios de diálogo me parecen necesarios. En un cineclub o en un espacio de proyección tiene que haber conversación, una relación entre los espectadores y el film que acaban de ver. Si no es una proyección vacía. No sé si generas una empatía a futuro, porque creo que un cineclub no solamente es un espacio para ver, conversar, sino que tú propones una idea del cine con lo que programas, con lo que proyectas. No es gratuito pasar una película porque se me ocurrió. Yo sí tengo una finalidad clara, yo sé lo que quiero lograr con ese espectador; no lo voy a convertir en crítico, cinéfilo, pero estoy aportando a que esa persona, sea mujer, hombre, niño o viejo pueda ir más allá del argumento, de ver al cine como un

²³ En marzo de 2020, a raíz de la pandemia, se suspendieron las actividades del cineclub. Se espera retomar cuando la situación mejore en la ciudad de Lima.

tema. Comprender que el cine no son solo historias. Me interesa identificar estos modos de ver. Así que si proyectas y no hay nadie que hable de eso, para mí no tiene lógica. También hay esta fiebre de generar espacios, convirtiendo restaurantes o bares en lugares de proyección, que está muy de moda en Perú. Han abierto cinco o seis lugares así, está el Cine Médium que es un lugar *underground* de Lima donde proyectan películas, Cineclub Valverde donde solamente ponen películas *mainstream* de los 80, como *Comando* (Mark L. Lester, 1985) de Schwarzenegger o películas de kung-fu de los 70, que es otro tipo de cinefilia, pero tampoco hay esa conversación. Es como ir, me tomo un trago, veo la película y me voy. Siento que hay una frivolidad del cineclubismo, que se cree que proyectar la película y mostrar un interés cinéfilo basta. Yo no puedo hacer una función, pasarla y *chau*. No podría dormir tranquila, no podría llegar a mi casa pensando que alguien ha cruzado la ciudad, le ha tomado dos o tres horas llegar, ver la película y luego irse sin más... Por ejemplo, en el cineclub [de la Universidad de Ciencias y Humanidades (UCH)], que es de una universidad para sectores más populares, el público es un adolescente entre 15 y 20 años, pero las preguntas que hacen sí me sorprenden. No se quedan en una cuestión temática. Sí están conscientes de, por ejemplo, por qué el cineasta usó ese tipo de sonido o por qué el final fue abierto. A mucha gente le extrañan los finales abiertos; es una oportunidad para mí de hablar de finales abiertos en varias películas. Puse una película mexicana que se llama *Después de Lucía* (Michel Franco, 2012), donde hay un caso de *bullying* y el final es abierto, pero muy cruel porque un personaje toma venganza, toma la justicia por sus propias manos. La gente se quedó como en *shock*. Yo no me quería quedar en esa atmósfera decadente o pesimista de la película, sino que aproveché para decirles que había determinado cine latinoamericano que buscaba esos golpes de efectos muy contundentes porque en muchos festivales afuera hay una fascinación por las películas muy miserabilistas, que explotaban justamente estos aspectos de la miseria humana y eso les era atractivo. Un tipo de porno miseria, de exotización del latinoamericano a partir de su pobreza y violencia.

A través de tu trabajo, en el cineclub y en la escritura, ¿piensas que puedes ayudar a generar que se haga cierto tipo de cine?

No creo. Creo que como críticos no tenemos el poder de moldear algo, sería muy soberbio. Quizás los programadores sí puedan ufanarse de eso. Sí es preocupante la ola de corrección política que existe. Recuerdo que cuando se murió Bertolucci salieron a decir: «Maldito violador». Pero yo me tomé el tiempo de escribir un

texto²⁴ y mandarlo a un medio diciendo que Bertolucci no fue ningún violador, que lo que denunció María Schneider es un tipo de explotación laboral, que fue sometida a un acto terrible de sumisión, de una actriz que fue considerada una esclava laboral... a quien se puede desnudar, abofetear y violar en la ficción, en un rodaje humillante. Al feminismo de redes no le interesa profundizar en ello. Cuando pasó lo del #MeToo, o pasó lo de la Cinemateca francesa que no solo canceló un ciclo de Polanski sino también un ciclo de Jean Claude Brisseau quien recibió condena por acoso, y todo el mundo celebrando estos actos censores. Yo dije no, es una vía para una futura censura, no podemos hacer que la gente no vea las películas²⁵. El problema no son las películas sino los tipos que quieren dar reconocimiento a estos cineastas que son celebrados como si no hubieran hecho nada contra las mujeres.

En el Perú hay una película que se llama *La paisana Jacinta* (Adolfo Aguilar, 2017), que es producto de una serie que ha estado por años en la televisión peruana y es un personaje racista, un hombre que se traviste de mujer andina, sin dientes, tosca, que siempre se sale con la suya, la viva de la serie. A pesar de todo ese racismo, es un personaje querido por el público. Hace unas semanas salió una condena del poder judicial diciendo que esa serie tiene que eliminarse de la televisión, que queda prohibida. Como ley me parece un mal antecedente²⁶, en la medida que cualquier fundamentalista o totalitarista en el futuro, le va a decir lo mismo a cualquier película que no le guste, va a apoyar el mismo tipo de argumento, por poner un ejemplo, que me agrede como persona porque no me gustan los *gays* en el cine. En este país todo puede pasar. Al racismo hay que combatirlo, pero se aplican pocas acciones desde el Estado y la sociedad.

La crítica es un ámbito de libertad. La crítica sí ayuda a evitar algún tipo de censura.

Hay un aspecto de la crítica que requiere cierta valentía, cierta fuerza. Hay que tener carácter para poder enfrentarse a esto.

Sí, también porque hay visiones y prácticas muy machistas. La crítica en Perú es un espacio masculino, lo ha sido por años y lo sigue siendo. Si yo fuera hombre no encontraría resistencia a mis escritos. Me imagino que es lo que pasa con las

²⁴ «Sobre Bertolucci y la violencia de género en el cine, hablan dos críticas feministas», *manoalzada.pe* (2019), <https://manoalzada.pe/feminismos/bertolucci-y-violencia-de-genero>

²⁵ Mónica Delgado, «La vida de los cineastas versus la libertad de las películas», *El arte y el diván* (octubre 2017), <https://www.elarteyeldivan.com/la-vida-los-cineastas-versus-la-libertad-las-peliculas/>

²⁶ Mónica Delgado, «Cine peruano: 10 hechos del 2017», *desistfilm* (diciembre 2017), <http://blog.desistfilm.com/2017/12/20/cine-peruano-diez-hechos-del-2017/>

cineastas mujeres, hay más dificultad o escepticismo de las capacidades de las mujeres para hacer cosas. Insólito.

Hablaste de la crítica como una forma de activismo. Me parece interesante que ahora estés hablando de un diálogo que podrías tener con feministas. De hablar sobre algo relacionado al cine, pero que tu comentario no necesariamente vaya dirigido a cinéfilos, sino también a feministas. Eso es interesante, que te muevas y dialogues —desde la crítica— con distintos públicos.

Yo lo pongo como activismo en la medida en que es una actividad voluntaria donde yo intento transformar algo. Si veo *Roma*, ya estoy pensando cómo voy a abordar la película desde el hecho de que la protagonista sea indígena²⁷, es un tema que me interesa, porque hay una utilización de este tipo de personajes en un tipo de cine de autor, ¿será el caso? Pasó en Perú con Magaly Solier con *Madeinusa* y *La teta asustada*. Creo que es de las primeras veces en las que una mujer andina asumió un protagónico, pero no siendo una policía, una maestra, una científica, o universitaria, sino siendo «andina», porque su cara es andina y solamente puede representar a lo andino. Todavía estamos atorados en un pensamiento de que el aspecto étnico va a marcar el personaje y la historia. ¿Magaly Solier acaso algún día ha salido de una mujer que trabaja en un banco y se enamora de un tipo en un drama amoroso que no sea el inalcanzable extranjero? No vas a poner a una mujer andina en esos papeles, sino que pones a la actriz de moda de la telenovela. Al margen de que a Cuarón le salió bien la película, sí me conmueve, pienso que ese es un buen punto para abordarla. Eso es para mí una forma de lograr que en el espectador haya un sentido común distinto.

Por ejemplo, escribí sobre *Los Increíbles 2* (Brad Bird, 2018) para Wayka.pe, otro medio donde escribo columnas sobre cine, que tiene un alcance masivo. Yo sé que todo el mundo la va a ver, pero a mí me interesó cómo en una película de animación de superhéroes, el personaje del padre se convertía en un inútil porque la esposa le dijo: «Voy a trabajar y tú encárgate de los hijos». Entonces, ¿qué causaba risa? Que el padre tenga que cocinar y lavar. Para Pixar, lo cómico es hacer que un hombre haga de madre. A mí me interesó hablar de eso, quizás porque se piensa que los dibujos animados son inofensivos. Pero yo digo: en esta película está pasando esto²⁸. Eso yo lo llamo activismo porque estoy proponien-

27 Mónica Delgado, «El barrio de las casualidades», *Wayka.pe* (diciembre 2018), <https://wayka.pe/roma-o-el-barrio-de-las-casualidades-por-monica-delgado/>

28 Mónica Delgado, «El drama de ver a un superhéroe como ama de casa», *Wayka.pe* (junio 2018),

do que el espectador o espectadora tenga una visión distinta, vuelva al cine con otra idea de este tipo de películas. No sé si los críticos en Perú están pensando en «transformar» a su espectador, pienso que están en una zona de confort, dando al espectador lo que quiere: mejor fotografía, mejor guion... como si hacer crítica fuera compartir esta forma de premiar de Hollywood, de los Óscar, de compatibilizar y hacer *check*. No me interesa hacer ese tipo de crítica, porque yo creo que las películas son un sistema, una articulación; el sonido solo no sirve o la fotografía sola tampoco. Me interesa que el espectador tenga otro ángulo.

Y esa perspectiva es tuya. Dijiste algo superlindo: que escribes como mujer, como madre. Cada uno escribe desde su lugar, experiencia y conocimiento. Es cuestión de ser consciente y honesto con eso a través de la escritura.

Durante años ha habido esta visión de la crítica que dice que uno debe escribir sobre la hora y treinta del film. Si escribo sobre la última película de Orson Welles²⁹, tengo que ir más allá. Me interesa hablar del rol que cumplió la guionista en *The Other Side of the Wind* (Orson Welles, 2018), que fue pareja de Welles en la película, me interesa hablar de Oja Kodar, porque muy pocos han hablado de ella y tuvo un rol fundamental.

Sí, es fundamental Oja Kodar. Cuando vi *The Other Side of the Wind* (Orson Welles, 2018) me llamó la atención el papel de la crítica de cine, un personaje basado en Pauline Kael³⁰. En *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014) también hay un personaje inspirado en Kael que es como la archinémesis del protagonista. Ambas películas construyen la imagen de la mujer crítica como lo peor para un cineasta hombre.

Exacto, con decirte que una vez dijeron que yo me creía la Pauline Kael *peruana*, como insulto. Kael tenía algo fascinante, la firmeza de su posición, el modo en que defendía un tipo de cine, su punto de vista, y no tenía miedo de poner a discusión algunas «vacas sagradas».

Tú tuviste esa situación con este cineasta que te estaba acosando por una crítica que escribiste.

<https://wayka.pe/el-drama-ver-superheroe-como-ama-casa-monica-delgado/>

29 Mónica Delgado, «Panorama: The other side of the wind de Orson Welles», *desistfilm* (noviembre 2018), <https://desistfilm.com/panorama-the-other-side-of-the-wind-de-orson-welles/>

30 Pauline Kael (1919-2001) fue una crítica de cine de Estados Unidos cuyos trabajos fueron publicados en la revista *The New Yorker* desde 1968 a 1991.

Quien iba a pensar que me iban a acosar por una crítica. En la actualidad sigue un curso legal. Recibí, por un lado, la solidaridad de muchos cineastas y de colegas y, por otro lado, comentarios como: «Bien hecho, te lo mereces». Antes de eso ya había recibido agresiones de otros colegas. Desde que empecé a hacer crítica de modo más activo, desde 2001, sí he sentido mucha queja a mi trabajo, a mi modo de escribir, de comentar. Una vez abrí un taller sobre crítica de cine en el Perú³¹ y mi idea junto a los talleristas era armar la posibilidad de proponer una historiografía, un modo de entender y articular la historia de la crítica de cine en el Perú. No me interesaba solamente exponer, sino que quería que lográramos un consenso de las etapas, de definir hitos, personajes, momentos. Por ejemplo, los inicios, era necesario empezar con una protocritica. Luego, estaban los críticos «suetos», la aparición de la revista *Hablemos de Cine*, el papel de los cineclubes, el influjo de las carteleras, la presencia de los nuevos cines y que implicó un nuevo tipo de crítica. De pronto veo que llega el crítico más importante del país a mi taller. Se sentó y por ahí levantó la mano, hizo una pregunta y se fue. No me sorprendió, porque era un taller que estaba hecho para gente de todo tipo, era público y abierto, pero me pareció raro que se apareciera, quizás fue a asegurarse de que no hable sonseras. Muchos críticos veteranos se creen con el don de la verdad. Se creyeron el cuento ese de «voz autorizada». Creen que son los únicos que pueden enseñar sobre cine.

Eso te da más ganas de seguir escribiendo.

Sí. De hecho, sí.

³¹ Taller: Crítica de Cine de Apropiación a cargo de Mónica Delgado y José Sarmiento, 17 y 24 de noviembre de 2018, Centro Cultural de España de Lima. Taller dictado como parte del Festival MUTA.

**La crítica
es poesía**

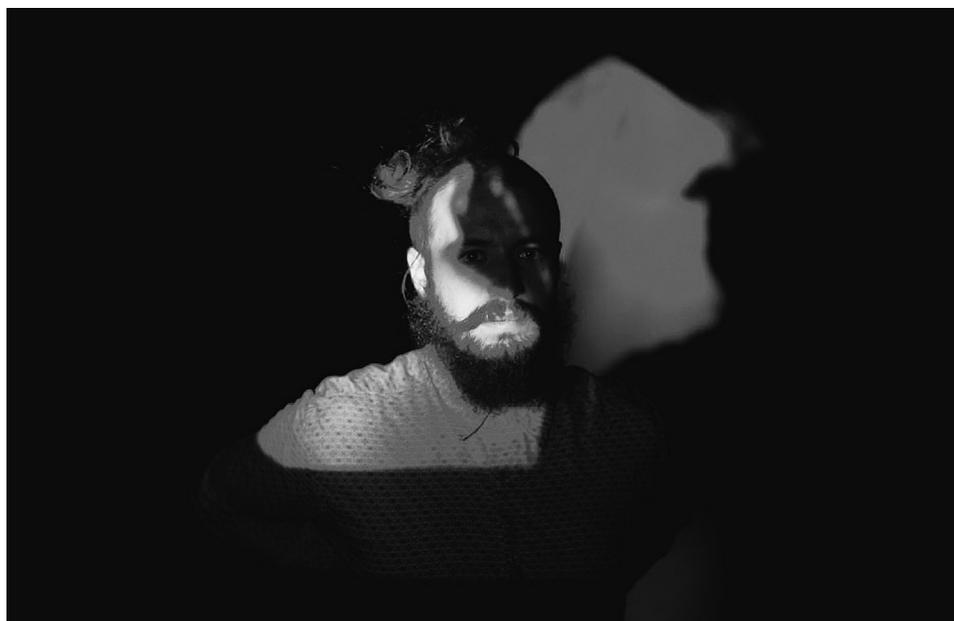


Foto de Lino Morejón.

Francisco Álvarez Ríos (Ecuador)

Director y curador del Festival Internacional de Cine Contemporáneo Cámara Lúcida. Ha ejercido la crítica cinematográfica en diversos espacios especializados. En su trabajo como cineasta, investiga la realidad y sus fugas, abordándola desde diversas exploraciones en torno a la desmitificación de la imagen, que incluyen trabajo digital, celuloide, tecnologías analógicas, archivos encontrados de diverso tipo y experimentación *performática*.

La siguiente conversación entre Francisco Álvarez y Libertad Gills tuvo lugar en la ciudad de Guayaquil, el día 9 de julio de 2019.

Hola, Francisco. Para comenzar quisiera preguntarte: ¿por qué empezaste a escribir crítica? Como crítico y realizador, ¿qué relación ves entre la escritura y la realización cinematográfica?

Creo que tiene que ver no solo con una cosa sino con la saturación de un par de motivos. Cuando inicié mi etapa de estudiante la hice en una escuela que no cumple expectativas de lo que creo que deben cumplir escuelas de estudios cinematográficos, en un espectro bastante general pero no total. De alguna forma, creo que tuvo mucho que ver que yo fui alumno de Galo Alfredo Torres³², quien en mi etapa estudiantil fue cierta luz. De pronto, Galo apareció con una potencia cinéfila bastante grande y, digamos, en sus deberes y tareas, me di cuenta de que nos mandaba a leer críticas de películas y a hacer reseñas de películas. En esa época yo visualizaba las películas y rescataba un rango amplio de conocimiento, pero en el momento en el que yo empecé a acercarme a otras críticas, a la lectura, este espectro se completaba. Había más ideas que planteaban otras personas, se fijaban sobre puntos que yo no me había fijado, se vinculaba con otras ideas, con otros aspectos, etc. Entonces, desde ahí me di cuenta de que la crítica tenía una importancia transversal en mi formación cinematográfica como realizador. Entendía mucho más enteramente las películas si después de verlas, aparte de hacer mi propia reflexión, leía las ideas de otras personas. Y esto mismo me pasó saturando la realización. Luego, el desarrollo de mis propios proyectos era bastante más sólido. Incluso me permití citar, tener otros diálogos. Entonces mi necesidad de realizador fue alimentada por la crítica como otra forma de impresión de las ideas e incluso una manifestación que ayuda, que suma a la formación. Y hasta el día de hoy, la crítica siempre me propone muchas ideas, más allá de las películas.

¿Pensabas publicar tus textos? ¿En qué espacios querías comenzar a publicar?

En ese momento no, pero definitivamente le di un valor a los textos que empecé a escribir. Y bueno, a mí me pagaban todos mis compas para que haga sus tra-

³² Galo Alfredo Torres (1962) es crítico e investigador en cine. Trabaja como profesor en la Universidad de Cuenca. Es autor de los libros de teoría cinematográfica: *Héroes menores, Neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano de entresiglos* (2011) y *La odisea latinoamericana, vuelta al continente en ochenta películas* (2014). Coeditó el libro *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad: Crítica de Cine en Cuenca 1973-1999* (2015).

bajos de reseñas y fue una entrada potente para mi bienestar económico, resultó ser un ingreso importante para mi vida en ese tiempo, hacer los deberes [*risas*]. Empecé a disfrutarlo, pero todavía no tenía una búsqueda profesional en eso [en la escritura]. Pese a que por mi propio interés empecé ya a acceder a *desistfilm*, *Revista Lumière*... en la búsqueda, ¿no? La llegada a revistas como *Lumière* fue importante para mí.

¿Cómo llegaste a la revista *Lumière*?

Investigaba escritos, teorías, sobre algún realizador y, de alguna manera, por azar, llegué a *Lumière*. Esto fue probablemente ya fuera de la Universidad o en el último año. Y justo en este momento en que llegué a *Lumière*, me interesé en un par de revistas más, y el Internet me dio acceso a todo el panorama rápidamente y, aparte, pensé: «Aquí [en Ecuador] esto no está pasando». Si bien había periódicos, gacetas, que les pertenecían a los festivales, me pareció una etapa fragmentaria para hablar de las películas. Y me acuerdo de que en ese entonces —estaba finalizando la universidad— imprimí a forma de fanzine unas pequeñas ideas y un par de citas. Lo hice para mí.

A la finalización de mi etapa estudiantil empiezo a interesarme en los festivales, iba al Festival EDOC [Encuentros del Otro Cine], al Festival [Internacional] de La Orquídea. Me interesé mucho en las muestras del cine, vi gacetas de festivales y como ya tenía otras referencias de otras revistas de cine y de cómo abordan el cine y desde qué puntos, las coberturas de festivales, incluso me di cuenta de que los festivales en Ecuador no hacían textos de catálogo. Entonces me pregunté cosas. En ese tiempo empecé a asistir a festivales, empecé a tener una visión más amplia del panorama del cine, al menos ecuatoriano, de su actividad en general. También noté cuando veía películas del Ecuador y leía por ahí en las gacetas de los festivales lo que se decía de ellas, no me parecía estar de acuerdo. Me parecía que había un afán muy constante de rescatar virtudes cuando, a veces, a mi criterio en ese tiempo, ya me parecía que existían más cosas que cuestionar que aplaudir. Y por un par de años me di cuenta de que esto era bastante recurrente en Ecuador. Me di cuenta de que no había espacios de críticas tan formales y decididos —vi un par de revistas, como *Fotograma*, y que, claro, había una crítica de cine, pero luego un crucigrama y en otra página te vendían un videojuego— me parecía una falta de elocuencia en ciertas cosas. Si bien yo conocía a Christian León, había leído al Galo [Torres], ambas se dirigieron a hacer algo más académico. En Ecuador vi que había una ausencia de un espacio sólido, continuo y profesional de la crítica. Entonces, desde ahí... un día, había

visto alguna película en un festival y después de eso quise hacer algo para mí, una manualidad. Cogí una hoja A4, la doblé, puse un par de ideas, las acompañé de una cita y la puse en mi mochila. Luego me topé con unos amigos, les mostré y un amigo la leyó y dijo: «Está superbién», y le sacó una copia y se la llevó. Esa noche llegué a mi casa y dije: «Bueno, en Ecuador no existe un espacio especializado, si es que existe tiene una cierta distorsión, es fragmentaria, bueno, creo que voy a iniciar un proceso. Voy a investigar la crítica». Apenas estuve con este cuestionamiento me junté con Sebastián [Sánchez]³³ y lo conversamos.

Inicié como gestor (todavía no me atrevía a escribir de esa manera tan directa), pedía textos, Sebas hizo el trabajo de imagen, hicimos un boceto en PDF. Nos gustó y decidimos iniciar un proceso de análisis de la escena de la crítica, hasta que después de cierto tiempo se fundó la revista especializada en cine, *God/Art*. Entonces, en resumen, nació de un análisis de cómo estaba funcionando la escena de cine en Ecuador, una ausencia de la crítica formal y continua, y de ver poca responsabilidad de cómo se hablaba de las películas, sobre todo ecuatorianas. Un afán de no cuestionar nada, solo aplaudir porque las películas sean hechas.

¿Cuáles fueron las referencias para *God/Art*? Porque la revista *Lumière*, a pesar de que sea impresa, la leemos (desde América Latina) de manera digital.

Tuve una reunión con el Galo [Alfredo Torres] sobre esto. Él estaba hace unos años acudiendo fiel y organizadamente al Bafici [Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente]. Entonces, como en Cuenca y en Ecuador no tenemos el acceso fácil a publicaciones sobre cine, él nos trajo algunas publicaciones del festival que todavía tengo y que nos permitió ver ciertos márgenes y ciertos espectros. La revista *God/Art* nace viendo, sobre todo, referencias digitales porque no teníamos acceso a revistas de cine impresas. Nace de sugerencias que pude ver de manera digital. Es luego, después de tener el primer número impreso, que empecé a esforzarme a conseguir las revistas impresas.

¿Por qué decidieron hacerla una revista impresa y no únicamente digital?

Primero diseñamos un PDF, pero cuando lo vimos pensamos que daba para un poco más. Entonces decidimos esperar para publicar. Concursamos a fondos, ganamos, y lo imprimimos. Además, la impresión de ese libro no solo desembocó —porque lo vendimos— en que sea una entrada económica para las personas del

³³ Codirector y escritor de la revista *God/Art*.

equipo, sino que también supimos que el impreso tiene un cierto valor y el trabajo en la diagramación es bastante creativo. El digital siempre acaba traicionando. Creo que en este mundo bastante hipercomunicado, la gente descarga muchas cosas y nunca las lee. Se convierte en un archivo, que, si se me quema el disco duro, probablemente me olvide lo que descargué. Yo siento que el libro es importante, la impresión, la imprenta misma, que cambió la historia del mundo. Entonces siempre supimos que imprimir le iba a dar un peso y le iba a dar una visión de profesionalización, de algo en serio. Entendimos eso y creo que acertamos en que al tener números impresos se le da un valor espacial a la crítica misma.

¿En qué tradición de la crítica te ubicas como crítico de cine?

A pesar de que fui gestor al inicio, reunía y recopilaba y gestionaba la producción de los gestos, yo sí estaba en un ejercicio de escritura individual. Escribía algunas cosas pequeñas, dejaba de escribir también, no era un ejercicio dinámico y disciplinado, dependía de qué película veía y me atravesaba. Tuve un proceso de escritura bastante individual, de escribir y leer, hacer apuntes, darme cuenta.... Y eso es interesante porque, honestamente, yo vengo de una formación que inició, desde la crítica, haciendo una revisión contundente y amplia de críticos modernos y contemporáneos. Si bien Galo fue una influencia grande, me parece que nunca asimilé su escuela en la forma de escritura. Creo que yo tuve una lectura bastante indisciplinada de *Lumière* y encontré muchas críticas que me guiaron en cierto sentido por cómo abordaban, qué buscaban, y sobre todo por cómo abordaban la escritura desde ciertos contextos. Desde lo latinoamericano, leí bastante a Roger Koza, Mónica Delgado, a Galo, a un panorama amplio de críticos, incluso jóvenes también. Yo empecé así. Fue solo después de publicar un par de textos propios, que me di cuenta de que tenía que hacer un trabajo más responsable de buscar e investigar la tradición. Principalmente me formé leyendo a los jóvenes contemporáneos y latinoamericanos.

Honestamente, yo sentía que cada escritura que estaba haciendo se estaba volviendo distinta, dependiendo de cada película. No tuve un afán de dinamizar mi escritura de alguna manera y hasta ahora pienso que estoy cómodo en el sitio de cada película, incluso dónde y cómo la veo, en qué festival y plataforma, qué dice la película situada en un tiempo actual. Mis textos se construyen de una forma diversa. Pero hay una cosa que sí me interesa ya formalmente que tiene que ver, a veces, con cómo imágenes, construcciones, escenas y películas manejan una carga poética, sensorial, experimental, y había pensado en cómo a veces las palabras no podían reflejar este tipo de atmósfera. Se volvía un tipo de escritura dema-

siado institucionalizada que apagaba cierto fulgor de las películas. Me di cuenta de que mucha crítica tenía una ausencia de poesía, de delicadeza de las palabras y la escritura, y fue algo que me dejó muy en foco. Esto fue hace dos años. No tengo tanta experiencia todavía, pero me pareció importante. Esto sí me enfocó y me hizo pensar en cómo se hace crítica del cine experimental. Por ejemplo, si veo un cortometraje de [Pablo] Mazzolo, hay una pequeña crítica rígida, plana y no sensible. Si bien se hace una disección anatómica de elementos de la película, a veces siento que la crítica se vuelve más rígida y pierde la sensibilidad que la película tiene. Pierde el delirio y la misma libertad que la película puede proponer.

Empecé a hacer ejercicios de escritura, intentando rescatar esa parte sensorial y sensible, buscando, de alguna forma, encontrar cierta delicadeza en las palabras. Y siento que es una búsqueda poder comunicar este afán poético con las palabras, este afán poético que las películas contienen y expresan, y poder llevarlo a la crítica. Que la crítica tenga también esa fidelidad si es que lo amerita. Una crítica que logre, de alguna forma, comunicar levemente la atmósfera del film. Y eso es algo que todavía estoy investigando, pero es lo que sí me ha hecho sentir de alguna forma vivo y con más energía para investigar la crítica.

En el taller en el que estuve con Quintín³⁴ y Cecilia Barrionuevo [Talent Press en Talents Buenos Aires 2019], yo escogí películas de tono bastante más experimental y Quintín, los primeros días, nada, fue terrible. No servía en absoluto lo que yo escribía. Hasta que Quintín fue a ver una de las películas sobre las que yo escribí. Y entendió, porque yo le había explicado, pero no supe expresarme correctamente sobre esto que te estoy comunicando, sobre que la crítica busque cierta fidelidad o coherencia con la atmósfera que está en el film. De hecho, era un texto sobre *Ceniza verde* (2019) de Pablo Mazzolo. Él la fue a ver porque yo estaba un poco obstinado, pero entendía que no podía expresarme bien. Quintín fue a ver la película y me dijo —después de que no había aceptado mi crítica y me mandaba a repetirla—: «Dame la primera versión, dame la segunda», y me dijo: «Mándala a publicar (la segunda)». Pero había hecho muchas versiones, ocho ejercicios distintos sobre *Ceniza verde*. Claro, él no conocía las películas de Mazzolo. Él conocía a Mazzolo, sabía quién era, pero nunca se había dado el tiempo de ir a ver una de sus películas. Pero después de esto, él fue a ver *Ceniza verde* y tuvimos una charla donde, de alguna forma, se validó —que es una búsqueda válida— tratar de escribir sobre una película intentando comunicar cierta atmósfera poética que la película propone. Entonces, esto es algo que me ha

³⁴ Eduardo Antín, Quintín (1951), es un crítico de cine argentino. Fue fundador y director de la revista de crítica de cine *El Amante* y director artístico del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici) desde el 2001 hasta el 2004.

motivado, a través de la experiencia con Quintín y un diálogo también enriquecedor, me di cuenta de que esta búsqueda que me he impuesto está siendo validada. Una crítica que traspase un poco una frontera demasiado rígida de escribir y que busque hacer una crítica que, de alguna forma, pueda contagiar al lector de cierta propuesta estética, imaginario poético, que una película puede proponer. Intento desde ahí ser un poco más libre con las palabras, buscar la metáfora en ellas, que las palabras de la crítica sean sensibles. Que busquen la sensibilidad.

¿Qué formas de escritura responden a esta poesía de las películas? ¿Crees que es posible que un texto pueda reflejar la atmósfera poética de una película?

Definitivamente sí, quizás más con ciertas películas y menos con otras. Busco encontrar la delicadeza en las palabras, y me parece que de alguna manera sí puede ser posible. Incluso he podido conversar con realizadores sobre qué ha pasado con este proceso. Por ejemplo, hay un texto que escribo sobre *I vetri tremano* (2016) de Alessandro Focareta³⁵. Me encontré con él en Bafici hace poco y charlamos acerca de este texto. La película de Alessandro es bastante sensible, inicia con el director reflexionando sobre estar en un lugar tan lejos mientras su madre está atravesando un cáncer. Se vuelve una película muy sensible y muy humana y donde hay muchos silencios que permiten habitar a la luz con una sensibilidad muy linda. Escribí sobre esta película porque la verdad me atravesó también, su manera de mirar las cosas y decidí escribir sobre esa película y buscar esta cierta delicadeza en las palabras, que las palabras me resulten tan delicadas como ciertos planos que vi tan suaves, y de esa forma que comunique un poco y que tenga cierta fidelidad con el film. Él encontró el texto e hicimos una amistad por las redes. Ahora somos muy buenos amigos. Entonces me encuentro con Alessandro en Buenos Aires y hablamos sobre el texto. Él me contó que ya habían escrito sobre el texto antes, porque su película tuvo mención en FIDMarseille [Festival Internacional de Cine de Marsella], entonces eso había traído bastante cobertura, incluso un texto amplio que lo hizo Emilio Bernini³⁶. Alessandro me contó que, pese a que había estos textos de los que el de Emilio Bernini había sido el más importante, a él le parecía que el texto que mejor dialoga y representa la película era el que yo había escrito y me dijo que era porque la delicadeza con la que usaba las palabras era un gesto de entendimiento con su película. Y, claro, luego el texto llegó a Emilio Bernini y nos conocimos y a él también le pareció

35 Francisco Álvarez, «I Vetri Tremano de Alessandro Focareta», *ecamarylucida.com*, <https://www.ecamaralucida.com/post/i-vetri-tremano-de-alessandro-focareta>

36 Emilio Bernini es director de la revista argentina *Kilómetro 111*.

similar. Entonces, bien, me dije: «Esto es una búsqueda válida para seguir investigando». Estoy cómodo en esta investigación y estoy descubriendo cosas. Entonces creo que desde que encontré esta pequeña base, los textos que he escrito han tenido bastante más circulación y contundencia. De hecho, he tenido un acercamiento con todos los realizadores de los que he escrito, sin conocerlos antes. Entonces esto es una forma validada. Por ejemplo, cuando escribí sobre *Pirotecnia* (Federico Atehortúa, 2019)³⁷, Federico me escribió en un gesto de que se conectaba cierta sensibilidad que él buscaba en sus películas. Entonces estos gestos validaban que las preguntas que me estaba haciendo tenían una plataforma y una espesura y continúo en eso. ¿Cómo escribimos acerca de montaje de intensidades? ¿Cómo escribimos sobre intensidades de iluminación, sobre la luz en movimiento, en *stop* y contra *stop*? Una cosa es describir qué es un montaje de intensidades, pero otra cosa es intentar manifestar, dialogar sobre qué provoca ese montaje de intensidades, por ejemplo.

Por la naturaleza de tu escritura y de los espacios en los que estás escribiendo y desarrollándote como crítico, a diferencia de alguien que viene del periodismo que debe escribir sobre las películas que salen cada semana en la cartelera, tú escoges sobre qué película escribir. Tienes esa libertad. Hace tiempo que estoy pensando en este aspecto tan importante del trabajo del crítico: la selección de la película. El crítico comienza a manifestarse en el momento en que escoge sobre qué película escribir. ¿Para ti cómo es esa parte de tu proceso? ¿Cómo escoges?

Estoy completamente de acuerdo y defiendo esa idea. Por ejemplo, yo no estoy buscando mucho publicar en distintas revistas, estoy siendo fiel a mi proyecto hasta que sea más sólido. Todos mis textos que me parecen más publicables reposan ahí. Yo vengo más de la programación y defiendo —conuerdo contigo— que la crítica misma ya es un proceso de selección. Eso me parece una característica primordial de hoy. A mí sí me interesa el crítico como curador. Seleccionar las películas y escribir sobre ellas porque pienso que vale la pena. Porque en ellas se pueden desglosar cosas importantes sobre el cine, que están pasando cosas para esta energía positiva, esta vitalidad del cine. Películas que nos permiten hablar sobre el cine mismo y entrar en un debate fructífero. Las prefiero a esas, por una parte.

Luego, también me dejo engañar un poco por la cinefilia que veo que está pasando. De FIDMarseille intento ver todo lo que pueda, porque el festival pro-

³⁷ Francisco Álvarez, «Pirotecnia de Federico Atehortúa», *ecamaralucida.com* (2019), <https://www.ecamaralucida.com/post/pirotecnia-de-federico-atehortúa>

bablemente sea el que más me interesa en la actualidad. Creo que es el mejor festival de cine en el mundo hoy en día. De pronto encuentro una película ahí, siento que esa película se presta, que será fructífero que mi pensamiento repose sobre ella, que sería interesante crear más diálogos sobre ella, que me ha propuesto muchas cosas, pues la elijo de esa forma más orgánica y las subo.

Y por otra parte tengo un compromiso con las películas latinoamericanas y prefiero escribir sobre ellas. Como latinoamericano, puedo hablar desde cierto contexto que sí me pertenece un poco más. Entonces prefiero también estar ahí. Yo las selecciono dependiendo de la potencia con la que se aproximen hacia mí. Y ahí es cuando escribo.

¿Sientes que una película latinoamericana se aproxima más hacia ti por ser latinoamericano?

No sé. Me interesa bastante reconocermelo como latinoamericano, con sus necesidades y sus luchas. Mi percepción está cercana a sus conflictos, entonces creo que sí tengo una perspectiva para abordar ciertos temas. Si veo una película francesa, no conozco mucho sobre esa cultura más allá del cine, y entran ciertas complicaciones. Yo mismo me he dado cuenta, cuando escribo (aunque no he publicado), de que puede haber un margen de error de mi parte por no conocer, por no entender. Pero, en cambio, con películas latinoamericanas creo que sí tengo un espectro más claro desde el cual puedo proponer una postura y escribir con más elocuencia. Por eso prefiero hablar de *Pirotecnia*, de *Algo quema* (Mauricio Ovando, 2018), o de *Rey* (Niles Atallah, 2017). Es mi interés, definitivamente, porque sí he sido autocrítico conmigo mismo y cuando escribo sobre películas (de otros países), siento que algo puedo dejar en el aire, porque no estoy seguro de si es así como funciona o si yo lo supuse.

Algo formal o algo sobre los contenidos...

Con los contenidos. Formalmente, no tanto. Pero creo que indagar en sus contenidos amerita más investigación, más conocimiento sobre su contexto, en un texto más largo, de mayor profundización.

¿Cuando escribes sobre una película latinoamericana sientes que aprendes algo sobre ser latinoamericano?

Totalmente. Cuando miro películas latinoamericanas —cine general, pero con más énfasis en el cine latinoamericano— sí aporta a mi experiencia y a mi pers-

pectiva. Pero no solamente a una experiencia individual, sino que se pueden ver intereses latinoamericanos, en general. Por ejemplo, suturemos las películas *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017), *Algo quema* y *Pirotecnia*. Quedémonos con esas tres películas. Lo que pasa con estas tres películas es que jóvenes realizadores ponen en conflicto la historia de sus naciones con el afán de reescribir la historia de otra manera, de enfrentarse quizás a cosas históricas rígidas y develar cierta verdad. Primero, en los tres casos son cineastas jóvenes que con sus películas deciden reivindicar ciertas cosas escritas en las historias de sus países. Segundo, son tres películas que comienzan en lo familiar y se expanden a lo político, que es totalmente interesante. Tercero, algo más estético. La saturación de la película familiar para la construcción y luego la utilización del archivo político. Hablamos de esas tres películas, pero hay muchas más. Y estas tres zonas que comparten las tres películas ya nos hablan de un interés, un enfoque: algo está pasando. Nos sugiere que algo está sucediendo. Son películas que han salido con dos años de diferencia, es muy cercano el tiempo, entonces nos sugiere que algo está pasando en Colombia, en Bolivia y en Argentina. Hay un espectro de interés latinoamericano que mira hacia un horizonte en común. Y eso nos habla del cine y del Estado, de la política del Estado latinoamericano, y el interés de los realizadores en este momento.

En la clase de Crítica en la que estuviste esta mañana hablaste de la ausencia de una crítica ecuatoriana que haya hecho el trabajo de investigar y encontrar los autores del cine ecuatoriano. Yo diría que este trabajo sí se ha hecho, pero no de parte de críticos necesariamente, sino de historiadores, investigadores y por los mismos cineastas. Pienso en la investigación del director guayaquileño Fernando Mieles sobre la obra de Gustavo Valle —el tema de su película *Descartes* (2009)—, en la investigación del director Miguel Alvear e investigador y académico Christian León sobre el Cine Bajo Tierra³⁸ —tema del film *Más allá del Mall* (Miguel Alvear, 2010)—, o en la investigación de la historiadora Wilma Granda sobre la vida y obra del primer cineasta ecuatoriano Augusto San Miguel³⁹ —que luego hizo posible el film *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (Javier Izquierdo, 2003)—, para nombrar algunos de los trabajos más interesantes. Pienso que ahora con Cámara Lúcida y la revista *God/Art* están continuando ese trabajo —desde la pro-

38 Miguel Alvear y Christian León, *Ecuador bajo tierra: videografías en circulación paralela* (Quito: Ochoymedio Editorial, 2009).

39 Wilma Granda, *La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924-1925. Los años del aire* (Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007).

gramación— de posicionar autores contemporáneos en el país, como Mario Rodríguez, José María Avilés y Jean-Jacques Martinod.

Existen algunos programas de cine ecuatoriano en los festivales, por ejemplo, «Cómo nos ven, como nos vemos» (en el Festival EDOC), y se les da un espacio [a cineastas ecuatorianos]. Pienso que siempre hay voces que han ido quedando afuera y que se han ido relegando en la historia oficial que se ha formado del cine ecuatoriano. Me parece que siempre la programación amerita cierta responsabilidad en qué se muestra, cómo se muestra incluso, y pienso que Cámara Lúcida nace desde una respuesta a una circularidad viciosa que he notado en la mayoría de festivales en Latinoamérica. ¿Qué riesgo tiene programar *Zama* (Lucrecia Martel, 2017), si luego lo encuentras en todos los circuitos? Hay un escalón distinto donde siempre se encuentra otro tipo de piezas fílmicas y creo que Ecuador tiene esos autores y nosotros decidimos tener un compromiso potente, de búsqueda, de rescate. Creo que Cámara Lúcida fue el primer espacio que rescató y juntó la obra de corta duración de los Hermanos Burbano (Wilson y Sandino Burbano). Otro punto que me parece importante es visibilizar el trabajo de Mario Rodríguez Dávila, es el secreto mejor guardado del cine ecuatoriano. Es un autor que vuelve a preguntarse muchas cosas y se esforzó por crear un universo, por entenderlo, y busca lenguajes cinematográficos para crear hipótesis. Eso me parece importante, el compromiso, el rescate. Siempre hay cineastas que prefieren otra periferia, que prefieren otras formas de producir, y que se hacen otras preguntas en sus películas. El ejemplo de Mario Rodríguez para la ciudad de Guayaquil me parece muy importante. Creo que si hay un cineasta que ha retratado a Guayaquil sin duda me parece que es Mario. Mirar el río, mirar la ría, volver a preguntarse sobre esas cosas, y además un desarrollo en su obra de todas las calidades y frecuencias, me parece importante. El cine experimental, eso que se escucha tan raro, que todavía no hay espacios formales, pero me parece que en los últimos dos o tres años los cineastas experimentales han sido quienes nos han representado de forma internacional. Jean-Jacques Martinod, Alexandra Cuesta, Mario Rodríguez...

Dijiste algo que podría sorprender mucho, que el cine experimental nos está representando de forma internacional. Es decir, más que el cine supuestamente más comercial o convencional, también más que el cine documental. ¿Por qué crees que sucede esto?

Bueno, me parece que espacios grandes dedicados a la exhibición cinematográfica todavía tienen una búsqueda, un deseo de abrir las puertas a películas y a mira-

das que no están domesticadas. Creo que es el compromiso de ciertos festivales, como [el International Film Festival] Rotterdam, de buscar películas que tengan una mirada descontaminada, no domesticada, y voy a mencionar algunos nombres. Alexandra Cuesta es una cineasta experimental y probablemente sea una de las cineastas ecuatorianas que ha encontrado un espacio con contundencia en el escenario internacional. Jean-Jacques Martinod, con *La bala de Sandoval* (2019) y las otras obras que está terminando ya tienen incluso lugares de estreno. Daniela Delgado Viteri, creo que nunca la han proyectado en Ecuador, sin embargo, [su film *Culebra Jr.* (2014)] estuvo en Rotterdam, un festival de «clase A». Es también el caso del corto *La enorme presencia de los muertos* (2019) de [José María] Avilés. ¿Por qué sucede esto? Sin duda, no lo sé, pero creo que a grandes festivales les interesan las personas que estén pensando constantemente la mirada y que la desarrollan desde distintos puntos poco convencionales, buscando otras frescuras y otros caminos.

Otra particularidad del festival Cámara Lúcida es que se programan cortos y largos en conjunto, no en categorías separadas como lo hacen en la mayoría de los festivales. Para la muestra de películas ecuatorianas contemporáneas que programaste para nosotros⁴⁰, optaste por programar solamente cortometrajes y medimetrajes. ¿Por qué? ¿Cuál piensas que ha sido el lugar del corto en el desarrollo del cine ecuatoriano? Muchas veces se considera al cortometraje en un lugar secundario, de menor importancia y creo que eso es un error.

Yo no sé de dónde nace esta cosa de catalogar las películas por su duración, darles otro tipo de distinción. Las películas nacen libres y nacen iguales. Y no sé, me gustaría saber cuándo se solidificó esto de que un cineasta se hace completo cuando hace un largometraje y escala una cosa —no sé qué cosa—, pero escala algo y se vuelve un profesional. Yo no puedo distinguir esa diferencia temporal que se da a las cosas. Una película es una película en sí misma, su duración es su circunstancia. Una película de ocho minutos puede estar mejor construida que otros largometrajes. Eso me parece que Cámara Lúcida sí se esfuerza en cambiar, eso le da mucha frescura a nuestra programación, además nos damos la oportunidad de mostrar piezas maravillosas que, sin embargo, tienen un montón de puertas cerradas, por lo menos con el medimetraje. Hay un

⁴⁰ «El cine ecuatoriano es una espiral» se llamó el programa de cine ecuatoriano contemporáneo, que presentó Francisco Álvarez en el marco de un ciclo de cine latinoamericano organizado por Libertad Gills en la Universidad de las Artes, los días 8, 9 y 10 de julio de 2019.

limbo donde ya está anulada su distribución. Creo que me parece una celda, dividir las películas por su duración, me parece bastante efímero de alguna manera. Creo que los festivales necesitan soltar muchas cosas que están anudadas, que están apretadas. Cámara Lúcida es una propuesta alternativa a la de los festivales en un sistema que domestica a las películas hasta cierto punto, y busca escapar a una circularidad viciosa. Creo que ahora los festivales están renovando la cinefilia, y es supersaludable ver festivales como Filmadrid, como el mismo Rotterdam, Bafici incluso, Mar del Plata, están dejando atrás estos lineamientos, estas barreras que de alguna forma separan las películas con unas circunstancias que no me parecen válidas.

Si hay una riqueza del cine ecuatoriano es su diversidad, eso le da su frescura. Yo hablo de «los cines ecuatorianos» (en plural); decir «el cine ecuatoriano» es reduccionista. Las cinematografías son libres, catalogarlas no es saludable.

**La crítica
es diálogo**



José Sarmiento Hinojosa (Perú)

Bachiller de Ciencias y Artes de Comunicación en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Candidato a Magíster en Historia y Curaduría del Arte en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Programador y curador en MUTA Festival Internacional de Apropiación Audiovisual. Alumnus/fellow de Berlinale Talent Press (Berlín) 2014, Images Festival (Toronto) 2021, Flaherty Film Seminar (Nueva York) 2021. Es director/curador y crítico de cine en *desistfilm*. Es tallerista y seminarista de cine experimental (Centro Cultural de España, Fundación Telefónica, Bafici), y ha sido profesor invitado en la Facultad de Artes/PUCP.

La siguiente conversación entre José Sarmiento y Libertad Gills tuvo lugar el día 27 de mayo de 2020. Se dio en el marco de la materia Laboratorio Avanzado: Teoría y Crítica Cinematográfica en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes y fue realizada de manera virtual con la presencia de estudiantes de Cine. Al final de la conversación-entrevista, se abrió un espacio para preguntas y comentarios de los alumnos.

Bienvenido, José. ¿Nos puedes contar sobre cómo comenzaste a escribir sobre cine? ¿Cuáles fueron tus primeras experiencias? ¿Cómo llegaste a la escritura en particular?

Yo empecé a escribir hace muchos años, probablemente desde el año 2003 o 2004, de muy joven. Creo que como todas las personas que tenían algún tipo de curiosidad por el cine en esa época, cuando los blogs estaban en boga o eran un elemento del Internet que se utilizaba mucho, empecé en un blog de cine (*También los cineastas empezaron pequeños*), algo muy personal, por mis intereses en la imagen en movimiento desde mis estudios en Comunicaciones en la universidad. Luego, en el 2012, con Mónica Delgado fundamos *desistfilm*, que básicamente estuvo formado por esta inquietud que teníamos de que no existían voces en la crítica cinematográfica contemporánea que estuviesen abordando espacios del cine que habían sido un poco descuidados. Se hablaba mucho de la cartelera, de los grandes movimientos cinematográficos o del cine arte que llegaba a festivales, pero había un segmento que había sido casi inexplorado, que es el elemento del cine *underground*, el cine experimental, el cine expandido, que es aquel que trasciende a la pantalla. Con ese primer entusiasmo fue que empezamos la revista. Inicialmente como una reunión de amigos de distintas partes del mundo que estaban muy animados de escribir sobre cine, hasta que eventualmente hemos ido mutando a casi tener una planta casi 100 % nacional o al menos latinoamericana; porque casi todos los chicos que escriben ahora en el portal, excepto nuestros invitados o colaboradores, son gente de Lima. Tenemos un miembro de Austria, un miembro de Venezuela y otro de Bolivia, pero hemos logrado regresar a que las voces que salen de *desistfilm* sean las de nuestro territorio, que era una misión importante en estos ocho años de creación.

¿Cuál era el panorama para la crítica cuando empezaron ustedes, es decir, antes de *desistfilm*? ¿Había un circuito de crítica?

Básicamente, había dos corrientes. Una era la de los críticos cuya tradición se remontaba a las décadas pasadas y que seguían en ejercicio. De hecho, algunos siguen en ejercicio todavía, que eran los críticos que habían fundado las primeras revistas peruanas como *Hablemos de cine* y demás. La otra corriente era la de estos chicos que en esa época eran jóvenes, al igual que nosotros, que tenían la revista *Godard!* y eran nuevas voces en su momento, pero todavía seguían hablando de cine comercial o parte del cine arte más *mainstream*. Mientras que nuestra pretensión era buscar entre estos rincones casi no habitados del cine, que eran los más interesantes para nosotros.

Entonces se definieron de manera independiente de esas dos tradiciones, a partir de la necesidad de escribir sobre otros cines.

Sí, definitivamente eso era lo que queríamos hacer. De hecho, casi como una declaración de principios, nuestros primeros ensayos eran sobre cineastas como Frans Zwartjes⁴¹, un cineasta holandés que es prácticamente desconocido, y recuerdo que Mónica [Delgado] escribió un ensayo sobre filmes de Europa del Este que no habían sido visitados antes⁴². No por una idea de generar elitismo, soberbia, por lo que se debería hablar o no en cine, sino que eran simplemente espacios inhabitados y no había un diálogo todavía en esos aspectos que queríamos tocar. Luego de haber escrito, nuestros intereses se han ido decantando por lados distintos. Mónica se ha involucrado más en lo que es las políticas nacionales de promoción y distribución cinematográfica, mientras que yo me he dedicado más al lado curatorial, igual con el mismo espíritu de promover cosas independientes, *underground* y demás.

Con Francisco Álvarez de la revista *God/Art* estábamos hablando que cuando uno escribe sobre una película que tiene una forma distinta, como sucede con muchísimo cine experimental, también la forma del texto de la crítica suele cambiar. En tu texto sobre *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (José Luis Torres Leiva, 2020) introduces el término «intimidad radical» para

41 José Sarmiento, «El motor biológico/El cuerpo mecánico: Anotaciones sobre Frans Awartjes», *desistfilm* (2012): <https://desistfilm.com/zwartjes-dossier/>

42 Mónica Delgado, «Otra historia del Cine Experimental: Cine en la periferia de europa post guerra fría», *desistfilm* (2012): <https://desistfilm.com/otra-historia-del-experimental-cine-en-las-periferias-de-europa-posguerra-fria/>

describir la película en cuestión, en un afán de buscar un nuevo vocabulario para poder hablar de esta película⁴³.

Yo creo que depende del estilo personal de cada autor, pero definitivamente cuando estamos viendo cine de narrativas no tradicionales, lo que se suele llamar cine experimental o cine de vanguardia, creo que exige una aproximación y un foco distinto a las películas con narrativa lineal, con características más convencionales. Definitivamente el cine experimental demanda hablar de otras formas. No sé si demanda la formación de un lenguaje distinto, pero al menos la aproximación a estas películas te requiere utilizar distintos elementos para poder... —no quiero utilizar el término *explicarlas*, ese no es el objetivo de lo que hacemos porque finalmente todo arte tiene una gran carga de subjetividad—, pero sí compartir o dialogar de cierta forma acerca de lo que estamos viendo. También hay una gran parte del estilo de cada persona. Creo que también la costumbre de ver cine experimental ayuda mucho al ejercicio de la visión, al ejercicio de pensar de una forma diferente y eso se manifiesta una vez que escribes, que plasmas tus ideas por escrito, porque estás acostumbrado a concatenar ideas de una manera diferente a la convencional. En eso radica más o menos el ejercicio de lo que hacemos.

La frase «cine experimental» puede agrupar muchísimas cosas; para unos no es el término adecuado, para otros, sí. Siento que hay una percepción hacia el cine experimental que suele estar llena de prejuicios. ¿Has percibido esto en tu experiencia con la crítica?

Sí, yo creo que el espectro de lo que es cine experimental es un paraguas muy amplio. Abarca muchísimas cosas desde películas que pueden ser más cine arte con ciertos giros experimentales, películas de la vanguardia de los años 20 o 30, películas surrealistas, puede ser el *underground* de Nueva York; hay distintas corrientes cinematográficas que caen sobre este paraguas de lo experimental. Es difícil definir exactamente a qué nos referimos con «cine experimental» porque, finalmente, es muy amplio el campo, no existe un estilo predeterminado, sino que se abre tanto —o más, diría yo— que el cine más convencional que también tiene un montón de ramas distintas. A la hora de hablar de cine experimental, durante estos años, no solo en la revista sino en otros espacios, creo que el mayor prejuicio que hemos tenido ha sido de parte de otros críticos de cine de nuestro mismo entorno, más que de la gente en particular. Creo que hay un gran pre-

⁴³ José Sarmiento, «IFFR 2020: Vendrá la muerte y tendrá tus ojos de José Luis Torres Leiva», *desistfilm* (2020): <https://desistfilm.com/iffir-2020-vendra-la-muerte-y-tendra-tus-ojos-de-jose-luis-torres-leiva/>

juicio que también sucede mucho con el arte contemporáneo. Por ejemplo, la gente ve una pieza de arte contemporáneo y lo primero que piensa es: ¿esto qué cosa es? Me están mostrando cualquier cosa, lo podría hacer un niño. O sea, este eterno paradigma del artista como gran tramposo o haciendo estas piezas más caprichosas, que no se asocian en nada al arte más canónico. Creo que ese tema subsiste cuando uno tiende a hablar de cine experimental, pero curiosamente mucho más ha sido la resistencia de otros críticos más antiguos, o inclusive críticos de nuestra misma generación, de aceptar que este cine es una manifestación artística tan válida como cualquier otra.

Es gracioso porque nos han dicho muchas cosas como «esnobs» o «elitistas», durante los años que hemos trabajado. La más célebre fue «coleccionistas de fetiches», que me parecía un término muy divertido, eran cosas muy caprichosas. Yo te confieso que, para mí, a veces el cine experimental es un portal magnífico para entrar al cine y lo he visto, por ejemplo, en talleres rurales acá en Perú con niños, que —por ejemplo, Taller Helios, donde participo como profesor— llegaron a provincias a mostrar cine experimental. Los niños, que a veces no están tan contaminados con todo esto que va sucediendo en la vida durante el trayecto desde que nacemos hasta que nos vamos, miraban realmente maravillados lo que les habíamos mostrado. Películas de [Stan] Brakhage, de Bruce Elder y de otros autores que uno ahora de adulto podría estar mirando y decir: ¿qué estoy viendo? ¿Qué es esto? Pero los niños estaban encantados porque finalmente eso conectaba con lo más primario, que era sujeto a su contemplación, a su imaginación. Ellos estaban viendo figuras, movimiento, luz y eso se manifestaba en una canalización menos contaminada y llegaba directamente. Tenían muchísimas dudas, preguntas, pero ellos mismos querían experimentar con la imagen. Yo creo que, dentro de todo, el cine experimental muchas veces está conectado o arraigado a lo más humano nuestro. Inclusive la misma disciplina del cine experimental en muchos aspectos también es una estrategia de trabajo distinta a la de cine comercial, donde trabajas con un gran equipo cinematográfico: producción, dirección de arte, fotografía, *gaffers*, *catering* y demás cosas. Mientras que la estrategia de elaboración del cine experimental muchas veces es el artista solo en su taller, el artista solo con su cámara o una colaboración de dos o cuatro personas. Entonces, a veces estas manifestaciones resultan en películas que cuando uno las ve y trata de despejar los prejuicios sobre lo que son las narrativas tradicionales o la no linealidad del tiempo, terminan siendo experiencias muchísimo más humanas y cercanas a la experiencia que puede tener uno en distintos aspectos de la vida.

Has comentado sobre tu interés en el aspecto curatorial y sé que eres programador de MUTA Festival Internacional de Apropiación. El trabajo de la crítica no es solo de la escritura, también se puede extender a otros aspectos

del cine. En ese sentido, ¿cómo ves la función de la escritura y la crítica dentro de ese sistema curatorial o de formación de públicos?

Yo creo que una de las partes fundamentales, al menos en mi experiencia personal con el trabajo escrito, tiene que ver con la capacidad de uno de generar un diálogo o al menos abrir la obra de arte a otras personas. Yo no soy de la idea de escribir para mí mismo y porque quiero teorizar o hacer un texto académico para que lo puedan leer cinco o seis colegas míos y detener el proceso de expansión de ideas. Lo que me interesa justamente es que la gente que pueda leer lo que escribo, pueda también participar de este diálogo que a veces no es un diálogo directo de ida y vuelta, pero al menos es una primera intención de poder presentar algo que pueda ser leído y discutido, que te dé nuevas luces de lo que tú estás viendo en la pantalla. Eso es primordial como ejercicio de la crítica. Inclusive a la hora de armar programas curatoriales de películas, es fundamental poder generar un diálogo con el público y poder recibir *feedback*; ver y experimentar lo que la gente está viendo y sintiendo en ese momento y lo que piensa acerca de lo que tú haces. Esos dos aspectos son primordiales al momento de hacer cualquier tipo de pieza. Más allá de que uno pueda hablar de cosas teóricas, que vienen a la mano, hacer accesible el texto es también hacer accesible la obra, en cierta forma.

A veces el texto es una guía, que no debe ser un manual. Creo que como guía sí es muy útil, como un compás o brújula que te ayude a ver por dónde estás caminando, por dónde estás gravitando con respecto a la obra de arte. Si no te puede esclarecer en algo la obra, de repente sí expanda sobre la obra misma. Yo recuerdo que en los diálogos entre Víctor Erice y Kiarostami, las cartas que había entre estos dos grandes cineastas⁴⁴ hablaban de eso, que las mejores formas de la crítica cinematográfica lograban expandir sobre la obra de arte en sí. Eso recuerdo haberlo leído muy joven y lo que se quedó grabado en mi cabeza fue el hecho de escribir para que puedan leerlo todos. Porque, finalmente, el objetivo como crítico, académico o curador es liberar o democratizar la mirada, para que las personas que vean la imagen en movimiento puedan tener un mejor entendimiento o una nueva perspectiva que les permita acercarse a la obra y empezar a discutir. El diálogo no se agota en lo que yo termino escribiendo o en el programa que dejo, el diálogo es algo que permanece y está en constante flujo entre las personas que han visto y son partícipes de la experiencia cinematográfica en la sala, galería de arte, u otro espacio, dependiendo del tipo de programa que se haga. Generar ese espacio es una cosa que me parece fundamental.

⁴⁴ Víctor Erice y Abbas Kiarostami, «Correspondencias (2005-2007)», *Todas las cartas*, Centro de Cultura Contemporánea (Barcelona, España: 2011).

Algo que me llamó la atención de *desistfilm* desde el principio era que la página esté en inglés y en español, que tengan artículos bilingües, incluso a veces el mismo texto está en dos idiomas. No hay muchas páginas de crítica de cine que sean bilingües. ¿Cómo fue esa decisión? Para mí tiene mucho sentido lo que estás diciendo, porque hacer una página bilingüe también abre los textos a un público más grande.

Sí, yo no sé por qué nos complicamos con toda esa tarea monumental de empezar a escribir en los dos idiomas, porque ha demostrado ser una cosa tremenda. Al comienzo iba todo bien porque cuando nosotros empezamos éramos gente de distintas partes del mundo y el idioma que compartíamos era el inglés, entonces los textos llegaban todos en inglés. Si no me equivoco, casi todo cuando empezamos era en inglés, porque nuestra primera audiencia era gente de afuera. Luego empezamos a escribir en español, porque obviamente sentíamos que había un compromiso de hacer asequibles los textos a todo tipo de público, entonces no todos son angloparlantes ni tienen el inglés como idioma nativo y como revista latinoamericana no podíamos andar con el capricho de escribir en inglés. Se conectaba también con el proyecto de empezar a centralizar las voces en este espacio territorial que es el Perú, porque si bien empezamos como un grupo de amigos alrededor del mundo, fuimos encontrando voces aquí en el país que sentían curiosidades muy afines a lo que nosotros veníamos haciendo. Así que lo que decidimos hacer fue empezar a reclutar a estas personas a la causa y darles este espacio para que puedan ellos mismos escribir sobre lo que les interesa. De hecho, son personas mucho más jóvenes que nosotros, que ya estamos llegando casi a la cuarta década, algunos ya la pasaron, otros están llegando. Estamos hablando de chicos a quienes llevamos 15 a 20 años, son definitivamente una generación nueva. Por lo menos para mí era fundamental, si bien poner las bases del trabajo, que las nuevas generaciones eventualmente empezaran a tomar la posta. Seguramente hay más voces que se irán uniendo más adelante, porque la idea era también retornar al territorio y que esta plataforma de pensamiento sea nuestra. Igual tener colaboraciones de muchas partes del mundo, pero que la idea primordial sea la nuestra.

Eso empezó a representar un nuevo desafío porque de pronto era gente que no hablaba inglés, sino español y había que traducir todo al inglés porque ya teníamos una audiencia cautiva que nos leía en inglés. De hecho, cuando hay recortes o anuncios que aparecen en otras páginas web, cosas de cineastas, pequeñas capturas de nuestros textos, son muchas veces en inglés por la producción que hemos hecho de material en inglés. Entonces el nuevo desafío era sa-

ber ahora qué hacer, no todos tenemos el inglés fluido, ni podemos escribir dos artículos de 1000 palabras en español e inglés a la vez. Hemos estado lidiando con eso últimamente, pero tratando de mantener el balance dentro de todo. Mi trabajo con Mónica es que ella ciertamente ve más la parte en español y yo veo más la parte angloparlante y estamos intentando mantener un equilibrio delicado entre el contenido que publicamos. Ahora, más que todo, tratando de que el contenido que saquemos sea en ambos idiomas.

¿Qué importante que a partir de ello puedan formar nuevas generaciones de crítica! ¿Ves alguna diferencia en la manera en que la nueva generación se aproxima al cine? ¿Cómo piensan sobre la crítica los jóvenes que empiezan en *desistfilm*? ¿Ves alguna diferencia entre su manera de escribir y la de los fundadores?

No sé si con nosotros, pero por lo general en el panorama de la crítica y periodismo cinematográfico en el país, creo que lo que diferencia a gente como Wilder [Zumarán] o Ivonne [Sheen], que han estado trabajando con nosotros ya un tiempo, o Nicolás [Carrasco] o Alonso [Castro], es que muchos de ellos parten de la disciplina del pensamiento mucho antes de empezar a hablar de la película. Están pensando en qué temas pueden tocar más amplios que el cine, antes de que puedan decir yo quiero hablar de esta película por la trama o por otro motivo, que es una forma más tradicional de hacer crítica, por supuesto igualmente válida. Acá no se trata de comparar una forma con la otra. Pero ellos vienen de espacios que les han permitido reflexionar sobre otros temas: históricos, filosóficos o lo que fuese y con ese bagaje hablar sobre cine desde otra perspectiva. Eso sí es algo característico de las nuevas generaciones, que va a la par también con lo que ha estado sucediendo en estos últimos años, que es la aparición del cine experimental como disciplina en el país. Salvo intentos muy aislados, no apareció en el Perú (como corriente) hasta principios del nuevo milenio; es un desarrollo supertardío del cine experimental dentro del país. Creo que junto con eso fueron apareciendo estas nuevas miradas, nuevas posibilidades, nuevas formas de ver el cine. Algunas de las personas que escriben con nosotros han empezado a trabajar en sus propias carreras como cineastas experimentales y eso ha sido muy estimulante, porque no siempre alguien que escribe también quiere hacer películas. Siempre está este viejo dicho que te dicen que si eres crítico es porque eres un cineasta frustrado. Realmente hay gente que quiere más hablar sobre las películas que hacerlas. Yo creo que es igualmente válido, pero ha habido mucha experiencia de cruces con gente que decidió hacer sus propias carreras como cineastas experimentales.

Es interesante que la posibilidad de tener una página propia permite no solo flexibilidad en la extensión del texto de crítica, sino también la libertad de escoger sobre qué películas escribir. Sería importante que nos cuentes un poco sobre este tema de la autogestión. Si uno está recibiendo un salario para escribir una crítica es una cosa, pero si uno lo está haciendo de forma independiente, como lo están haciendo ustedes —que además es una práctica constante en la que están trabajando con muchas personas de todo el mundo—, entonces, realmente es un trabajo autogestionado y eso es algo poco común en Perú, en Ecuador y quizás en el mundo.

Me imagino que son menos las experiencias en este tipo de iniciativas de autogestión, porque eventualmente a la gente se le acaba la plata o se le acaba la paciencia y se le terminó el proyecto. A nosotros todavía nos queda paciencia, solo paciencia porque dinero ya estamos ahí. Inclusive con todo el tema de la pandemia, se está volviendo todavía más difícil.

¿Cómo les está afectando la pandemia?

Bueno, como a muchas otras personas creo. Yo felizmente tengo un trabajo en una universidad, enseño y además trabajo en el departamento de comunicaciones. Hay una cierta estabilidad en el ámbito educativo, al menos en la universidad en la que yo estoy. Pero, por ejemplo, Mónica también es trabajadora independiente, trabaja para muchas entidades distintas y creo que más de la mitad de los proyectos en los que estaba trabajando simplemente se paralizaron en el momento que empezó la pandemia, porque la gente no podía movilizarse. Se cerró también un cineclub que ella programaba y me imagino que eso ha mermado sus ingresos también. Felizmente nuestros costos, más allá de pagar el *hosting*, el dominio anualmente y ciertas implementaciones que le hacemos a la web, no van más allá de eso. Podemos subsistir con un presupuesto casi nulo durante el año. Claro, el tema de la autogestión nos permite total libertad de trabajar con la gente que queramos sin ningún tipo de censura. Generalmente, cuando editamos los trabajos que nos llegan, las ediciones son más del tipo de cuestiones de lectoría, de permitir el acceso más fácil a la lectura. Pero nunca tenemos decisiones en materia editorial que cambian el sentido de los textos que nos llegan, porque los autores con los que hemos colaborado son gente que está muy versada y tiene opiniones muy suyas acerca de lo que es la disciplina del cine o son gente de nuestra misma cantera que ya sabemos que tienen una forma de pensamiento e ideas claras sobre lo que quieren escribir. Casi nunca hemos tocado un texto de manera que le cambie el sentido, ni parcial,

ni totalmente. Nuestro trabajo editorial consiste en clasificación, selección y publicación con algunas correcciones de estilo. Nos vinculamos mucho con nuestros colaboradores en un aspecto de respeto a su trabajo y a sus ideas.

Por otro lado, la labor del festival de cine MUTA sí requiere un trabajo intensivo de autogestión, que es bastante más complicado. Hemos hecho fiestas, venta de *merchandising*, asociaciones con instituciones culturales. Le hemos pedido fondos al Estado, que finalmente recibimos el 2021, pero los hemos pedido por años. Organizar un festival de cine requiere muchísimo más dinero que mantener una página web, eso representa que tengamos que hacer muchísimas más cosas, en el sentido de poder conseguir dinero. Inclusive sacar dinero de nuestros propios bolsillos para poder realizarlo. Pero fuera de lo material está la satisfacción de saber que lo que hemos hecho es lo que realmente queríamos hacer, bajo las influencias de nadie. Eso es invaluable desde mi punto de vista.

Estudiante #1: Estoy muy emocionado con esta clase porque me interesa el tema de la crítica y el análisis cinematográfico. Tengo la idea de un proyecto (con un amigo) de recopilar trabajos de artistas maricas, trans, no binarios que se dediquen al tema audiovisual, en la creación tanto de video arte como en cortos de cine independiente. A partir de tu experiencia de autogestionar el proyecto de crítica de cine, ¿cuáles son tus recomendaciones para personas que quieran crear pequeñas editoriales, blogs o bancos de información que generen este tipo de producción crítica?

Bueno, en primer lugar, me parece fascinante que tengas la idea de querer hacer este espacio de apreciación o de crítica cinematográfica desde tu propia perspectiva, con su propio colectivo. Es algo que también para mí es fundamental. La interseccionalidad del diálogo en el arte con todo tipo de colectivos es algo que promovemos muchísimo en *desistfilm*, tratar de recoger todas las voces posibles independientemente de quienes seamos nosotros. Finalmente nosotros somos una voz más que se une a un grupo de gente que está hablando de distintos temas dentro del cine y sobre temas que tienen que ver con causas asociadas a igualdad social y demás problemáticas conectadas con el arte.

Yo no tengo un manual o una guía de cómo hacer una página de cine. De hecho, la primera vez que nos reunimos, estábamos tomándonos unas cervezas en un local y apareció la idea de hacer esto y lo siguiente que recuerdo que hicimos fue acordar que si vamos a hablar de cine lo primero que necesitábamos tener era una línea editorial. Es decir, sobre qué tipo de cine vamos a hablar y partiendo desde qué punto de vista, quiénes somos, qué es lo que queremos

decir, a quién se lo queremos decir y de qué forma. Una vez que nos pusimos de acuerdo en la línea editorial, que como estuve comentando tenía que ver con abrir el panorama del cine *underground*, empezamos a mapear quiénes podrían ser nuestros colaboradores. Sucedió que en esa época participamos en un foro de cine (The Auteurs, ahora Mubi) que tenía un montón de personas de distintas partes del mundo y muchos de ellos habían escrito sobre cine. Se nos ocurrió la idea de por qué no hacerlo con nuestros amigos, como una especie de colectivo internacional. Empezamos a escribirles y decirles si querían unirse a este proyecto, muchos dijeron sí, algunos dijeron no. Luego de tener una línea editorial y de tener a los colaboradores, ahí fue cuando empezamos a dejar de apretar la correa. La idea desde un principio fue, para nosotros, que esta sea una plataforma de diálogo, pero el diálogo se establece dentro del parámetro de muchas voces. Mónica y yo somos dos personas que tenemos una voz propia, pero no vamos a intervenir en nada que venga de la voz de los demás. Cada persona que empezó el proyecto con nosotros tenía esa libertad. Nosotros trazamos una primera línea editorial de la cinematografía de la Europa del Este y dijimos esto va a ser nuestro primer dossier, nuestro primer lanzamiento y sobre ese tema la gente podía escribir lo que quisiera, prácticamente. Muchos trajeron temas muy estimulantes a la causa, nosotros pusimos las reglas de la casa que tenían que ver con los *deadlines* [plazos], estilos del texto y que había que acompañar con imágenes los textos o videos.

Yo siento que lo que empezamos haciendo, a pesar de hablar de un cine tan distinto, estaba dentro de los márgenes de lo que era la crítica más tradicional; no en lo temático sino en la forma en la que lo abordamos. Yo creo que ahora las posibilidades de abordar la crítica o simplemente el diálogo sobre el cine se pueden realizar sobre una plataforma infinita de ideas que son igualmente válidas. Si tú quieres, puedes hacer una página web, lanzar un fanzine, tener un proyecto digital, hacer videoensayos, tener una web interactiva, hacer pódcast, las posibilidades son ilimitadas y van a depender mucho de cuál sea tu propósito de establecer un contacto con tu audiencia. Si tú estás trabajando con tu colectivo y quieres proyectar esa voz en particular, si sientes que la palabra escrita es la mejor forma para hacerlo, pues, fenomenal, porque la palabra escrita es muy flexible y te permite abordar un montón de cosas.

Yo también había estado pensando, desde hace ya mucho, establecer otro proyecto de una plataforma de pensamiento que interconecte con otras cosas multimediatas, que tenga que ver con imágenes, video y audio y tratar de expandir las posibilidades de la crítica cinematográfica en todos sus vértices. Me parecía interesante proponer a la audiencia nuevas formas de experimentar la crítica. Se ha estado dando mucho en el videoensayo, por ejemplo, que se ha vuelto casi el *go to* de

muchos críticos de cine. Más allá de eso, ahórrense unos cuantos reales para poner un *hosting* o saquen un blog gratis en WordPress y pónganse a escribir. Busquen qué es lo que quieren decir y a partir de esa línea empiecen a producir.

Mónica siempre me dice que *desistfilm* es un trabajo y yo le digo que no, que justamente lo que yo quiero es que no se sienta como un trabajo y eso para mí es fundamental. Mientras lo disfrutes, hazlo. Si luego de 10 años lo sigues disfrutando, pues sigue haciéndolo. Si luego quieres embarcarte en otras aventuras, hazlo también. Mientras tengas la voluntad, el entusiasmo y la pasión por hacer lo que estás haciendo, es cuestión de empezar a darle y mantener una cierta disciplina, porque la inspiración tiene que encontrarte trabajando. Inclusive cuando uno no está inspirado, hay que escribir y escribir hasta que llegue ese momento en el que dices: «Ok, ya conecté», y vas para adelante. Eso sucede mucho más cuando tienes una agenda clara de lo que quieres hacer y el propósito claro de visibilizar algo, es como que estás mucho más entusiasmado y tienes el impulso necesario para poder generar el proyecto. Así que mucha suerte.

También pueden discrepar conmigo, por si acaso. De ninguna forma soy el guardián de las opiniones sublimes sobre el cine [*se ríe*].

Estudiante #2: A mí me gustaría trabajar en esta clase en la filosofía de pensamiento que abarque el componente indígena. También, de alguna manera, nosotros como ciudadanos a lo mejor tenemos más oportunidades, podemos estudiar esto. Pero también es una manera para nosotros como mestizos de empoderarnos y hacer propuestas creativas críticas desde una visión más cercana a nuestra posición como latinoamericanos. Decías que te satisface mucho hacer este tipo de crítica, donde te diviertes, claro, no hay rendimiento económico, pero está la satisfacción intelectual de haberlo hecho. Eso me suena a la dependencia o herencia latina que tenemos. En la época de la colonia los hidalgos se jactaban de que ellos no tenían que trabajar con las manos y eso era algo noble. Entonces, en el contexto de ahora veo cierto parecido, pero más estilizado.

Me refería más al tema del «do it yourself» o «hazlo tú mismo» que es una cosa que es muy particular con el cine experimental, que es la experiencia personal del trabajo en cine como un impulso plenamente fuera del sistema del mercado y la industria cinematográfica. No sé si está enfrentado pero la lógica de realización es completamente distinta. Inclusive, es un acto de resistencia frente a la lógica del capital y cómo se manifiesta en la industria del entretenimiento. El poder hacer con mis propios medios el cine que yo quiero hacer. Esto no es una apología a la nobleza de la labor personal, más bien es una manifestación de

lo personal frente a un modelo de producción, que tiene que ver con el capital y la industria del entretenimiento. Cuando yo te digo del tema del «hazlo tú mismo» en relación al cine va en ese aspecto, de hacerlo como una especie de resistencia frente al modelo *mainstream*.

Estudiante #2: Desde ese punto de vista sí lo entiendo; mi cuestionamiento es que esa filosofía nos aleja en cierto sentido de nuestra realidad latinoamericana, porque ese «hazlo tú mismo» se basa en una infraestructura industrial y cultural que proviene sobre todo de Estados Unidos y Europa. En el caso latinoamericano, son esfuerzos que hacemos, que son necesarios para repensar, para proponer. Pero sí soy crítico porque queremos adoptar esas culturas de otras partes. Como si tratáramos de emularlas.

Sí, en cierta forma entiendo de dónde viene tu opinión. No creo que esté muy disímil de lo que estoy tratando de decir. De cierta forma, todos estamos inmersos en un contexto personal que depende de nuestro contexto social. El cine puede ejecutarse desde una plataforma colectiva y desde una plataforma personal y ambas son bastante válidas. También se puede enfocar desde una perspectiva de industria y una perspectiva independiente. La idea es intentar prevalecer la identidad personal sobre el producto que uno va a generar y eso tiene, en ambos aspectos de la creación cinematográfica, distintos retos. Tanto si realmente haces una película con financiamiento y equipo de trabajo detrás de ti, a si lo haces tú solo con dos o tres personas en tu laboratorio recortando celuloide. Yo he visto gente haciendo películas con muy poca plata, sino es casi cero de presupuesto, tratando de plasmar algo personal, cine sin cámara inclusive, cine utilizando archivos cinematográficos de otras partes. Cuando el cine se convierte en algo donde ya ni siquiera necesitas una cámara para hacerlo, te está dando cierto grado de independencia, en el sentido de cuánto puedes llegar a producir sin necesidad de estar sujetos a patrones económicos. Por otro lado, el tema de trabajar la identidad personal o la identidad colectiva tiene que ver con los esfuerzos que se hacen en colectividad, porque los esfuerzos individuales y personales que gravitan sobre las ideas que cada uno tiene deben equiparse con una especie de establecimiento de plataformas de colectividad donde haya gente que pueda empujar el carro hacia la misma dirección.

Así igual en el aspecto de la crítica cinematográfica. Nosotros tratamos de generar una comunidad de personas en la cual nos podamos sentar y ver qué podemos hacer para mejorar las condiciones de la crítica cinematográfica en el país y cómo tratar de hacer más cosas dentro de lo que nos permite la disciplina. Creo que igual en las artes ocurre lo mismo, sobre todo en una disciplina que

puede llegar a ser tan colectiva como el cine, tratar de articular ciertos esfuerzos colectivos con la mirada de que, realmente bajo esta colectividad, se traten de trazar objetivos personales. Si uno desea hablar sobre la identidad personal o colectiva tiene, de hecho, que también participar en la colectividad que participa dentro de esta identidad. No sé si me explico bien.

Estudiante #2: Sí, estoy de acuerdo. Además, los esfuerzos colectivos son los que provocan estas críticas constructivas. Me parece superinteresante esta clase en la que Libertad te invitó para poder ampliar este universo crítico desde nuestro pequeño mundo del cine.

Gracias Jorge. De hecho, otro aspecto importante de la crítica y el ejercicio del cine es crear espacios colectivos, porque a veces uno tiende a mirarse mucho a sí mismo, a escribir y estar siempre atento a lo que uno piensa y siente. A veces es necesario salir y encontrarse con otras personas, dialogar y tener conversaciones importantes y saber cómo son otras formas de pensamiento ajenas a la tuya para poder construir algo más sólido.

Estudiante #3: Volviendo a la crítica que escribiste sobre *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* del director José Luis Torres Leiva, me da curiosidad saber bajo qué parámetros escribiste esta crítica. Sobre todo, por la frase sobre la «intimidad radical». Siento que es una crítica sobre una película que te conmovió a nivel personal. ¿Podrías comentar algo?

Creo que, como todas las cosas que he escrito, siempre hay un aspecto personal en lo que hago cuando decido hacer una crítica por iniciativa propia y no como parte de una cobertura particular. Utilicé ese término de «intimidad radical», que es algo que se me vino a la mente inmediatamente después de ver la película, porque retrata un tema muy delicado que es el pasaje hacia la muerte. Como había escrito antes en esa reseña —porque es un artículo bastante corto— hay muchos autores en la historia del cine que han tratado de narrar este pasaje de los últimos momentos, la transición de la vida a la muerte. *Dying at Grace* de Allan King (2003) es un gran documental, donde su director pasa un tiempo con pacientes terminales de cáncer en un hospital en Canadá. Es un documental muy, muy fuerte, porque es un documental realista, finalmente, King está con ellos en sus últimas horas. Hay experiencias de la muerte que se acercan a la aceptación con calma y serenidad y otras radicalmente opuestas como gente que estaba muy mal porque su vida se terminaba, que se fueron casi en una actitud de protesta. Frederick Wiseman también ha hecho documentales sobre la muerte y me imagino que se han hecho muchísimos más.

Pero es distinto aproximarse a la muerte desde el ámbito de la ficción, porque puedes trabajar la mimesis de la idea del tránsito a la muerte como algo idealizado. Puedes idealizar que la muerte es el tránsito al más allá y que pasa por el proceso de las cinco etapas psicológicas: de la aceptación y negación, negociación y demás cosas. Se han hecho muchas películas dramáticas sobre las personas con enfermedades terminales. En lo personal, algunas de estas experiencias, más que aproximarme a comulgar con cierto tipo de empatía hacia estas películas, me sacaban un poco de esa experiencia porque lo veía muy sublimado. Inclusive en la propia pena o drama que debería producir era un poco artificioso y digamos que la muerte es un tema que es inmanejable, que nos toca a todos, es inevitable, algo que todos vamos a tener que enfrentar eventualmente. Me pareció que el tratamiento sobre ese fenómeno tan universal en la película de José Luis, especialmente siendo una ficción, era un tratamiento muy particular, porque no incidía en el drama de la pena o el dolor a la muerte en sus últimos momentos. De hecho, sí lo toca y hay momentos muy duros en la película, pero lo que hace José Luis es gravitar sobre estos pasajes más de conexión humana, más serenos, más pausados, donde la inminencia de la muerte está detrás, está presente en los personajes, pero no está explícitamente puesto en escena. No es como que te pongan en la cara la muerte y el sufrimiento. Es más, como una meditación de la aceptación en los últimos momentos de la vida. También sobre esta pareja de mujeres que se encontraban en este tránsito de la vida a la muerte y eso me pareció muy interesante. Él mismo como cineasta es una persona muy sensible y transitan estos temas con una delicadeza que no les restan fuerza porque son películas muy potentes, pero, a la vez, hay una delicadeza con el tratamiento del tema que es muy rescatable en su cine. Esa mezcla entre lo abrumador y lo dramático, pero también lo sutil, me parece que era muy valioso. Por eso fue que decidí escribir sobre esa película. Me hubiera gustado escribir más sobre ella, pero estábamos en modo reportaje de festival así que teníamos que ir sacando las cosas con cierta premura.

LG: Creo que vale la pena mencionar también que José Luis es lector de *desistfilm*. Me parece que a veces nos enfocamos en la idea de que el cineasta no tiene una buena relación con el crítico, pero también hay cineastas que leen crítica y colaboran o establecen amistades con los críticos.

Sí, José Luis es un lector. Una de las fortunas más grandes que hemos tenido y, personalmente, la recompensa más grande que ha surgido a partir de la experiencia de *desistfilm* es que el vínculo que hemos establecido con los autores de

muchas de las películas de las que hablamos ha ido más allá de escribir sobre el filme. Se han formado amistades y relaciones de colaboración. De hecho, hoy día vamos a estrenar la nueva película de Jacques Perconte, que es un cineasta francés. Estoy justamente terminando un texto sobre la película⁴⁵, apenas lo termine será el estreno. Eso para mí ha sido muy gratificante, saber que entre los lectores de la revista están los mismos autores de las películas de las que hablamos y haber podido establecer correspondencia e incluso haber podido traer a algunos a Lima, por intermedio de MUTA, para poder darles la oportunidad de compartir sus propias experiencias y técnicas con la gente interesada. Ha sido fabuloso. Es una gran recompensa tener la oportunidad de conocer al artista como persona, porque hay esta idea misticadora del artista en el empíreo, arriba de todos. El artista, finalmente, es una persona como tú y yo, que está creando y la mayoría de veces suele ser un gran ser humano. Es otra de las cosas positivas de la tarea que hacemos en la revista.

Estudiante #4: Cuándo ves una película y te interesa hacerle una crítica, ¿cuánto te informas sobre esa película, su director, las circunstancias en las que fue creada? Y, ¿tiene o no que ser subjetiva la crítica?

Compleja pregunta. En primer lugar, lo que me preguntaste primero sobre si yo investigaba antes de escribir, sí, cien por ciento. Hay dos formas con las que abordo lo que escribo. Una es que primero tengo una idea de algo que comulga sobre lo que estoy viendo y para desarrollar esa idea me documento un montón sobre lo que se haya escrito o lo que tenga en mi cabeza que ya haya leído antes. La otra es, si estoy escribiendo sobre un autor o una película, documentarme acerca de toda su filmografía. Inclusive leer a otros críticos, porque uno piensa que la crítica cinematográfica se sostiene por sí misma por las ideas de uno solo, mágicamente de la nada. A veces uno tiene que ir a leer otras cosas para ver qué otras cosas se han dicho sobre lo mismo, para saber si finalmente estás de acuerdo o no, qué tanto se aparta tu idea de la idea general de otros críticos. A nivel de documentación creo que es una responsabilidad ineludible si uno quiere dedicarse a esto: informarse y estar con la mayor cantidad de conocimiento rodeando tu cabeza antes de empezar a plasmar tus ideas en una hoja de papel o en una computadora. Creo que en ese sentido va la reflexión que quería hacer respecto a la segunda parte de tu pregunta.

⁴⁵ José Sarmiento Hinojosa, «Antes del colapso del Mont Blanc: una metafísica de la topografía», *desistfilm* (2020): <https://desistfilm.com/premiere-avant-leffondrement-du-mont-blanc-jacques-perconte-2020/>

Yo creo que ineludiblemente cualquier opinión sobre el arte en general o, en este caso, en el tema que nos convoca que es el cine, va a tener cierto grado de subjetividad. Todo parte de nuestras experiencias personales y nuestras experiencias con el cine, pero creo que mientras uno más esté versado e informado sobre el tema, creo que tu opinión puede ser más pertinente. Si hablas con alguien que ha visto 10 películas, otra que ha visto 10 000 y otra que ha visto 100 000 y además ha leído teoría cinematográfica, las tres personas van a tener opiniones quizás parecidas o quizás muy distintas, pero uno tiende a decir: bueno, de repente la persona que ha visto más películas y ha leído más va a tener una opinión más cercana a algo que podría llamarse objetividad. Finalmente, no es un propósito tampoco, no creo que alguien haya buscado en la historia del pensamiento cinematográfico llegar a la objetividad pura, pero es una opinión más informada, más versada y la memoria visual de entrenamiento del ojo es otra cosa que es superimportante a la hora de hablar de cine.

Si yo voy a ver películas de cartelera una vez al mes, mi opinión estará basada en mi experiencia de ir a ver películas de cartelera una vez al mes. Si yo veo en la madrugada cinco películas y estoy todo el día, mi opinión va a estar basada en esa experiencia de ver un montón de películas todo el día. Si además leo, mi opinión va a estar basada en esta experiencia. Esto no se trata de establecer categorías de pensamiento y decir que un pensamiento es superior al otro o que es más válido o más objetivo, sino que son pensamientos distintos, unos son más informados, otros son menos. Eso se siente mucho al leer. Cuando lees a un crítico de cine puedes decir: se nota que ha visto un montón de cine, ha leído un montón y me gusta su opinión porque se ve bastante versada y creo que tiene un contexto mental bastante amplio. Mientras otras personas pueden escribir y dices: pucha, esto se agota inmediatamente, no hay mucho que decir además de lo que ha escrito. Lo interesante es que tus ideas y lo que hables sobre el cine permitan articular un diálogo, una conversación, que permita la participación de más gente y eso lo haces cuando tu marco de referencia crece. Mientras tu marco de referencia sea más grande, tu capacidad de dar una opinión que estimule el diálogo productivo y de intercambio de ideas, va a ser más grande. Si tu marco contextual es pequeño, al final uno descubre que no tiene mucho que decir o lo que dice no es interesante para la gente y no estimula mucho la participación. Una de las cosas fundamentales para mí es establecer diálogos, vasos comunicantes entre la gente, así sea un nicho pequeño de gente. Nuestra audiencia no es de millones de lectores al mes, es un nicho pequeño de gente que también ve las

mismas películas que nosotros vemos. Pero siempre buscamos expandir eso un poco, en cierta manera. Está conectado con qué tan grande sea tu marco referencial y eso es un ejercicio perpetuo. Yo jamás declarararía ser el cinéfilo más versado, ni siquiera de mi ciudad. Demora lo que demora vivir, es decir, yo seguiré investigando, viendo y leyendo hasta el día que tenga vida. Es casi una misión.

Estudiante #5: ¿Qué elementos deberíamos tomar en cuenta al hacer una crítica?

Los elementos que tú creas pertinente, me imagino. Categorías como la fotografía, la edición, el guion, la dirección de actores, la dirección de producción son todas parte de un tipo de cine de narrativas más convencionales, puede ser un punto de partida completamente válido si quieres escribir sobre algunas películas. Partir de cómo los elementos se concatenan los unos con los otros, cómo funciona la fotografía en relación al propósito del cineasta, el movimiento de cámara en relación a qué cosa quiere hacer el cineasta, cómo está trabajada la dirección de actores en relación a los propósitos del cineasta, qué dice la edición de la película acerca de cómo uno quiere contar la historia, si se quiere contar una historia. Creo que dentro de las películas más convencionales o de cine arte, esos elementos te sirven mucho para empezar a concatenar una idea general de qué es lo que quieres hablar. Pero cuando pasas a la rama de lo experimental ahí todo se vuelve una mezcla extraña, por lo cual hay que dilucidar de qué cosa quiere hablar uno en particular, porque el cine experimental trabaja sobre un número infinito de categorías. Hay cine estructuralista que tiene que ver mucho sobre la materialidad, el ritmo y la estructura del cine como disciplina, los cuadros, el ejercicio del *flicker* que es este gatillo que se abre y cierra y permite los 24 cuadros por segundo. Así como hay el estructuralismo, hay corrientes más asociadas a las vanguardias, que establecen nuevos tipos de lenguajes cinematográficos con nuevas técnicas de experimentación sobre la película. Hay cine que trabaja sobre la materialidad del soporte, ya sea digital o analógico, lo manipula para que la imagen misma que tú ves tenga otro tipo de manifestación que no sea ni siquiera lo que hayas grabado, sino que sea algo abstracto como experiencias sinestéticas, experiencias puramente de percepción donde no hay actores, ni guion, ni nada; simplemente hay colores, ritmos, pulsaciones o sensaciones. Ahí las categorías se abren en un crisol al infinito. Uno tiene que empezar a discernir a partir no solo del autor, sino de otros intereses particulares, de qué cosa te interesa hablar en particular. Si ves una película que no es de narrativa convencional, si ves algo experimental, vas a ver algo que te llamará la atención antes que nada y sobre

ese algo es un buen punto de partida. Es tu propia curiosidad. Por ejemplo, la película está editada de forma que no tiene ningún sentido, que no hay ninguna linealidad entre los eventos de la película y eso me llama la atención, quiero centrarme en eso para empezar hablar de la película, bien. O esta película no tiene actores, no tiene diálogos, son un montón de colores que están pasando por la pantalla, ¿cuál es el propósito de hacer algo así? ¿Qué es lo que está buscando ese cineasta? ¿Por qué me está presentando alas de polilla pegadas en una tira de celuloide haciéndolas animar? ¿Cuál es el propósito de todo eso? Dependiendo de las corrientes y demás, esos elementos se trasladan al infinito.

Me acuerdo de Guy Debord que fue un cineasta y filósofo francés. Él tiene una película que se llama *Aullidos a favor de Sade* (1952), que consiste en una pantalla negra y luego blanca que se van sucediendo durante muchos minutos y por allí hay algunos aullidos literales, como gruñidos. Uno dice: ¿bueno, esto qué cosa es y cómo me asocio con esto? ¿Qué es lo que quiere decir el autor? ¿Qué hay con esto que no tiene absolutamente nada que ver con lo que he estado viendo? Ahí está el rol de cada uno de empezar a investigar y meterse dentro de la cabeza del autor y ver qué cosas ha tratado de decir. Esa es otra forma muy interesante de ponerse a pensar sobre el cine, que es ir a las fuentes, ver qué cosa estaba pensando el autor cuando hizo esa película. De repente ahí también es un buen punto de partida.

Seguramente muchos talleres de crítica cinematográfica tienen esclarecidos los métodos y procedimientos sobre los cuales se debe redactar una crítica. En mi caso ha sido una forma mucho más personal, dependiendo de mis experiencias. De hecho, llevé cursos de narración audiovisual en la universidad, como era necesario en cualquier curso de Comunicaciones, donde te enseñaban el eje de planos, lo que era un *dolly*, un *zoom* y demás cosas. Bueno eso ya lo tienes incorporado dentro del lenguaje, pero más allá de las categorías técnicas hay un sinnúmero de cosas sobre las cuales podrías basarte para poder hablar sobre el cine.

LG: Yo estoy de acuerdo con que no hay fórmulas. Pero siempre cuando doy esta clase, en las primeras semanas aparece la pregunta: ¿qué debería decir una crítica? Al final nos damos cuenta de que no hay una fórmula. De la misma manera en la que no hay fórmulas para hacer las películas, tampoco las hay para escribir sobre ellas. Lo que sí hay son algunas convenciones.

Sí y hay muchos periodistas y críticos cinematográficos que siguen esas convenciones también, que trabajan sobre eso. «El argumento me pareció de tal forma y la forma en la que la fotografía me pareció tal y la edición me pareció que está

muy bien manejada y la banda sonora está articulada perfectamente». Cumplen el *check list* de cómo debería hablarse de una película y bien, es una decisión muy personal. Si yo leo algo así, salgo corriendo inmediatamente hacia el lado contrario, porque leer algo así es absolutamente alienígena para mí. Empiezas a parametrizar algo que no necesita ser parametrizado y eso me causa muchísimos problemas. Creo que, desde el principio, cuando empecé a escribir, no tenía idea de que se podría abordar de esa forma y eso me sirvió muchísimo. Mis primeras críticas eran ideas sueltas tratando de tener cohesión en un texto, pero al menos había algo propio ahí, algo mío, propio de mi pensamiento y no un *check list* que hay que ir marcando. La crítica cinematográfica dio en sus mejores momentos todo excepto eso.

LG: Antes de terminar, ¿nos puedes recomendar algún libro? Como veo que tienes ahí [en el fondo de Zoom] tus libros. Un libro que alguien que esté estudiando crítica podría leer. Puede no estar relacionado con el cine.

Es una buena pregunta. Yo tengo libros de cabecera sobre cine que son fundamentales. Por ejemplo, *Expanded Cinema* de Gene Youngblood⁴⁶, porque habla de todas las manifestaciones del cine que trascienden la pantalla, es decir que van más allá del cine como una disciplina en la cual te sientas en una sala de cine a ver una película. *Film as a Subversive Art* de Amos Vogel⁴⁷, la edición que tengo es la edición original en inglés que está viejísima. Si les interesa la disciplina de pensamiento, *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord⁴⁸. Adrian Martin⁴⁹ es un gran crítico cinematográfico, que recorre la línea entre ver cine más de narrativas convencionales y no convencionales, pero está ahí, sus libros son muy buenos, igual Jonathan Rosenbaum⁵⁰ que es un crítico cinematográfico muy bueno.

46 Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (Estados Unidos: E.P. Dutton, 1970).

47 Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (Estados Unidos: D.A.P./C.T. Editions, 1974).

48 Guy Debord, *La société du spectacle* (Francia: Folio, 1967).

49 Adrian Martin (1959) es un crítico australiano de cine y coeditor de la revista online Rouge (<http://www.rouge.com.au>). Colabora con diversas publicaciones internacionales y escribe regularmente en revistas como *De Filmkrant* y *Caiman: Cuadernos de cine. Autor de los libros Movie Mutations The Changing Face of World Cinephilia* (2003), *¿Qué es el cine moderno?* (publicado en Chile en 2008), *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* (2014), *Mysteries of Cinema* (2018), entre otros. Junto a Cristina Álvarez López, son pioneros del video-ensayo como forma alternativa a la crítica de cine tradicional. Sus publicaciones se encuentran en su página web <http://www.filmcritic.com.au/>.

50 Jonathan Rosenbaum (1943) es escritor estadounidense y crítico de cine del *Chicago Reader*. Ha colaborado en distintas revistas como *Trafic*, *Film Comment*, *Cahiers du Cinéma* y *Caiman: Cuadernos de cine*, entre otras. Autor de los libros *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition* (2010), *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (2004), *Movie Wars:*

Y la que yo considero que es la mejor crítica de cine viva al día de hoy, Nicole Brenez⁵¹, una gran amiga mía y miembro del comité editorial de la revista, tiene un libro sobre Abel Ferrara⁵². También tiene un libro sobre el cine letrista,⁵³ es magnífico. Hay una nueva edición en español, que es magnífica y está acompañada de nuevos textos, que también tengo por ahí⁵⁴. Olaf Möller⁵⁵ es otro que es magnífico dentro de los que circulan el sistema del cine arte y hay miles más.

Si les interesa el cine *underground*, además del libro de Amos Vogel pueden leer *Underground Film: A Critical History* de Parker Tyler, con una introducción de J. Hoberman⁵⁶, es muy bueno también. Bueno, hay mil libros más, pero esos son los que se me vienen a la cabeza. Si les interesa alguna vez la filosofía y quieren ir por esos caminos, lean *Cine 1, 2 y 3* de Deleuze⁵⁷. Son libros chiquitos, no les va a tomar mucho tiempo. No, mentira, son como tres biblias. Entre muchas cosas más. Hay un libro del director alemán Rainer Werner Fassbinder, que es uno de mis directores favoritos —si no mi director favorito—, que se llama *La anarquía de la imaginación*, de repente lo encuentran como *The Anarchy of the Imagination*⁵⁸. Si quieren hacer cine más allá de escribir lean el libro y la historia de Rainer Werner Fassbinder. Su biografía es fascinante, ni qué decir de su cine y de sus escritos.

How Hollywood and the Media Limit What Films You See (2000), *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (1995), entre otros. Sus publicaciones se encuentran en su página web <https://jonathanrosenbaum.net/>.

51 Nicole Brenez (1961) es historiadora, crítica de cine, programadora y especialista en cine de vanguardia. Profesora de Estudios Cinematográficos de La Sorbonne y programadora en la Cinémathèque Française de cine experimental desde 1996. Entre sus publicaciones destacan *Cinemas d'avant-garde* (2006), *Abel Ferrara* (2007), *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde* (2007) y *Jean-Luc Godard théoricien des images* (2014), entre otros. También es la coeditora de los escritos de Masao Adachi y Jean Epstein y ha organizado numerosas retrospectivas como *Jeune, dure et pure. Una historia del cine de vanguardia francés para la Cinémathèque Française* (2000). En 2021, la revista de cine *La Fuga* y la editorial Metales Pesados publicaron un libro de sus escritos sobre cine traducidos al castellano: *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso de Nicole Brenez*.

52 Nicole Brenez, *Abel Ferrara (Contemporary Film Directors)* (Estados Unidos: University of Illinois Press, 2006).

53 Nicole Brenez, *"We Support Everything Since the Dawn of Time That has Struggled and Still Struggles": Introduction to Lettrist Cinema* (Sternberg Press: Berlín, 2015).

54 Gilles Deleuze, *Cine I, II y III* (Vincennes 1983-1984).

55 Olaf Möller es autor, historiador, crítico y programador de cine. Ha publicado artículos en *Sight & Sound*, *Cinema Scope*, *MUBI Notebook*, *Eye for Film* y *Film Comment*.

56 Parker Tyler, *Underground Film: A critical History* (Estados Unidos: Grove Press, 1969).

57 Nicole Brenez, *Estamos de acuerdo con todo lo que ha luchado y sigue luchando desde el principio del mundo. Introducción al cine letrista* (México: Ñ, 2019).

58 Rainer Maria Fassbinder, *The Anarchy of the Imagination* (Estados Unidos: PAJ Books, 1992).

**La crítica
es ahora**



Foto de Cristóbal Valenzuela.

Iván Pinto (Chile)

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Licenciado en Estética de la Universidad Católica de Chile y de Cine y Televisión en la Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor general del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo. Director y creador de <http://elagentecine.cl>, sitio dedicado a la crítica de cartelera, festivales y estrenos de circuito independiente. Actualmente finaliza una investigación sobre el Cine Arte Normandie y realiza un posdoctorado en ICEI, Universidad de Chile, donde aborda las transformaciones del cine documental latinoamericano contemporáneo. Ha sido coeditor de las antologías *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar 2010, junto a Valeria de los Ríos), *La zona Marker* (Ediciones Fidocs, 2013, en conjunto con Ricardo Greene) y de *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock* (Ediciones Calabaza del diablo, 2016, junto a Álvaro García y Ximena Vergara) y, junto a Claudia Aravena, fue coautor del libro *Visiones laterales. Cine y video experimental 1957-2017* (Metales Pesados, 2018). Ha colaborado además en diversas publicaciones entre las que destaca su participación en los libros *El Novísimo cine chileno* (Uqbar, 2011), *Prismas del cine latinoamericano* (Cuarto Propio, 2012. Wolfgang Bongers, editor) y *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Akal, 2016. Mariano Mestman, coordinador).

La siguiente conversación entre Iván Pinto y Libertad Gills tuvo lugar el día 17 de junio de 2020. Se dio en el marco de la materia Laboratorio Avanzado: Teoría y Crítica Cinematográfica en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes y fue realizada de manera virtual con la presencia de estudiantes de Cine. Al final de la conversación-entrevista, se abrió un espacio para preguntas y comentarios de los alumnos.

Bienvenido Iván, muchas gracias por estar con nosotros. Para empezar, quería hacerte una pregunta bastante amplia: ¿cómo defines el trabajo del crítico de cine y qué ha significado escribir crítica para ti?

La crítica siempre ha estado vinculada a mi biografía porque también tiene que ver cómo uno ha ido haciéndose espacio. En mi particular experiencia, a pesar de que empecé escribiendo por el 2000 para distintos medios, en el 2005 fundamos con Carolina Urrutia la revista digital *La Fuga*. En su momento, me parece que hubo una primera oleada a nivel latinoamericano de una cinefilia que estaba surgiendo. Mucha gente salió de ese impulso, muy inspirados por la experiencia de la revista *El Amante*, que salió a mediados de los años 90 en Argentina. Eso fue una imagen inspiradora para mucha gente joven, que tomaron de ahí la idea de la escritura y duró mucho en los sitios web. De esa ola salieron muchas revistas en Chile, Argentina, en varios lugares y en distintos momentos.

Era necesario encontrar un espacio para la crítica que no fuera la crítica periodística, que es una crítica más pendiente de la cartelera. En el caso de Chile, [la crítica] había tenido un buen momento, pero para mediados de la década del 2000 venía muy de capa caída, con gente muy desinformada, con menos espacios para escribir, con un tipo de crítica que era muy reduccionista, muy en el plano de poner las estrellitas. Por otro lado, en ese momento en que estábamos emergiendo, a pesar de que yo también habito en ese tipo de espacio, surgía la crítica más académica o *scholar* que en Chile también ha tenido un impulso fuertísimo en estos últimos años. En Estados Unidos, Francia, Inglaterra y en un montón de otros lados, hay revistas especializadas en Film Studies. David Bordwe-

Il es la figura paradigmática del *scholar*⁵⁹. Bordwell también ha dedicado mucho texto a hablar de estas discrepancias entre la crítica y el *scholar*⁶⁰.

Nosotros en la crítica de cine tenemos una tradición superinteresante y loca que tiene que ver con una suerte de modernidad crítica bastante intelectual en la cinefilia, basada en distintos modelos que surgieron hacia la década del 50, del 60, a nivel internacional, no solamente en Francia... obviamente *Cahiers du Cinéma*, pero también en todos lados. Por ejemplo, en Chile se vio mucho la revista *Primer Plano*. En Argentina también salieron un montón de revistas de crítica de cine de inspiraciones ideológicas diversas: marxistas, con puntos de vista latinoamericanistas, o sea, tenemos una tradición intelectual de esa crítica.

La gracia que tenían estos acercamientos de las revistas y de la cinefilia es no caer en ninguna de estas dos cosas (la crítica periodística o *scholar*), sino, más bien, generar un espacio que vendría a ser relativamente autónomo, en el cual ninguna de estas dos opciones —solo el periodismo o solo la crítica académica— fuera el punto. Era encontrar un lenguaje intermedio, de mediación, que pueda tomar recursos intelectuales, filosóficos, para discutir el cine nacional y las tendencias de nuevos lenguajes. Parece que allí hay una posición de la crítica que tiene que ver menos con ser el *juez*. Personalmente, yo venía reaccionando muy fuerte contra esa idea, del *autor canonizador*, el que divide, el comisario, el erudito, el genio, el inspirado, el virtuoso.

Yo veo al crítico mucho más de una manera pragmática, en el sentido de un puente entre lenguajes, como alguien que logra generar un espacio para observar. Como generalmente nuestra realidad es bastante más precaria en el campo intelectual, crítico y de discusión, realmente no solo le toca escribir y tener una posición, sino también, muchas veces, hacerse cargo de esas condiciones en las cuales esos discursos pueden emerger. A mí me parece que ese ha sido mi trayecto, no estoy viéndolo como algo heroico, sino más bien como: quiero hacer crítica, ¿qué hago? No hay espacio, ¿me hago un espacio? Hay más gente que también hace crítica, bueno hagamos algo: hagamos una revista.

Me defino como crítico porque ha sido un quehacer sobre el cual he orbitado durante los últimos 20 años. A pesar de que tengo otras funciones —ya que puedo tener una función más académica, investigativa, de docente, desarrollar investigaciones, hago de todo un poco—, mi motivación está supervinculada con la crítica. Tiene que ver con la idea del goce escritural, vinculado a la dis-

59 David Bordwell (1947) es un reconocido teórico, docente y escritor de libros y ensayos sobre cine, nacido en Estados Unidos. Entre sus obras están *Narration in the Fiction Film* (1985) y *Poetics of Cinema* (2007). Junto a la teórica del cine y autora Kristin Thompson dirige el blog *Observations on film art*, <http://www.davidbordwell.net/blog/>

60 Por ejemplo: David Bordwell, «Never the Twain Shall Meet. Why can't cinephiles and academics just get along?», *Film Comment* (mayo-junio 2011), <https://www.filmcomment.com/article/never-the-twain-shall-meet/>

cusión, a la idea de estar viendo películas y estar constantemente renovándome en mi archivo, tanto bibliográfico como cinematográfico. Así defino a la crítica, como aquello que me motiva, aquello que me define, que realmente me impulsa. Me defino sobre lo que me hace vibrar. Algo que realmente me motiva mucho —y me siento muy libre haciéndolo— es cuando escribo críticas. Es un espacio radical de pensamiento y de escritura.

Ahí está un poco de lo que hice hasta el 2012, cuando me di cuenta de que *La Fuga* estaba sacando los números anuales como cumpliendo una labor mucho más intelectual, en términos de traducciones, bibliografía, discusiones en profundidad, entrevistas; una cosa que uno la ve y dice «Es como una revista un poco pesada». Como que cada número es un yunque y no todo el mundo lee al mismo tiempo y no acceden al conocimiento al mismo tiempo. Entonces, en el 2012 empecé con *El Agente*, que es otro sitio que se creó con la certeza de que a mí lo que me impulsa es esta vida del cine. También para generar algo más formativo, es decir, con gente más joven, para dar espacio a otras voces y armar una suerte de taller permanente. Es decir, vamos escribiendo, vamos mejorando en el camino y vamos probando cómo mantener esto. Es un sitio que es chiquitito, pero colabora harta gente. Me tiene contento que es como un laboratorio de escritura.

Ahora con la pandemia discutimos todos los días sobre ¿cómo seguir? ¿Cómo puedes escribir si no hay muestras de películas? ¿Qué mirar? Lo último que escribí, por ejemplo, a propósito de la discusión que se estaba dando sobre HBO y la censura, fue algo sobre el racismo y Hollywood⁶¹. Esas cosas me impulsan, ir construyendo en ese sitio una posición que no se parezca a nada de lo que ya hay.

No sé si respondí porque me fui para muchos lados, pero creo que se puede leer entre líneas de lo que estoy diciendo, más o menos lo que entiendo por crítica. Tiene que ver finalmente con un activismo, una pasión, una vocación por ese público, una mediación, una serie de elementos que estoy tratando de expresar.

¿Cómo fueron tus inicios en la crítica? ¿Qué te llevó a comenzar este trabajo? Cuando a uno le apasiona el cine, muchas veces lo que queremos es hacer películas. ¿Qué crees que fue lo que te atrajo a querer escribir sobre películas?

Yo estudié cine, efectivamente, yo hice cortos, hice películas. Desde chico fui creativo, porque en los cuadernos de materia del colegio tenía dibujos, cómics, historias, también escribía novelas, obras de teatro; parecía que tenía otros intereses que mis compañeros. Bueno, estudié Cine en el ARCIS y estuvo bien pero cuando yo salí... por un lado que era chico, no me gustaba lo que estaba en

61 Iván Pinto, «Editorial: Una historia de violencia (censura y racismo en Hollywood)», *El Agente Cine* (2020), <http://elagentecine.cl/columna/editorial-una-historia-de-violencia-censura-y-racismo-en-hollywood/>

juego, la industria decía: «Ven, vamos a producir, métete en el campo». Estaba haciendo unos cortos que todo el mundo odiaba con un grupo de amigos y ya estaba escribiendo. Después estudié estética, ahí me puse a hacer ayudantías y me tocó ser ayudante de gente muy bacán de acá. En resumen, yo fui encontrando una veta creativa ahí en la crítica. Era un quehacer más dentro de otros, porque también hacía guiones y películas. Recuerdo que estuve como cinco años con un guion, pero no se movía nada. Entre medio hasta ponía música cuando tenía como 22 o 23 años, hay que hacer de todo.

Empecé a escribir regularmente, me empezaron a llamar de revistas como *Santiago cultura* en la que pagaban algo⁶². Me acuerdo de que había un portal web de un señor que se llama Sebastián Ferrada, cantante de ópera y altruista, que quería financiar cultura, así que decide hacer un portal sobre ello, se llamó Una Vuelta. Ahí teníamos un lugar para hacer crítica de cine y yo empecé a editar esa sección. Como había una sección de libros, una de arte y una de cine, en un momento empezó la pelea por la autonomía de los sitios. De ahí salieron varios proyectos, salió una revista que se llamaba *Arte y crítica* que funcionó hasta el 2015. De ahí salió un proyecto editorial que se llama Sangría Editora, que es de Carlos Labbé y Mónica Ríos, que también es crítica de cine ahora. Yo tuve en algún momento una pelea con ellos y les dije: «Ok, quiero hacer mi sitio, ¿ustedes qué onda?». De ahí me llamó Carolina (Urrutia), quien había sido compañera mía en la licenciatura en Estética y me dijo que estaba armando una página con su pareja que es *webmaster*, el Rodrigo (Culagovski) y me preguntó si me sumaba. Le dije que sí y me llevé toda la gente con la que trabajaba y armamos *La Fuga*.

Cuando comenzamos era un proyecto más etéreo, como que no había estructura, íbamos subiendo materiales, textos, entrevistas y no teníamos muchos plazos. Justo ese año fue el *boom* de los festivales acá, el momento en que el Festival [Internacional de Cine] de Valdivia hizo un giro en la programación y surgió un festival como Sanfic [Santiago Festival Internacional de Cine], que es un festival importante. También era el momento de una cierta apertura cinematográfica, las películas de Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-Liang, esa ola. Tuvimos un superaño. De repente me fui de viaje a Argentina dos años y ahí empecé a absorber otras cosas, como la dinámica de las revistas, la discusión, los lenguajes. Ahí empezó a salir la idea de que esta revista tenía que tener números semestrales. La idea de más bien trabajar un buen material y luego lo subíamos, en lugar de estar en un blog actualizando con más frecuencia. Antes como que aún no encontrábamos un tono, estábamos todavía imitando cosas, queríamos ser un poco como *El Amante*, un poco como *Tren de Sombras*. Entonces se generó esta estructura de contenido que nos ordenaba el material. Ahora mismo, en paralelo con todas las cosas, estoy trabajando el próximo número que ya funcio-

⁶² Esta revista se distribuía gratuitamente en las estaciones de metro, durante los años 2001 y 2003 aproximadamente.

na casi mecánicamente, vamos guardando material y se arma. Lo resumo así, yo quería hacer muchas cosas, pero en el fondo lo que me fue pasando es que me fui entreteniendo. Encontré una veta creativa de hacer proyectos, de escribir textos, de crearme finalmente en este espacio de interacción llamado crítica. Todavía lo que más me impulsa es eso.

Si el acto mismo de escribir es un proceso creativo, entonces es algo que se va transformando con el tiempo, se va desarrollando en la medida en que te vas planteando nuevas preguntas o nuevos problemas. ¿Cómo ha ido cambiando tu escritura? ¿Podrías compartir con nosotros tu experiencia con la escritura?

Tengo dos experiencias: de escritura y de edición. Primero voy a hablar de la edición y luego de la escritura. Me entretiene mucho pensar en cada número de *La Fuga*, ir originando la estructura, de qué manera inventar contenido y proponer. Por ejemplo, quiero entrevistar a este tipo, no habla tanto de cine, pero lo que está diciendo es importante para pensar el cine. En los dossieres, traducciones, materiales, hay un gesto como de un montaje de cosas que me entretiene mucho. De lado de la escritura, me pasa que me he ido enfrentando a formatos diversos tratando de dominarlos de algún modo. Por decir algo, pienso que todavía la reseña de una película es centrarse en un objeto, ver sus características, dar un punto de vista, encontrar la manera de analizarlo, sacarle la vuelta para mostrar algo que no estaba siendo mostrado. Inventar ese tono del texto que tiene como una suerte de templanza o de ritmo, que también tiene sus momentos fallidos, que tú miras para atrás y dices: «No hubiera escrito eso»; hay textos de los que me arrepiento un montón. A la vez, tenés que arrepentirte, tenés que escribir y equivocarte porque si no, no vas a entender dónde están los límites de lo que estás buscando.

A menudo pienso en cómo se estructura esa cosa que quieres decir y que tienes en mente, una imagen, un impulso, una idea difusa y de repente empiezas a escribir y emerge una forma, que es la forma del texto. Dar vuelta y reescribir hasta encontrar aquello que estaba realmente. Muchas veces salen cosas como muy brutas, pero que, con dos días de trabajo de reordenar, de escribir, empieza a salir algo mejor. Ese trabajo y ese deseo de un objeto, que estás encontrándolo mientras lo estás haciendo y estás obsesionado con esa idea, eso es lo que yo busco, ese punto de encuentro con las películas: ¿qué me pasó con estas películas y con estas imágenes?

Me impulsa escribir sobre cosas que me gustan mucho, pero también me gusta escribir sobre películas que me producen conflicto y eso me pasa mucho en el cine chileno, sobre todo en el documental. Me pasa que me confronta a cosas contradictorias en temas éticos y políticos y resolver cómo me voy a situar con respecto a eso, es un ejercicio de creación. Después hay algo que me impulsa harto y que también es creativo, porque uno se inventa algo, es que se inventan

alteridades, se inventan otros, se inventan enemigos intelectuales, algo en contra de lo que estar. Es un ejercicio interesante saber contra qué estoy. Muchos de los textos, no lo dicen directamente, pero están diciendo algo sobre el tipo de crítica que no quieres ser, discursos ideológicos o un tipo de acercamiento al cine que desprecias. Uno se inventa películas que son como el enemigo y justamente está bueno inventarse una manera de trabajar finamente con esos objetos. Son ideas que se me ocurren ahora mientras te comento. Me gusta escribir sobre muchas pelis a la vez, comparar películas, en los festivales trabajar con siete películas y abordarlas desde el mismo punto de vista, trabajar un tema. Por ejemplo, cuando hablé del racismo, eso venía dándome vuelta y justo me había visto varias cosas de la década del 50 y necesitaba compararlas. Todos esos ejercicios son figuras en el fondo y es lo que me va motivando. Trabajar con la figuración, la comparativa, el antagonismo, son posiciones que vas creando; es lo que puedo decir de lo creativo de la escritura.

Me parece que hay un sentido pedagógico de la crítica o un deseo de hacer pedagogía a través de la crítica. ¿Cómo ves la relación entre tu trabajo como crítico y como docente?

Es una pregunta que no me habían hecho, ni yo creo me la había hecho. En el fondo hay algo pedagógico en *El Agente*. Aunque es un taller para mí también y yo no tengo la verdad al respecto de la crítica, evidentemente hay algo de querer hacer una cadena de transmisión de conocimientos, de recursos, de cómo meterse en el medio; todas esas cosas las trato con la gente con la que trabajo ahí. El tema de la docencia que obviamente está vinculado, los talleres que doy fuera de la universidad, en la cineteca, centros culturales; todo este ámbito de la crítica me da el insumo para poder enseñar las cosas desde un lugar que está totalmente internalizado en el campo, refiriéndome al cine chileno y la industria. Esa mirada crítica te propone una suerte de mirada termita, desde adentro, que está operando.

Ahora, hace un tiempo me ha tocado dar el curso de Crítica en postgrado y en pregrado. Una batalla que tengo en el Instituto de Comunicación e Imagen, donde se ve la materia de Crítica como una optativa, es que la salida de la crítica todavía no se ve como una salida en la carrera de Cine, todos quieren realizar películas en el fondo. En realidad, el campo es pequeño y estoy convencido de que es una salida pertinente para el área de la gente que está estudiando Cine. Lo que veo es que hay mucho interés, pero no hay espacios de formación. No están muy formalizados los espacios y el conocimiento que ya sale en el postgrado sale demasiado especializado. Hay todo un ámbito o un territorio donde me parece que hay hartito por trabajar, tiene que ver con mediación, programación, curaduría, crítica, desarrollo de proyectos, cineclubes, toda una zona que se mueve en

un ámbito más de la cinefilia. Esos son los espacios que hay que reforzar o *subespecializar* dentro de esa área, sin volverlo académico o pesado, sino más bien trabajarlo con mayor densidad.

En mis inicios como crítico escribía muy denso, era muy pedante. Escribía de manera que sometía al lector a una tortura, como decir: si estás acá, estás a mi altura, me puedes leer, me puedes discutir, tu lenguaje tiene que estar conmigo. Todo esto de *El Agente* y de mantenerme escribiendo, en contacto y estar comprometido en este quehacer, en este tejido social que son los otros y estar inmerso, ha sido muy motivante en ese sentido de lo pedagógico también. Ha sido interesante que mis textos se hayan vuelto más asequibles o quizás yo construí a la par mientras fui desarrollando una suerte de lector modélico. Una cosa que me pone contento es que me digan que les parecieron muy entretenidos mis textos, que se entendía todo y que les pareció nítido. En mi interior digo: «Ya no soy tan arrogante» y busco algo que tenga que ver con lo diáfano, una manera de plantearlo que no se vuelva arrogante, erudito, sino más bien buscar una manera de que plantees problemas y contradicciones. Es algo que me gusta, sacarle la vuelta a lo problemático, que el espectador saque sus propias conclusiones y poder incentivarlo a esas preguntas, a ese universo de cosas. Me encanta que alguien se quede dándole vueltas a un texto.

Mis textos nunca la rompen en las redes, no es que tenga la mayor cantidad de lectores del mundo. Hay gente que escribe y tiene 100 000 lectores, yo tengo 100, pero, bueno, es un público que más o menos me va leyendo y con el que vamos construyendo una relación. Me parece que eso también habla de lo pedagógico, pero también la idea de que vas avanzando poco a poco con un grupo de lectores. Finalmente, *La Fuga*, te guste o no su lenguaje, es la única revista en Chile que estuvo 15 años funcionando y para quien quiera acercarse en algún momento, está disponible, es gratuita y de acceso libre.

¿Cómo ves la diferencia entre *La Fuga* y *El Agente Cine*?

Lo que pasó con *La Fuga* fue que surgió en paralelo una suerte de campo de estudios de cine internacional, una cinefilia que buscaba algo más elaborado. Mucha gente que entra ahí [a escribir] entra con tesis ya hechas, en pregrados o posgrados, son investigadores emergentes. Ese es un grupo medio mañoso, una cosa más cerrada, funcionaba con invitaciones particulares, le pedíamos de repente una reseña a alguien. Éramos un grupo de diez que estábamos siempre en *La Fuga*, más un grupo amplio de colaboradores que se van renovando. Abrimos los dossiers, que se someten a revisión, y entran textos que están en un piso para arriba y tienen que ver con la innovación del punto de vista y textos sólidos. En cambio, en *El Agente* está esto del laboratorio, gente más joven que pueda encontrar una voz en la crítica. También lo tomo como un taller para mí. Es excelente

mantener un espacio de escritura viva y no dejar de aprender lo que es la crítica, porque en el fondo es un quehacer, nadie te puede decir «yo soy crítico», sino «yo sé hacer crítica». Es un tejido constante de construcción y reconstrucción que tiene que ver con el proceso de construcción sobre sí mismo y sus posibilidades. En *El Agente* estoy contento porque ha habido una linda camada. Está Vanja Munjin quien terminó programando el FICValdivia [Festival Internacional de Cine de Valdivia] y se fue a hacer el postgrado a Portugal. También está Héctor Oyarzún, quien este año invité a ser coprofeesor en un curso de Crítica, se embolsó y terminó yendo a Berlín, a Rotterdam, a todas las escuelas de Crítica. Esa es mi mayor alegría con ese sitio. Realmente está sirviendo para lo que yo quería que sirviera, que gente más joven pueda ingresar a un universo cinéfilo. Tiene que ver hartito con repartir los recursos. Me llegan muchas notas de estreno, *links* de festivales: bueno, esto es un recurso. Estamos viendo las películas chilenas que ya están saliendo y digo: «Compartamos esto, provoquemos discusiones».

¿Cómo ves la escritura de los críticos jóvenes que están participando en *El Agente*? ¿Ves alguna diferencia en la manera en la que ellos abordan la crítica en comparación con tu generación o con los que formaron *El Agente* o *La Fuga*? ¿Percibes alguna diferencia entre tu generación y las nuevas generaciones de críticos chilenos?

Sí, aunque igual reconozco impulsos parecidos, finalmente, que no son tan distintos a los que uno tenía en su momento. Pero sí es otra sensibilidad, son otras preocupaciones. Por ejemplo, la temática de género y el feminismo son temas constantes. Ahora, ¿yo contra qué peleo en *El Agente*? Estoy peleando contra un escenario en la crítica de Chile, particularmente. Acá surgió una suerte de subjetivismo «fandom». Por ejemplo, el fan de la película de *The Avengers* (Joss Whedon, 2012) o el fan de no sé qué. Toda una escritura en primera persona, impresionista. Si revisas en Chile hay muchos sitios desde Instagram a canales de YouTube donde hay mucho material. De algún modo el sitio busca dar un piso, como diciendo: «Si partimos de algún lado, partamos acá la conversación». En el fondo lo que buscamos en el texto, los editores, son las críticas que hablan de un piso argumental, de coherencia, de determinado conocimiento que se busca transmitir, de análisis. Ese piso no es una fórmula porque requiere estar constantemente en un ejercicio de escritura. Entonces es exigente, no es tan fácil seguir colaborando en el sitio porque hay que tener un espíritu de entrega, un gusto que no todo el mundo lo tiene. Somos un grupo constante, que se ha ido agrandando. Mucha gente entra y se va rápidamente, hay gente que está como seis meses y se aburre y hay gente que va permaneciendo con la que puedes trabajar. A pesar de todo, entre nuestra generación y la otra, siento que los intereses no son tan distintos.

Pienso en una revista muy joven, la revista argentina *La vida útil*. Me encanta y me refleja. Ellos tienen 30 años, pero escriben como si tuvieran 20, en el buen sentido, en el sentido de la pasión y el impulso que tienen. Tienen algo lúdico con el cine. Me recuerda mucho a *El Amante* en su mejor época de autoría, de rescatar el cine y maravillarse. Lautaro García y Lucía Salas son editores allí. Venían de otro grupo porque en realidad eran dos revistas anteriores, una se llamaba *Las Pistas* y la otra era *Cinéfilo*, que era un grupo muy particular de jóvenes de Córdoba, en Argentina, donde hay un cineclub municipal y mucha gente dando vueltas. Roger Koza los formó a todos o a gran parte y ahora todos se pelean con él, pero bueno, es Roger. Se terminó esta revista y se fusionan en *La vida útil*, que es un proyecto bastante genuino con el que tengo diferencias. Ahí me doy cuenta de que me he vuelto viejo; tengo estructuras de lecturas, me gusta mucho el cruce con la teoría y con la filosofía, me gustan esas cosas que no sé si a ellos les interesarían. Tienen un acercamiento más *afectivo*; ahí en la cuestión del afecto hay una diferencia. Creo que yo trabajo muy desde el intelecto, la estructura, la descomposición analítica, el juicio y lo ideológico. Me parece que la crítica de la revista *Las Pistas* tiene una posición muy defendible, muy sólida, muy buena, pero yo me siento en otra vereda. Allí hay algo que me es ajeno. Quizás si yo tuviese su edad hubiera seguido esa veta cinéfila, apasionada, buscando genios ocultos; pero fui volviéndome cada vez más histórico, me iba construyendo un lugar «muy político», lo cual tiene límites y muchos puntos ciegos. En la edición de revistas, a pesar de que lo hago con mucha pasión y he encontrado un ejercicio creativo, siento que he perdido una cierta inocencia, que rescato cuando lo veo en otros. Pienso que yo no puedo estar ahí, pero qué bueno que otros sí.

Estábamos hablando de cómo ves la crítica en relación con nuevos críticos que están recién empezando. Ahora, con relación a los que vinieron antes de ti, es decir, la tradición de crítica de Chile previa a *La Fuga*, ¿cuál era ese panorama y cómo describirías la forma de hacer crítica de esa tradición a la que se enfrentaron ustedes?

Justamente esto de querer transformarme en alguien que va a la historia, que tiene esa preocupación con la genealogía y las tradiciones, es algo reciente. Acabo de escribir un capítulo de un libro sobre la crítica del Normandíe⁶³. El Normandíe es el único cine arte sobreviviente, que partió en la década del 80. En toda la dictadura fue un lugar de resistencia cultural. Sufrió toda la década de los 90 y 2000, que fue la época del *blockbuster* y las multisalas. En los últimos años se ha mantenido como un discurso medio sobreviviente, ya no es el discurso del lugar

63 Claudia Bossay, María Paz Peirano e Iván Pinto, *La vieja escuela. El rol del Cine Arte Normandíe en la formación de audiencias (1982-2001)* (Santiago de Chile: Pehóe Ediciones, 2021). Descargable en www.archivosnormandie.cl/descarga

de la cinefilia, pero sí es un cine que mantiene su público. Ellos, durante los 80 y 90, sacaron revistas con comentarios críticos. Allí hubo una generación perdida en Chile, la de los 80 y 90 que veía allí cine, que escribieron para esos folletos y de ahí nunca más. Las revistas de cine impresas en Chile desaparecieron a principios de los 90. Hubo algún intento a mediados de esa década con una revista, pero no era de crítica de cine, era más de difusión (*The End*).

De algún modo, cuando nosotros salimos estaba bastante de capa caída la crítica de cine, solo estaban los periodistas. Había medios como *Mabuse*, que ya se terminó, donde estaban ahí reunidos todos los periodistas. Era una muy buena revista, pero más con esa formación de periodismo y de encontrar la polémica. En *La Fuga* éramos más arrogantes, insisto. Carola (Carolina Urrutia, cofundadora y editora de *LaFuga*) venía de las letras y yo tenía una preocupación más conceptual y teórica. Fue pasando que arrogantemente nos pusimos en un lugar donde dialogábamos con cierto nivel, es decir con *Cahiers du Cinéma*, con *El Amante*. Pero en realidad, cuando empiezas a indagar y enterarte de lo que hubo antes de ti, te das cuenta de que sí perteneces a determinadas filiaciones y tradiciones. Para mí fue muy importante desarrollar esta investigación sobre el Cine Normandie, porque descubrí que ahí había una línea de críticos de cine que fue discontinuada y de la cual me acomodaba.

También fui ayudante muchos años de José Román⁶⁴, quien es una figura de culto cinéfila acá. Fue un crítico de cine que partió desde los 70 y que también fue un eslabón perdido, colaboró con muchas revistas y en prensa. Un tipo que escribió por muchos años crítica de cine y yo fui su ayudante, ahí hay algo que absorbí de esa línea. Hay otra crítica que no me gustaba y que me fui construyendo «antagónicamente» que es la crítica de René Naranjo o Héctor Soto, nombres muy importantes acá. También Ana Josefa Silva, quien todavía sigue haciendo crítica, muy como para toda la familia. En algún punto me siento muy antagónico a eso. Hay una tradición que viene de los 90 y los 2000 en los que me siento en oposición. Tiene que ver con el crítico como autoridad o muy periodístico, posiciones que no me interesaban y sentía que la crítica era otra cosa, tenía que ver con la escritura, la forma de conectar textos, rescatar tradiciones, es decir, otro discurso.

Quisiera volver a la idea de la relación desde donde uno está escribiendo, no solo espacialmente, desde Chile en tu caso, sino también en el tiempo; las cosas que están pasando alrededor del cine que para algunos no tienen que ver directamente con el cine. Hay críticos que escriben sobre cine sin hablar de las cosas que suceden en la sociedad. Pero, en tu caso, por ejemplo, en octubre

⁶⁴ José Román (1940) es un crítico, documentalista y docente chileno. Trabajó como crítico de cine en las revistas *Primer Plano*, *Apsi* y *Enfoque*, de la cual fue su fundador. En la actualidad escribe en la revista *Aisthesis*, editada por la Pontificia Universidad Católica de Chile y en los diarios *La Tercera* y *El Mercurio*.

escribiste sobre *El Joker* (Todd Phillips, 2019) en el contexto de las protestas y manifestaciones en Chile⁶⁵ y ahora en *El Agente Cine* tienen una sección de cine en cuarentena⁶⁶, entonces, veo algo que está en tus intereses y preocupaciones como crítico. Quería preguntarte: ¿cómo ves esta relación entre la crítica y el contexto político, económico y social desde el cual uno escribe? ¿Te parece que el trabajo de la crítica es responder de alguna manera o posicionarse frente a lo que está ocurriendo en la sociedad?

Mi posición es claramente a favor de una crítica situada en un contexto político y que tenga que apuntar desde la escritura a trazar nuevos vínculos entre el cine, la sociedad y la política. Es una posición y un laboratorio contingente, porque vas ensayándote en la medida que van surgiendo las distintas coyunturas. Esa posición es muy minoritaria, no todo crítico está dispuesto a asumirla. Hay dos fetichismos grandes. Por un lado, está el fetichismo del arte, como el genio que escribe de cine de una forma pura y cuya autonomía hay que respetar. Por otro lado, una crítica infantilizada del *fan*, que es un peligro emergente acá, que tiene que ver con películas muy *cool*, con la industria, con las series, que está bien. Claro, hay una posición que se ha ido radicalizando con el paso de los años, que tiene que ver con el vínculo.

Yo creo que en ese puente debe estar la crítica actualmente, entre la ficción simbólica, la producción de imágenes, la producción cinematográfica y ese contexto. También estar leyendo asintóticamente y buscar aquellas películas que tengan esas imágenes que puedan hablarnos de una totalidad social. Eso lo he ensayado bastante con el cine chileno. Constantemente el cine chileno me da un terreno desde donde poder trazar eso y entenderlo como artefacto complejo. No es algo que tenga que ver con lo ilustrativo, la pancarta, ni el reduccionismo, sino más bien acercarse a ese ejercicio de la producción artística en vínculo con su contexto de una manera compleja, que indague en capas de sentido, en las metáforas, las alegorías, el lenguaje y las opacidades. Por ejemplo, Hollywood y el racismo, las manifestaciones o *Joker* me impulsan a escribir.

Mi último texto académico es sobre las películas de la movilización social de octubre, sobre el tema de los colectivos audiovisuales y el tipo de imágenes que se producen ahí⁶⁷. Allí hay una transformación que tiene que ver con la transformación del contexto político y con las imágenes mismas, esa relación productiva. Otro enemigo mío podría ser el sociologismo re-

65 Iván Pinto, «La risa del descontento», *El agente cine* (2019), <http://elagentecine.cl/columna/editorial-la-risa-del-descontento/>

66 Álvaro García, «Cine en cuarentena (1): La impureza del cine», *El agente cine* (marzo 2020), <http://elagentecine.cl/columnas/cine-en-cuarentena-1-la-impureza-del-cine/>

67 Jorge Iturriaga e Iván Pinto, «Hacia una imagen-evento. El 'estallido social' visto por seis colectivos audiovisuales (Chile, octubre 2019)», *Revista Cine Documental* N.º 22 (2020): 28-56, <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/CD22EdE-Hacia-una-imagen-evento.pdf>

duccionista de lo que tendrían que decir esas imágenes en un texto. Más bien es buscar el lugar de la producción, un lugar nuevo donde el cine puede reinventarse en ese contexto. O trazar nuevas formas de imaginación política en el cine donde supuestamente no hay nada político. Por ejemplo, pienso en el cine de (José Luis) Torres Leiva e Ignacio Agüero, que son cineastas de la intimidad, de lo cotidiano, de la imagen poética. Sin embargo, veo ahí algo político, algo que hay que pensar en términos de la relación con el contexto y de apuntar al plano de la ética y la imagen, la ética y el otro. Esas dificultades, contradicciones, puntos ciegos, paradojas de lo político en el cine me impulsan mucho a escribir.

¿Crees que eso siempre ha sido parte de lo que te ha impulsado a escribir o es algo que se ha reforzado en situaciones fuertes, intensificadas, de conflictos o de rebelión, como la de octubre?

Está buenísima la pregunta. Creo que ha sido algo constante. Si miras mis críticas del año 2002, 2003 o 2004 siempre ha estado esa preocupación; creo que más bien se ha ido agudizando. Podría decir que un crítico es alguien que está buscando su estructura, debería decir «una suerte de músculo» que se ejercita con el paso de los años. Se va volviendo más claro con respecto a su punto de vista, vas develando tus capas, vas diciendo: «No voy a perder el tiempo en esto, esto es lo que quiero hacer y decir». Esa honestidad con tu objeto me parece que sí la vas encontrando. Dejas de ser tan errático con tu deseo de lo quieres hacer y se va clarificando. Ese músculo tiene que ser tal, que en estos contextos de crisis absoluta como lo que vivimos ahora, crisis política y sanitaria, sea el momento de probar tu ejercicio de escritura. Este es el momento para pensar y escribir.

Los chicos del blog decían: «Ahora hay que dejar de escribir», y yo decía: «No, este es el momento para escribir y demostrar el poder de la crítica». No tiene que ver con una cosa fetichista ni frívola, tiene que ver con un discurso vital, tiene que ver con cómo nos vamos a pensar, cómo nos vamos a redefinir, cómo nos está cambiando esto. Eso te digo que es el motor de mi impulso: la búsqueda de la lucidez. No sé si la he logrado, pero es lo que busco. Busco estar con esa mirada y el músculo ajustado para estos momentos de crisis. He pensado harto estos días cómo mantenerme activo y no perder la cabeza, y efectivamente ha sido una economía de cosas que me hacen sentir muy saludable, estar viendo películas, escribir y leer. En este marco se ponen a prueba los recursos radicales de la vida, porque la crítica es un recurso simbólico de la subjetividad.

Estudiante #1: Has comentado que el cine documental chileno es algo que te hace cuestionar mucho. ¿Desde dónde exactamente exploras este género?

¿Cómo partes al cuestionamiento del documental? ¿Qué es lo que te cautiva en esta exploración para, desde allí, escribir sobre ello?

Para mí el cine documental se volvió un objeto muy apasionante y fui perdiendo determinada pasión con la ficción. Sentía que de algún modo el cine chileno de ficción, hasta hace poco, no tenía buenos narradores de ficción. (Pablo) Larraín me producía un síntoma, como que me molestaba y a la vez me gustaba un poco, así que me hacía escribir, pero en general no estaba tan relacionado con la ficción. Con el documental me pasó que empezó a surgir una nueva escuela del documental de jóvenes, con algunas herencias, pero que venían escapando del documental más testimonial, más ilustrativo, más objetivista. Pienso yo que sentían el documental como un lugar para poner a prueba cosas. En el documental hay algo que no puedes evadir que es el discurso sobre la realidad del mundo. Desde ese punto partes y de ahí en adelante todo lo que puedes hacer tiene que ver con lo creativo, es decir, el encuadre, el punto de vista, la cámara, cómo se va a pensar el archivo, el montaje, la subjetividad, el texto, la ficción documental. Todo ese terreno amplio de la no ficción me apasionó mucho. En el fondo hay algo que tiene que ver con la ética y la poética, en el documental eso no se puede sacarse de encima, siempre está esa dimensión. Porque de última, si un documental te parece plano o no tan creativo, hay un tema con el que te vas a enfrentar, que tiene que ver con lo social. Por ejemplo, la falta de agua, que te hace investigar.

Están estas dos cosas. Por un lado, la pregunta por los tratamientos estéticos y la forma de inventarse un lenguaje para acercarse a la realidad. Por otro lado, los temas, que se vuelven algo apasionante, son documentales que te meten en temáticas contingentes que te hacen investigar y muchas veces te hacen cambiar tu opinión de la realidad. El cine chileno documental se ha disparado en muchas direcciones, hay muchos tipos de documentales y eso me apasiona mucho abordar.

Estudiante #2: Me gustó mucho tu texto sobre los archivos de la revuelta⁶⁸. Me sentí muy emocionado al leerlos porque nosotros también pasamos en octubre por lo que está pasando en Chile, entonces también hubo un levantamiento y la generación de mucho material respecto a las protestas en Ecuador. Me gustó porque dentro del contexto global siento que es muy pertinente la crítica que realizas. ¿Cuánto tiempo te tomó escribir esta crítica y bajo qué parámetros la hiciste?

Me apasionó ver en plena revuelta de octubre todos los cabros con las cámaras y colectivos audiovisuales con nuevos tratamientos, con *found footage*, documen-

⁶⁸ Iván Pinto, «Informe XXIII FIDOCs (6): Los archivos de la revuelta», *El agente cine* (2020). <http://elagente.cine.cl/festivales/informe-xxiii-fidocs-6-los-archivos-de-la-revuelta/>

tales directos, en fin, todo eso. Es apasionante ver cómo se pone a prueba la relación entre la imagen y la realidad, que es lo que está en juego. Vi estas cosas en octubre, todo esto estaba ocurriendo *in situ*, de repente empiezan a surgir estos materiales y está muy interesante. Entonces ese año se hizo el Fidocs [Festival Internacional de Documentales de Santiago]⁶⁹, muy a cuesta por todo lo que estaba pasando, y hace esta muestra de archivos. Hace dos sesiones de dos horas con mucha gente que estaba haciendo materiales sobre la revuelta y proyectando. Para mí fue: esto es de lo que quiero escribir, esto me interesa, lo que me cautiva, lo que me mueve. Me demoré como una semana. Fui tomando trabajos que iban saliendo de lo más obvio, que iban más allá de netamente basarse en lo representado, que más bien tenían un criterio de selección y una mirada sobre esa realidad que hacían que se vuelvan relevantes. Mientras más me parecía que se asentaba una pregunta por la construcción de la imagen y la dimensión ideológica, más me iban interesando. Eso me pasó con los documentales de archivo encontrado, que eran muchos. Era muy interesante porque fue el lugar donde se daba toda esta batalla por la verdad de la imagen. Estamos hablando que en ese momento había una batalla entre los carabineros y el movimiento social. Por ejemplo, los carabineros que sacaban una falsa imagen de un tipo que tiraba, versus el movimiento social que tenía sus propias imágenes para desmentir, por lo que había una batalla de imaginarios, de falsas y verdaderas imágenes. Fue una batalla muy dura en medios y redes sociales. De algún modo esta aparición del documental de archivo venía a decir que las imágenes son construcciones, que miremos qué tipo de cultura visual se está construyendo acá y qué cultura visual «otra» podemos construir a partir del trabajo del archivo y el montaje.

Más que ponerse a decir verdades o mentiras, sino más bien a trabajar un espesor de la imagen y un espesor del lenguaje. Todo eso surgió con la revuelta, con ese tipo de preguntas. Toda revuelta requiere una revuelta del lenguaje. Ese es el motor fundamental para nuestro ámbito y tiene que ver con que, en lo político, ¿dónde está el cine? ¿Todo es igualmente válido? Hay películas que logran darle una nueva dignidad al cine en este marco como: ¿puede ser el cine algo más que un instrumento solo de propaganda contra propaganda? ¿O puede pensarse como un lenguaje nuevo, artístico y político, radicalmente innovador? Son unas preguntas, unos parámetros de cómo podemos pensar eso. Es motivante sentir cómo la escritura puede ser parte de lo que está pasando, al buscar ordenar tus apuntes y sacar tu texto adelante sentís que tiene sentido lo que estás buscando.

Estudiante #2: En el texto existe una agrupación de películas, para poder hablar de ellas, al escribir sobre tu crítica les puse nombre a cada grupo. El primer grupo de películas tenían en común la idea de cuerpos en las masas y el

⁶⁹ Se refiere a la edición 23.ª del Festival Internacional de Documentales de Santiago, realizada en 2019.

cuerpo frente a la violencia directa de la represión policial. El segundo grupo era el sonido y su capacidad de muralla en las protestas. El tercero era la tecnología como herramienta de protesta. La cuarta eran homenajes cinematográficos y similitudes. ¿Estas agrupaciones fueron intencionales o fue azaroso?

Yo creo que fue azaroso. Se fue ordenando de acuerdo un criterio, es decir, tratar de revisar grupos de películas que tenían que ver con similitudes simbólicas o universos que iban muy a la par y terminar con este *found footage* del Colectivo Pedro Chaskel [*Las manos* (2019)] y otros que me llamaron mucho la atención. En la proyección estaban todas las películas desordenadas, digamos que fue una manera de tratarlas de organizar. Me acuerdo de que el texto partía con documentales más referenciales, más vinculados a la cuestión de lo mostrado y los cuerpos. Había uno sobre sonido y después la idea era de hablar de estos materiales que empezaban a elaborar más. La idea era pasar de grupos más referenciales, es decir los que están hablando de lo representado hasta aquellos que estén trabajando más en la representación. Ese era el dibujo que se quería mostrar, estas dos intensidades, una más con el plano y la otra con el tratamiento, el montaje, algo más ideológico. Por ejemplo, Colectivo MAFI [Mapa Fílmico de un País] que trabaja con lo representado por así decirlo, que son los chicos que trabajan con el plano... no sé si han visto esos documentales de un minuto con un plano fijo... Ellos componen muy bien los planos y hacen narrativas muy cerradas en ellos. Entonces ese es un objeto interesante, porque está hablando de lo representado, pero tiene a la vez un tratamiento que es innegable. Las preguntas son: ¿cómo hablar del colectivo MAFI? ¿Están dando en el clavo político a la larga?

Estudiante #2: Me gustó bastante esa agrupación por similitudes, dispositivos, temáticas o usos de elementos en las películas, porque se volvió mucho más fácil y entretenido para alguien que puede ser un poco ajeno a este tema, pero que tiene interés.

Siempre me ha gustado hacer eso y es un tipo de escritura que he elaborado mucho con los festivales, por ejemplo, todos los años escribo algo sobre los Fidocs. Me gusta mucho jugar a ordenarlos por dispositivos o temáticas, es decir, ir creando universos. En los festivales, cuando veo 30 películas, trato de organizarlas de acuerdo con sus semejanzas. A parte de esto, quería decir que en el texto que coescribí, que es un texto más largo sobre los colectivos audiovisuales, lo dividí en tres campos, a partir de mostrar, estimular y resignificar. En el primero eran piezas más dedicadas a lo mostrado, a la intención de lo mostrado y desde ahí dar a ver. Lo segundo era estimular, que tiene que ver más con la experimentación sensorial y perceptual. El tercer elemento era resignificar qué tiene que ver con la lógica del montaje, resignificar las imágenes y remontarlas. Esto en el marco de

las películas y documentales que se hicieron en el estallido. Allí reordenamos y profundizamos esa clasificación entre esos tres regímenes. Si eso te interesa va a salir publicado pronto, pero te puedo enviar el borrador que tenemos.

Estudiante #3: Acá en Ecuador, una realidad que se ha vuelto mucho más visible por la pandemia es que mucha gente no tiene acceso a Internet y muchos de los críticos tienen portales en Internet. Entonces, no sé si en Chile haya el mismo problema. Yo pienso que no, porque Chile es un país donde la tecnología es más accesible y en general los equipos electrónicos son mucho más baratos. Quería saber, haciendo esa comparación, ¿cómo es el panorama de la crítica chilena en términos de su distribución?

Eso es un problemazo y no lo tengo resuelto ni a palos, aquello que tiene que ver con la distribución de recursos tanto tecnológicos como de conocimiento. Está toda la culpa que puedo cargar de los privilegios que tenemos desde este lugar de la crítica y que obviamente son extensibles al campo en general, es un problema más estructural del campo cinematográfico y audiovisual. El cine llega a los centros urbanos, no llega a grupos que están en sectores rurales. Creo que allí hay un problema. Hay programas de gobierno que buscan abrir un poco eso, pero evidentemente hay una estructura elitista, triangular que desde centros de enseñanza se replica y se reproduce.

A pesar de todo ello creo en la posibilidad de que el lenguaje y la crítica puedan abrir un terreno más amplio de lectores que el público netamente académico. Creo que lo único que vale la pena de escribir en un diario impreso es la llegada que tiene a zonas más rurales. Si ya nos ponemos a hablar de lectoría digital, es decir, quienes leen, es un abismo indiscutible sobre el que estamos situados. Es un problemazo, no tengo una solución ni una respuesta única a eso, pero sí creo que no es un problema solo de la crítica sino de una estructura social, educativa, tecnológica y de distribución. El problema del elitismo no lo paramos de discutir, de pensar y al menos de asumir que el problema existe. ¿Cómo lo ves tú, Alejandra, cuál crees que debería ser un paso para superar esto?

Estudiante #3: Acá hay un tema que últimamente nos está interesando a algunos de nosotros, compañeros de séptimo semestre de cine, que es el tema de vínculo con la comunidad y la manera en la que sus proyectos han ayudado a que gente de escasos recursos puedan acceder a conocimientos de educación en artes. Al mismo tiempo, tener a la universidad como un ente que pueda ayudar a que sus voces y las cosas que suceden en las comunidades sean escuchadas. Te cuento que yo viví unos años en Chile, en un pueblito que se llama Cabrero, que no tiene todavía un cine. Quizás en esa época cuando vivía allá no me parecía tan escandaloso, porque viajaba a Los Ángeles o Con-

cepción que quedaban ahí cerca y veía las películas que quería. Pero ahora sí me parece penoso que no haya cines en pueblos. Pienso que es algo que los artistas en algún momento de nuestras vidas debemos vincular nuestros trabajos con proyectos donde el arte pueda llegar a las comunidades.

Sin duda. También pienso que es una deuda del Estado. Hay posiciones que podemos diferir, por ejemplo, el acercamiento decolonial cree que el Estado es algo totalmente secundario y hay otras posiciones que creen en la institucionalización de las prácticas artísticas para que haya acceso. Si me preguntan si me parece penoso y terrible, me parece trágico y me parece aún más trágico que en el marco de la pandemia quienes podamos acceder a ver películas y criticarlas somos la minoría de la minoría. A la vez, trabajamos en campos situados, pienso que el poder de impacto de tu trabajo está en la posibilidad de determinados grupos sociales de poder hacer intervenciones estratégicas.

También es parte de la preocupación del campo audiovisual chileno. Por decirte algo, me ha tocado ir mucho a Antofagasta por el Antofadocs (ahora se llama Antofacine), que es un festival que funciona en el norte y también a AricaDoc [Festival Internacional de Cine Documental]; entonces ahí veo que está funcionando. Es decir, es gente que está motivada por llevar el cine a la comunidad y tratar de hacer actividades de difusión, llevando una suerte de cine itinerante. Me parece que es una preocupación del campo que está operando acá. Pero si me preguntas si yo hago eso, no, no lo hago. Hago lo que hago, que es crítica de cine. Me encantaría pensar a futuro en proyectos desde donde se pueda entender la crítica como un recurso simbólico que está otorgando herramientas de la emancipación, que tienen que ver con la autonomía, el discernimiento y el desarrollo. Tenemos que ponernos de acuerdo en que el texto, la escritura y la lectura son un problema fundamental. Para mí eso tiene que ver con la institución y el Estado, pero podemos diferir o estar de acuerdo. Lo que sí creo es que es un problema complejo, que cada uno podemos aportar un grano, pero que también va más allá de lo que tú puedas resolver en una vida. Tiene que ver con la desigualdad, la marginalidad, la segregación, problemas que estamos viviendo en Chile y por eso está ocurriendo lo que está ocurriendo en este país. No sé cómo lo ves o lo piensas.

Estudiante #3: Sí, es bastante complejo, estoy totalmente de acuerdo con lo que dices. Justamente ahora que estamos viviendo acá muchos temas de corrupción, siento que a la gente se la ha alejado mucho del acceso a los medios de comunicación como el periódico, que son medios que están todavía a la mano. Pienso que en algún momento podamos pensar en apropiarnos de esos medios que llegan a más gente y regresar a los programas educativos y a la crítica, que es un medio que, al ser en formato de letras, es propicio para el periódico. De hecho, antes se difundía así la crítica, ¿no es cierto?

Sí, sí. Si nos centramos solamente al campo social del arte, a la distribución epistémica, elitista y triangular, evidentemente está la crítica de (Pierre) Bourdieu sobre el campo artístico y el gusto⁷⁰ y otras críticas que tenemos que hacer; porque es un campo del arte que tiene determinadas problemáticas transversales, tiene color racial, género, clase social, alteridades, sujetos que están afuera. Si lo vamos analizando, es un circuito chiquitito, elitista y a la vez existen como tal. Me parece importante en el proceso democrático latinoamericano actual defender lo que hay y, por otro lado, el crecimiento de estos campos culturales, artísticos, cinematográficos, festivales. Lo que quizás nosotros podamos hacer es esa operación doble: operar en los campos e ir deconstruyéndolos. Lo que es peligroso de la crítica en el cine es la no conciencia del elitismo de la crítica y me parece fatal negar el elitismo de tu propia acción. También me parece horroroso reaccionar con ingenuidad sobre eso, por ejemplo, de un día para el otro te escandalizaste, quieres hacer una operación de inclusión con el otro y filmas sus problemas y miserias. Como que se vuelve alguien que está mediando, que se vuelve una suerte de excusa existencialista sobre el otro y que nunca tiene autonomía.

Todos esos movimientos discursivos y simbólicos al interior del campo son nefastos y por lo menos tenemos que aspirar como piso mínimo el exigir esa inteligencia política. Asumir, primero que nada, la culpa del lugar en el que estás y ese lugar como sujeto privilegiado te hace responsable frente a tu sociedad. Pensar este rol social de vuelta. Sean conscientes de donde estamos sentados, estamos en una sala de clase, estamos cursando y operando en una producción de conocimiento que es necesario criticar desde su piso colonial, racial y de género. Me parece que ese es el camino, el que aboga por estar en la institución y a la vez es capaz de descomponerla abriéndola a otras discursividades, presencias y cuerpos. Son temas relevantes los que propones y hay que pensar cómo nos situamos frente a esas desigualdades.

Estudiante #4: Quería preguntarte sobre el proceso de formación que has tenido en cine. ¿Cuáles han sido los autores, libros y películas que han ido marcando tu quehacer dentro de todo el espectro del cine? No solo de la crítica, puesto que mencionaste al inicio que tus primeras aproximaciones al cine fueron dirigiendo y escribiendo.

Son una infinidad. Desde que partí como estudiante de la escuela de cine era fanático de (Ingmar) Bergman y (Jean-Luc) Godard; a la lectura de críticos, a los 20 años, como Susan Sontag, Roland Barthes y *Cahiers du Cinéma*, y después a autores diversos con los que me encanto y me vuelvo fanático. Me ha ido pasando que

70 Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos de una sociología de la cultura* (México: Siglo Veintiuno Editores, 2010).

las referencias ya están muy mezcladas. Me gusta mucho el área del ensayo, como el ensayo cultural o político. Me gusta mucho leer y conectarme con los ensayos. Con las películas también veo de todo y mucho. Tengo una mezcla de referencias textuales y de imágenes, que a esta altura no importa tanto el género de pertenencia, es decir, no tienen que ver con el cine en sí, sino con sus cruces. Por ejemplo, me interesa pensar en el enfoque o perspectiva de la crítica que está en tal libro con lo que está en tal película. Hay un itinerante afectivo y biográfico que uno se va construyendo con nombres, que a uno lo van marcando de muchas referencias, pero a esta altura ya todo está constantemente en movimiento. Se mezcla con las cosas de clases, con los textos que leo y con los ensayos críticos.

Para que entiendas como funciona mi archivo mental, hace un par de años me tocó dar un curso, Cine Clásico, que es cine desde los años 20 a los 60, particularmente norteamericano. Era una falencia mía, no estaba tan metido en eso. Pero se me ha ido desarrollando un nuevo gusto por eso. Últimamente, algo que me ha impactado profundamente es Elia Kazan. Es de alto impacto su cine, su historia, sus mitos de chivato, todo ese universo lo encuentro fascinante. También todas estas películas Serie B que van apareciendo: (Edgar G.) Ulmer, (Jacques) Torneur, el cine negro en todas sus variantes, el melodrama, el musical. Yo odiaba el musical, decía que era un fetichismo, una basura y ahora me encanta el musical. Me fascina Vincent Minnelli y Busby Berkeley. Así crece mi configuración, mi archivo, mi gusto y mi afecto, que van cambiando a medida que voy conociendo más.

Ahora quiero ver películas de directores afroamericanos porque creo que en este momento me parece fundamental ver qué pasaba ahí en Estados Unidos. Este año me metí de lleno con el tema del macartismo. No sé si conocen algo de esa historia, pero es tremenda en el cine norteamericano del 50. Las acusaciones, los cineastas que nunca más pudieron filmar, ahí creo que hay una historia increíble. Descubrir a esos autores y reconstruir su historia me mueve.

El arte es una cosa que ha ido constantemente cambiando y eso es algo apasionante, cómo vas redescubriendo cosas y cómo tu proceso de investigación personal te va abriendo nuevos archivos y vas descomponiendo todo lo anterior. Mi universo de los críticos también ha ido cambiando. Antes era *Cahierista*, me gustaban mucho los *Cahiers du Cinéma* de los 50, después descubrí los *Cahiers* del 68 y me fascinó toda la crítica ideológica del 68. Después descubrí a los norteamericanos, a Manny Farber⁷¹, J. Hoberman⁷² y a toda la escuela del

71 Manny Farber (1917-2008) fue un crítico de cine, escritor y pintor estadounidense. Trabajó como crítico de cine para diversas revistas, entre ellas: *The New Republic*, *Time*, *The Nation*, *Artforum*, *Film Culture* y *Film Comment*. Escribió el ensayo «Underground Films» (1957) y a él se le atribuye el término «cine underground». El libro *Arte termita contra arte elefante blanco y otros escritos sobre cine* (1974) recopila varios de sus textos. En 2021 se publicó *Escritos fundamentales*, una selección de sus escritos de cine.

72 J. Hoberman (1949) es un crítico de cine, periodista y profesor estadounidense. Escribió críticas de cine para el *Village Voice* desde 1978 hasta 2012. Autor de los libros *Film After Film: Or, What*

Film Comment. Me gustan esos críticos que a veces pasan desapercibidos en su tiempo haciendo un trabajo gris y de repente, cuando te pones a leer sus textos, te das cuentas de que hay algo en juego muy importante. Esas cosas son lindas, de refascinate y reencontrarte con tu canon.

Bueno, solamente por nombrarlo porque es amigo y alguien que respeto y admiro mucho, Roger Koza. Lo que él está haciendo es de locos y es alguien que se desvive por el cine. Lo ve todo y lo trata de enfrentar con lucidez intelectual. Además, el tipo se va a la radio, escribe en el diario más leído de Córdoba, escribe en la revista *Ñ*, se va a todos los festivales, da clases, vive entre países. A nivel latinoamericano no veo a alguien más así, con esa cantidad de energía puesta y entremedio tratar de vivir de esto.

Became of 21st Century Cinema? (2012), *Midnight Movies* (2011), *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War* (2011), entre otros. En español se han editado *El cine después del cine. O, ¿Qué fue del cine del siglo XXI?* (2013) y *Escritos sobre cine norteamericano* (2016).

**La crítica
es tiempo**

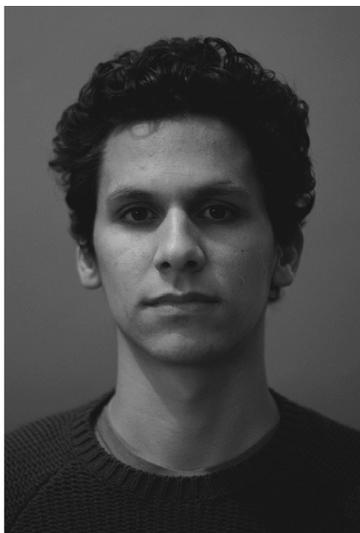


Foto de Constanza Viveros Brunel.

Rafael Guilhem (México)

Cofundador de la revista digital *Correspondencias. Cine y pensamiento* y colaborador en *El Antepenúltimo Mobicano*. Ha publicado también en *Icónica*, *Revista de la Universidad de México* y *La Tempestad*. Ganador del VII Concurso de Crítica Cinematográfica Alfonso Reyes «Fósforo» 2017, en el marco del Festival Internacional de cine UNAM (Ficunam). Fue Jurado Joven en la XI edición del Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DocsMX), y en 2017 y 2020 formó parte de la sección The Video Essay del Festival Internacional de Cine de Madrid (Filmadrid). Ha colaborado con el Ficunam y la Gira de Documentales Ambulante. Desde 2021 es coeditor de la revista impresa *El Cine Probablemente*.

La siguiente conversación entre Rafael Guilhem y Libertad Gills tuvo lugar el día 15 de julio de 2020. Se dio en el marco de la materia Laboratorio Avanzado: Teoría y Crítica Cinematográfica en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes y fue realizada de manera virtual con la presencia de estudiantes de Cine. Al final de la conversación-entrevista, se abrió un espacio para preguntas y comentarios de los alumnos.

Hola, Rafael. En tu perfil en Twitter dices «Espectador de cine». Me gustaría pensar contigo lo que es ser un espectador de cine y cómo esto se relaciona con la crítica. Pero antes, para empezar, ¿podrías contarnos sobre tu experiencia como cofundador y coeditor de la revista *Correspondencias. Cine y pensamiento*? ¿Cuándo la formaron y por qué? ¿Cuál era el panorama de la crítica en ese momento en México?

Fundamos la revista, me parece, en 2017. Tendrá tres o cuatro años. La forma en que decidimos empezar el proyecto fue a partir de nuestro proceso como espectadores del Ficunam [Festival Internacional de Cine UNAM], un festival relativamente pequeño comparado con los festivales de Guadalajara y Morelia. Pienso que es el mejor festival de cine en México, el más propositivo y riguroso.

Mi interés por la crítica surgió de escuchar a Roger Koza. Él era programador del festival en ese entonces. De ahí me fui involucrando e interesando un poco más, y a partir de las cosas que Roger decía sobre la crítica de cine en México, entendí que faltaba un espacio como el que ahora es *Correspondencias*. Sentía que no había una publicación en México donde se pensara el cine como obra artística. Empezamos de cero. Sabíamos muy poco de crítica y de escritura, fue como lanzarnos al vacío, pero siento que corrimos con un poco de suerte porque nos involucramos con Ficunam desde el primer número y pudimos entrevistar a realizadores para la revista, también conocer a otros críticos jóvenes que se empezaron a sumar y participar. En general, los primeros textos están un poco mal editados porque justamente éramos inexpertos, pero, ya estando en terreno, fue una escuela para nosotros.

El problema que veo ahora a la distancia, es que la revista tomó una línea académica. De pronto todos los artículos venían con bibliografías de Deleuze y algunos otros filósofos que conformaron una suerte de bibliografía canónica. Yo decidí tomar otro camino, me separé de la revista, pero creo que no ha cambiado mucho. Siendo

un poco crítico con la revista, me parece que se ha estancado un poco en un panteón de cineastas en esta escritura un poco más académica y creo que se da por hecho que al tener artículos de ciertos cineastas ya es una revista alternativa. Me parece que ese es, en general, un problema de la crítica en México, se da por hecho un cierto canon: [Jean-Luc] Godard, [Werner] Herzog y ciertos cineastas que están muy presentes. Aun así, creo que es de las publicaciones que ha mantenido cierta libertad, que sí ha hecho vínculos, pero que nunca se ha domesticado.

¿Cuáles fueron las revistas de referencia de revistas que tenían en ese momento?

Una de ellas era *La Fuga*, también teníamos en mente algunas revistas españolas como *Transit*. De más atrás, nos inspiraba obviamente la línea *Cahierista*. A grandes rasgos es la constelación que teníamos en mente.

Hablando de *Cahiers du Cinéma* y pensando en lo que mencionaste de la atención al autor, ¿piensas que el punto de vista de la política del autor sigue teniendo mucho peso en la crítica de cine de ciertas revistas? ¿Eres un crítico que se identifica con esa manera de hacer crítica?

En *Correspondencias* todos los artículos prácticamente son autorales, pero creo que justamente ese es un problema. Ya no se está discutiendo la política de los autores y está muy malentendida también. Tendríamos que poner en el centro no tanto la palabra «autor» sino «política», y con ella cuestionar a cada autor. Me parece un enfoque todavía válido siempre y cuando se formule a modo de pregunta y creo que, en general, aún se aborda como respuesta, como un *a priori*. Es una forma que se ha adoptado muy cómodamente. Quizás quienes más están cuestionando en México la figura del autor son las críticas feministas, que son las que han llevado esa discusión más lejos. Pero en revistas como *Correspondencias* pervive ese enfoque.

¿Cuál sería esa revista feminista que mencionas?

No hay una publicación como tal⁷³. Hay muchos vínculos entre ciertas críticas que quizá no se han cristalizado en una publicación. Existe *Girls at films*, una

⁷³ Después de la conversación, surgió una revista de crítica de cine con mirada feminista en México que se llama *Lumínicas*, coordinada por Sharely Cuellar, Fabiola Santiago, y Ana Laura Pérez. En su página compartieron un manifiesto que comienza: «Somos mujeres y, además de eso, somos mexicanas, veintitreenañeras, clasemedieras, trabajadoras, tenemos cuerpos racializados y diversos. Experimentamos el cine y el mundo desde las distintas condiciones que nos atraviesan», <https://luminicas.mx/>

revista editada y escrita por mujeres, algunas feministas otras no, pero que, como publicación, aunque aborda la obra de mujeres cineastas, desde mi punto de vista no necesariamente tiene un enfoque feminista.

Es interesante que tuvieron el espacio del Ficunam para desarrollar la revista y tener como mentor a Roger Koza. ¿Ves una continuación de su forma de escribir en ustedes o se han diferenciado de él de alguna manera? ¿Cómo fue la relación con él como mentor?

Cuando empecé con la crítica no tenía idea de las líneas posibles, de las tradiciones. Empiezas imitando un poco a las plumas que admiras. Yo aún continuo muy pendiente de lo que escribe Roger y lo que hace. La tradición funciona al revés, empiezas siguiendo a un círculo cercano (en mi caso a Roger), y después identificas que él tiene una genealogía; vas profundizando, empiezas de adelante hacia atrás. En su caso, bebe tanto de la crítica literaria argentina como de los *Cahiers* y de la propia crítica de cine argentina. Siempre fue un faro y, en ese sentido, es muy extraño porque en México tenemos a esta gran figura que es Jorge Ayala Blanco⁷⁴, que curiosamente está muy aislado, al menos yo no me siento en conexión tan directa con él y creo que ese es un problema. Creo que los críticos jóvenes no hemos sabido todavía discutir la tradición de Ayala Blanco, todavía lo tenemos muy encima y ahí hay un vacío generacional muy fuerte. Hay un desinterés general en México de pensar en las tradiciones críticas, creo que cada uno escribe un poquito aislado. En ese sentido, en México creo que hay una crítica muy buena, tiene un buen nivel, pero no una crítica de cine sino de películas, que es distinto. Está muy enfocada en casos, en películas, con muy poca voluntad por pensar más allá de las películas en sí.

¿Cómo eran los espacios de la crítica en México anteriormente en comparación con la actualidad?

Curiosamente tenemos una de las cinetecas más grandes del mundo (Cineteca Nacional de México), pero también hay poca voluntad. No nos podemos quejar de todo porque es un espacio privilegiado, pero hay un desprecio por la crítica. Sigue un círculo de señores muy grandes que llevan mucho tiempo. De repente,

⁷⁴ Jorge Ayala Blanco (1942) es un historiador y crítico de cine de México. Es docente de la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM y escritor de varios libros sobre cine, entre ellos: *La aventura del cine mexicano* (1968), *La búsqueda del cine mexicano* (1974) y *La eficacia del cine mexicano* (1994). Ha sido crítico de cine titular de los suplementos culturales de los diarios *Novedades*, *La Jornada* y *El Nacional*. Desde 1989 publica en el periódico *El Financiero*.

la Cineteca empezó a funcionar muy bien porque la renovaron y algunos dicen que es una especie de centro comercial: tiene cafés, librerías y restaurantes, sinceramente está completamente llena y rebasada. Eso ha hecho que su programación se estanque en la comodidad; por ejemplo, traen ciertas películas como las que imponen las distribuidoras, incluso las alternativas o las que ya están registradas en festivales clase A, pero hay pocas intenciones de ellos por buscar, gestionar ciclos o descubrir cineastas. Realmente, hay pocos ciclos que valgan la pena y muchas veces ponen copias en DVD.

Volviendo a la escritura y pensando que ya hace 10 años que fundaron *Correspondencias* y ahora estás en otro momento, ¿cómo ves el trabajo del crítico de cine? ¿Qué significa para ti ser crítico? ¿Desde qué perspectiva te acercas a una película? ¿Qué tipo de películas llaman tu atención y cómo escoges sobre cuáles escribir? ¿Podrías hablar de tu experiencia personal en la crítica?

Me ha costado definirme como crítico. No siempre me he sentido dentro de esa categoría, pero realmente existe una cinefilia que al final llevo más lejos con la escritura o compartiendo con colegas. Ahora es un momento raro para mí; todo esto de la pandemia me ha hecho detenerme un poco y no he escrito tanto. Me he juntado a proyectos colaborativos y a algunos más que son secretos: no producimos textos para publicarlos, sino que tenemos grupos de discusión cerrados, que la intención es que deriven en una revista o en una publicación, pero que no tiene la intención de publicar artículos inmediatamente.

¿Qué películas me interesan y de cuáles escribo? Ficinam fue mi escuela, entonces es el cine con el que me he identificado, con el que he construido la rama que me interesa. Ahora estoy muy interesado en revisar la historia del cine y lo que he identificado en México es que no estamos pensando las tradiciones y uno de los problemas es que no conocemos muy bien la historia, más en esta época de Internet donde tenemos mucha disponibilidad, pero hay poca posibilidad de organizar toda la información, organizar las películas, es como que todo estuviera al mismo nivel.

Eso es importante, ¿cómo discernir o cómo entender todo este cine que de repente se libera en este momento de pandemia? Y como dices, no sé si hay mucha guía sobre qué ver y cómo ver las películas.

Totalmente. Yo mismo entré en esta dinámica donde todos liberaron películas, nos las pasábamos y las comentábamos en redes sociales. Pero de pronto me puse

una pausa porque me di cuenta de que: ¿por qué tengo que compartir lo que estoy viendo? Creo que es importante volver a esa parte de intimidad, donde lo que estoy viendo tiene un sentido vital y no como *una cinefilia cuantitativa*. Pienso que nos hace falta pensar el cine en esta nueva ecología de los medios audiovisuales. Ya no es lo mismo que antes —para bien y para mal— y es algo que tiene influencia en las críticas que se hacen en México, aunque todos hagan como si no.

Esto que decía [Serge] Daney⁷⁵ de la televisión y ahora la imagen digital —que a él no le tocó pensar—, donde el cine ya no es la excepción sino la regla y una película te lleva a otra. Esa película te lleva a comprar un juguete de Marvel, todo está conectado como en un frenesí, y es en ese sentido que decidí desacelerar mi cinefilia. Son tan importantes las películas como el espacio entre ellas. Aludiendo a [André] Bazin⁷⁶, aun con las imágenes digitales, es importante no perder de vista la relación que tiene el cine con la realidad. A mí me tiene un poco abrumado la parte de la virtualidad. En esta pandemia he reflexionado mucho sobre el ejercicio de la crítica. Estoy pensando un poco más antes de escribir porque siento que somos una cultura muy concluyente donde lanzamos sentencias sin pensar cómo llegamos a ellas. Bueno, es un poco lo que me interesa ahora.

Entonces estás en un proceso de desacelerar la crítica...

Sí, llegué a un punto donde sentía que consumía las películas directamente sin que tuvieran mayor importancia para mí que ser un número más de visionados.

No sé si leíste «En contra de las listas»⁷⁷ de Elena Gorfinkle publicado en *Another Gaze*, una suerte de manifiesto en contra de la tradición de los críticos de cine de hacer listas de las mejores películas al final de cada año. El

75 Serge Daney (1944-1992) fue un crítico de cine francés. En 1964 empezó a escribir para la revista *Cahiers du Cinéma* y desde 1973 hasta 1981 fue su editor en jefe. Escribió sobre cine y televisión para el diario *Libération* y fundó en 1987 la revista de cine *Trafic: Revue de cinéma*. Publicó recopilaciones de sus artículos en: *La Rampe* (1983), *Ciné-journal* (1986), *Le salaire du zappeur* (1988) y *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information: 1988-1991* (1991). En español se han editado: *El ejercicio ha sido provechoso, señor* (2018), *Cine-diario* (2019), *Perseverancia* (2015), *El salario del zapeador* (2016), *El tenista amateur: del cine al tenis (y viceversa)* (2016) y *Cine, arte del presente* (2004).

76 André Bazin (1918-1958) fue un crítico y teórico de cine francés. Fue uno de los fundadores de la revista *Cahiers du Cinéma* en 1951. Su crítica muestra una preferencia por el realismo en el cine moderno y su carácter ontológico, en especial, en el neorrealismo italiano. Entre sus libros destacan: *¿Qué es el cine?* (1958) y *Jean Renoir: Periodos, filmes y documentos* (1973).

77 Elena Gorfinkel, «Against Lists», *Another Gaze* (noviembre 2019), <https://www.anothergaze.com/elena-gorfinkel-manifiesto-against-lists/>

hacer listas es una parte emblemática del consumo de películas y de la articulación y afirmación de un canon cinematográfico. Es interesante que la pandemia te ha ofrecido la oportunidad de detenerte para pensar. Siempre es difícil encontrar esos momentos de contemplación.

Ahora que escribo en la revista *El Antepenúltimo Mohicano* le he puesto más atención a la crítica española y tienen un fenómeno muy curioso de analizar películas formalmente, pero poniendo fotograma por fotograma, una aproximación semiológica. Es un fenómeno general: tal como hablas lo de las listas, hay esto de compartir fotogramas que visualmente se parecen a fotogramas de otras películas. No es mi intención despreciar ni mucho menos, más bien lo veo como parte de un fenómeno que hay que ir desgranando un poco.

Creo que eso se conecta bien con lo que quería conversar contigo sobre el videoensayo y las posibilidades que ofrece para la crítica contemporánea. Me parece que el videoensayo puede ofrecer este espacio más contemplativo para la crítica que estabas mencionando antes. ¿Cómo ha sido tu experiencia con el videoensayo como una alternativa a la crítica convencional?

En *Correspondencias* una línea que abrimos fue el ensayo audiovisual. En verdad he hecho muy pocos, creo que máximo hice cinco, porque no es mi formato favorito, prefiero mucho más la escritura. Lo que mucha gente ve como un problema que es el salto de un lenguaje a otro, del cine a la escritura, en el caso de la crítica, a mí me parece su mayor virtud. Volviendo al tema, veo que hay un auge del videoensayo, pero en términos muy didácticos. Me da la impresión de que volvemos a la función de consumo donde los videoensayos de repente se concentran en la parte más visual de las películas y el cine es mucho más que un arte visual. He visto que el videoensayo en el ámbito anglófono, que es donde más auge tiene, tiene una forma de estimular a los espectadores, de llevarlos de la mano. Es algo que no me gusta mucho. En cambio, me gustaría que utilizáramos el videoensayo como algo más opaco; que no confiáramos tanto en la transparencia de las imágenes. Por otra parte, la crítica ahora se usa en demasía para ahorrarle tiempo al espectador sobre qué ver. Justamente un videoensayo se usa para sintetizar una película cuando la crítica debería ser lo contrario. La crítica es tiempo, al final.

En México hay un colega que se llama Jorge Negrete que hace videoensayo en la revista *Transit* y en el propio *Correspondencias*, y me parece que es un gran ejemplo de las posibilidades del videoensayo porque en su trabajo

nunca entiendes bien por dónde va⁷⁸. Te obliga a pensar lo que estás viendo. Creo que la crítica en cualquier forma tiene que mantener el misterio de las películas. Esa es la belleza del cine, que a pesar de ser un registro de algo ya filmado mantiene una suerte de incertidumbre, de enigma, que es lo que da la vitalidad. La crítica tiene que trabajar con eso, convertir el misterio en otro misterio y eso es lo que a mí no me gusta de ciertos videoensayos muy didácticos: muchas veces se rompe el misterio.

En ese sentido, ¿el videoensayo te ofrece algo distinto a la escritura? ¿Qué te permite el videoensayo que la crítica escrita no te permite? ¿Hay algo en particular?

No lo tengo muy claro, pero sí hay momentos en los que siento que tengo que ir más al videoensayo que a la palabra. Me pasó en este último videoensayo.

¿Quizás te sirve el videoensayo para pensar en ciertas películas?

De repente, sí. Hay planos donde siento que hay algo que trabajar, pero que no tengo muy claro, pero encuentro una energía, una vitalidad, que me resulta muy atractiva y justamente el videoensayo es un espacio de mayor experimentación, el material directamente te puede arrojar mucha luz por donde seguir, y es quizás la parte que me gusta, que me siento un poco más a la deriva que con la escritura. Pero solo funciona en algunas ocasiones, al menos para mí. No creo que cualquier película me haga sentir con ganas de elaborar desde el montaje.

Es distinto porque es trabajar con ese material de esa película, es otro proceso.

Sí, es completamente distinto. Algo que escribí en la entrevista de Filmadrid⁷⁹, retomando palabras de Cristina Álvarez López⁸⁰, es que el videoensayo es un poco más de quitar cosas, como en la escultura, y la escritura es más bien como el proceso contrario: empezar con la hoja en blanco.

78 Jorge Negrete ha realizado para *Transit* los videoensayos: *Caravana de mujeres/Meek's cutoff* (2021), *Kim Min-bee. La ebriedad de la luz* (2020), *Las nubes de pixel* (2019) y *El nacimiento de la ausencia* (2019).

79 Andrea Morán, «Entrevista a Rafael Guilhem. The Video Essay 2020», *filmadrid.com* (junio 2020). <https://filmadrid.com/entrevista-a-rafael-guilhem-the-video-essay-2020/>

80 «Poéticas del ensayo audiovisual: Entrevista a Cristina Álvarez López», *Correspondencias* (invierno 2017). <http://correspondenciascine.com/entrevistas/ensayoaudiovisual-cristinaalvarez/>

Dijiste recién que la crítica es tiempo, quizás podrías contarme más sobre eso.

Pensaba que al final la crítica es buscar prolongar —ya lo han dicho Bazin y Daney— la vida de las películas. Para mí la crítica no es ni siquiera un puente necesariamente entre la película y el espectador, sino que es como sumar a la película, incluso ontológicamente. Yo pienso que las películas pueden cambiar con la crítica, abrir caminos, ir complejizando el mapa. Por eso es importante pensarla como tiempo y no tanto como una síntesis o interpretación de las películas. Obviamente, la intención de quienes hacemos crítica es que el propio texto crítico sea también una especie de obra artística u obra literaria, pero al final es la relación que tiene de vitalidad con el cine —cómo relaciono la película con la realidad—. Para mí la escritura o la crítica es esa posibilidad de seguir viviendo la película. En ese sentido es tiempo; es tiempo de vida, finalmente.

En ese sentido, ¿ves el videoensayo como una obra cinematográfica en sí? Por lo que estás diciendo parecería que sí. ¿Estarías de acuerdo en que existe la posibilidad de que un videoensayo sea una obra artística?

Pensaría que puede ser una obra artística, pero no una obra cinematográfica. Es algo que le toca pensar a nuestra generación: cómo se diferencia el cine del audiovisual. No tengo muchas respuestas ahora mismo. Pero sí, *Historia(s) del Cine* de [Jean-Luc] Godard (1988-1998) sería un ejemplo del máximo al que podría llegar el videoensayo. Obviamente estamos muy lejos, pero pienso que eso sí pasa más por lo cinematográfico. No es que sea peor o mejor el audiovisual, simplemente hay diferencias.

Estudiante #1: ¿Qué te lleva a hacer un videoensayo? Un videoensayo es más sensorial que una crítica escrita.

No sé si estaría tan de acuerdo en que sea más sensorial. Pienso que ustedes están estudiando para hacer cine y el videoensayo es una gran herramienta para aprender a mirar las películas. El hecho de estar trabajando un plano una y otra vez, de buscar cómo se conecta una imagen con otra, la importancia de juntar o separar imágenes, planos, sonidos, eso es algo que me gusta del videoensayo y por eso hablaba de que hay ciertas películas que me llevan más a elegir trabajar con el videoensayo porque puede haber un plano que me llama mucho la atención, pero que no encuentro ideas para llevarlas al texto. El hecho de enfrentarme a la materia, a las imágenes, a los sonidos, el hecho de estar trabajando en el programa de edición despierta ideas y ese es el trabajo que quizás también harían como cineastas. En primer lugar, aprender a mirar. En ese sentido es una buena herramienta.

Estudiante #1: Claro, también es como una forma distinta de contar la misma película, en otro orden puede ser, porque veo que si hacemos un videoensayo sobre una película desfragmentamos la obra y hablamos sobre ella dándole otra forma. Lo veo más libre que la escritura.

A mí me parece que un buen problema que surge a la hora de hacer videoensayos es qué tanto puedo modificar una película o no, yo tengo ciertos límites. Por ejemplo, a mí no me gusta modificar los planos, pero el problema que tú planteas al final es parte de ese proceso de reflexión a la hora de enfrentarse al videoensayo y que debemos tener en mente: cuál es el límite, para modificarlo y quizás convertirlo en otra obra, como decía Libertad. Para mí, para que se mantuviera como crítica tendría que no convertirlo en algo completamente diferente, sino que sea una especie de nota al pie de la película misma o del cuerpo cinematográfico que estamos trabajando.

Estudiante #1: Como que siga teniendo la voz del director.

Sí, porque al final la crítica tiene mucho que ver con qué de singular tiene una película que no tienen otras o la obra de un realizador. Entonces, me parece que a veces los críticos cometemos el error de hablar de cosas que no están en la película y que nosotros sobreinterpretamos o proyectamos cosas que queremos ver en las películas. Lo más interesante es cómo salirme de mi percepción, de mis gustos, enfrentarme a eso otro que es el cine y realmente escuchar, abrirte a lo que hay en esa película que yo no conozco y que sea al final una zona de conocimiento. Por eso pienso que la crítica sí tiene que estar muy ligada a algo que esté ahí en la película, que pueden ser muchas cosas, no necesariamente un discurso, puede ser un gesto, pero sí trabajar con la precisión de la película.

Estudiante #2: Yo quisiera regresar al tema de lo digital... Entonces, quería preguntar sobre los formatos porque pienso también en el montaje, las nuevas generaciones se interesan por otro tipo de material audiovisual, de video específicamente... ¿Cómo ve estas nuevas plataformas y la manera en la que se escribe o en la manera en la que se edita o se comparte? Y ¿qué tanto de las plataformas se involucran en la manera en la que se comparte este tipo de material o de producción?

Has dado al clavo de un tema muy importante. En principio, justamente lo que decía ahora del videoensayo es que se ha dejado comer por este ecosistema audiovisual, que tiene su propia dinámica, que impone un ritmo. También hay una suerte de inmediatez en los contenidos y por eso pensaba que me gusta el ensayo audiovisual cuando se usa para lo que no está hecho. Algo importante de la crítica es

pensar en contra de su época, no con ella, y muchas veces, como tú mismo lo caracterizas, los críticos nos dejamos llevar por la dinámica de redes sociales. Empiezan a influenciar muchas cosas, nos importa más la resonancia, los *likes* y eso empieza a colarse en los propios textos. Te configura una forma de escribir, configura también a qué películas les das atención y a cuáles no y creo que es una autocrítica que tiene que estar permanente: cómo no dejarte llevar por este entorno.

Además, las propias películas y los propios cineastas entran en esta dinámica también, entonces, en este ecosistema audiovisual la forma en que circula todo, la forma en que lo compartimos, es importante para la crítica. Lo otro que me parece muy curioso es que vemos en el Internet aparentemente una posibilidad de diversidad, de que se escuchen muchas voces, pero al final, al menos en México, la crítica es muy repetitiva, todos los textos se parecen, y es muy curioso eso. Pues el Internet al final está completamente estructurado, aunque parezca ser un espacio democrático como han dicho, en verdad está estructurado por dinámicas de poder. Por más que haya disponibilidad no quiere decir que todos y todas tengamos acceso porque hay barreras sociales y culturales; no todos tienen internet. Entonces, ahí entran muchos temas vitales para pensar el oficio de la crítica, pero también para ustedes como cineastas. Mucha gente maneja muy bien las herramientas audiovisuales, pero no saben mirar, que es lo primero que debe hacer un cineasta o un crítico, más allá de la parte técnica.

Estudiante #2: Sí, a mí me parece importante hablar de lo digital, de las formas, los formatos, las plataformas y las tendencias. A mí me pasa que puedo encontrar mucho material o películas o cortos que me pueden interesar o que me pueden generar más preguntas y llevarme a investigar más sobre algo... Pero estos formatos se cuelean en la forma en que estamos viviendo, sobre todo en la forma que también producimos, y sobre todo en la forma en la que vemos, que siempre se está moldeando una manera diferente de ver, relacionada con la manera en que se conciben las imágenes desde estas plataformas.

Sí, ahora que mencionas lo digital pienso también en este cineasta que es cada vez más paradigmático: Pedro Costa, que justamente trabaja desde lo digital, pero en contra de lo digital, que es lo que tu planteas y me parece que como cineastas y en general como espectadores, debemos tener mucho en cuenta esa parte: cómo estamos mirando; no dejarnos llevar del todo por el ambiente digital.

LG: Como también eres programador, quizás podrías hablar un poco sobre la relación que ves entre la crítica y la programación. Cuando estás seleccionando películas para un festival, ¿lees críticas sobre las películas para

informarte sobre ellas? ¿Cómo crees que ser crítico influye en tu forma de programar películas?

Programador es mucho decir, no me considero programador de ninguna manera. Participo en [la programación de] *Ambulante*, pero somos un equipo muy grande. A mí me parece interesante la relación de la crítica y de la programación; hay muchos conflictos para los críticos que ejercen de programadores de festivales, quizás mejor posicionados o importantes, donde ya entran en juego intereses. Es como un tema delicado de separar, de qué películas escribes y cuáles seleccionas, que se pueden dar malentendidos, pero me parece que los programadores más interesantes muchas veces son críticos.

Pienso que sirve para estar muy atentos a lo que hablábamos ahora: lo de no dejarse llevar por tendencias porque también en los festivales de cine hay muchas. De pronto parece que es una liga mucho más alternativa, pero también se crean cánones ahí, estas películas a las que les llaman «de festival»: se parecen entre sí, hay muchas donde se siente que el cineasta las hace por estar en un festival, antes que un interés genuino por hacer una película. Es la parte en la que funciona la crítica, para poner atención a eso, para tener la capacidad de identificar tradiciones y tendencias, la pertinencia de la película con respecto a sus contextos y cómo las películas se acompañan en un festival. Hay veces que dos películas juntas no funcionan muy bien.

LG: Quisiera retornar a la idea de desacelerar la crítica y el cine y de cómo la crítica nos puede ayudar a aprender a mirar, que es un tema también de interés personal, de cómo el cine nos enseña a mirar la realidad y a escuchar. Aunque hoy en cada país estemos en distintos momentos de la pandemia, prácticamente todos seguimos en confinamiento. ¿Cómo recomendarías que veamos películas hoy, en esta situación? En todos lados vemos el *hashtag* «quédate en casa», tenemos para ver cine todos los meses que quedan del año, y el cine es presentado como algo que nos va a salvar del aburrimiento o de los pesares. ¿Qué dirías tú frente a esto que se volvió tendencia y que la gente repite? ¿Cómo recomendarías tú que veamos cine hoy y que leamos crítica o escribamos sobre cine hoy?

No me atrevería a recomendar cuál es la forma correcta. Yo comentaba que para mí se volvió asfixiante la parte de la virtualidad y justo tengo dos grupos con distintos compañeros de crítica, que son grupos cerrados. Me sigue pareciendo importante que las películas pasen por la socialización, pero no sé si la socializa-

ción en redes sociales es siempre la mejor. No estoy diciendo que todo sea malo en redes sociales, todo funciona por su valor de uso, pero más que exhibir lo que he visto, lo vital es que sean películas que cumplan un proceso importante para cada uno o cada una y también para la parte colectiva.

Siempre he pensado que el cine no significa evadirte de la realidad, sino lo contrario. En ese sentido, para mí ha sido un momento de mucha reflexión respecto a la crítica de cine, al quehacer de la crítica, a la escritura, al mismo hecho de ver películas, porque al final lo que hizo el confinamiento o la cuarentena es que aceleró en un par de meses el proceso que debía suceder en un lapso de 10 años. Las empresas que crecieron muchísimo son las plataformas de *streaming*. Todo eso hay que tenerlo en cuenta para no caer en ese ritmo, tanto de visionado como de crítica. A cada película podemos acompañarla ya sea de discusión con otras personas, de lectura, de crítica... por lo menos es la forma que yo encuentro de darle más densidad a cada película, discutirla, leer alrededor de ella.

**La crítica
abre las películas**



Foto por Valentina Pelayo.

Vanja Milena Munjin Paiva (Chile)

Investigadora, crítica y programadora de cine. Socióloga y diplomada en Teoría y Crítica de cine por la Pontificia Universidad Católica de Chile, cursa actualmente un Doctorado en Estudios Artísticos en la Universidad Nova de Lisboa con el apoyo de Conicyt-Beca Chile 2019. Programadora del Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICValdivia). Sus artículos y textos han sido publicados en *Cuadernos.info*, *Cinémas d'Amérique Latine*, *La Fuga*, *El agente cine*, *La vida útil*, *Kinoscope*, *Imagen+Palabra*, *Gazeta Black Canvas*, *Correspondencias. Cine y pensamiento*, *Corrient.es* y *Variety*, entre otros. Seleccionada en Talent Buenos Aires 2018 y Locarno Critics Academy 2021. Fue incluida en el libro *Cuadernos de crítica 01. Un nuevo mapa latinoamericano* compilado por Cecilia Barrionuevo y Marcelo Alderete.

La siguiente conversación entre Vanja Milena y Libertad Gills tuvo lugar el día 17 de noviembre de 2020. Se dio en el marco de la materia Laboratorio Avanzado: Teoría y Crítica Cinematográfica en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes y fue realizada de manera virtual con la presencia de estudiantes de Cine. Al final de la conversación-entrevista, se abrió un espacio para preguntas y comentarios de los alumnos.

Hola, Vanja. Muchas gracias por conversar con nosotros. Para empezar, me encantaría que nos cuentes cómo entra el cine a tu vida y cómo llegas tú a la crítica, en particular.

La verdad es que era muy cinéfila de chica. Esa experiencia de ir al Blockbuster y pasearse por el pasillo de cine de autor, ver todo lo que uno podía en ese momento. Claro, era más limitado el acceso que uno tenía al que uno tiene hoy.

Cuando estaba estudiando sociología en el segundo año de la carrera y estaba un poco decepcionada de la carrera, con dudas, de casualidad comencé a trabajar en un festival de cine que se llama Sanfic [Santiago Festival Internacional de Cine] como asistente de jurado y fue una experiencia muy bacán, de estar dentro del festival, ver las películas con los programadores. Ese año estaba una chica [Caroline Libresco] que es programadora del Sundance, Josh Siegel, que es programador del MoMa y Andrés Wood, que es un director chileno y fue muy interesante para mí ver las películas con ellos. En ese entonces, tenía una competencia de cine latinoamericano y fue superinteresante ver todas las películas y estar en las conversaciones con ellos.

A partir de ahí, seguí trabajando en ese festival durante unos cinco años, pero más que nada en el área de producción, no era de programación, ni nada así. Para mí, fue muy importante eso de entrar a ver películas en los festivales. Te abría el panorama de cine, que era muy grande y mucho más interesante que la cartelera de los cines tradicionales. Ahí me puse a trabajar en ese festival y además veía mucho cine. Y como trabajaba armando toda la parte de industria que eran las charlas, los *work in progress*, los laboratorios y todo eso, trabajé como cinco años en esa área y ahí conocí a Iván Pinto, que era el director de la revista *La Fuga*, que la leía mucho. Cuando terminé de trabajar ahí, Iván

recién había abierto *El Agente Cine*, que es el lugar donde más escribo y un tipo de blog del cine.

Un día, Iván me escribe: «Oye Vanja, si quieres escribir, eres muy bienvenida», y yo dije: «Bacán, me encanta el cine». Estudiaba sociología, entonces escribir era algo que hacía harto, pero me acuerdo de que la primera crítica que tuve que escribir fue muy difícil porque estaba acostumbrada al ensayo académico, que es un tipo de escritura muy diferente a la que busca la crítica y tampoco era una lectora ávida de crítica, me gustaba más ver las películas que leer sobre ellas. Entonces, fue un proceso muy fuerte de empezar a entender cómo se escribe crítica, de intentar adaptar mi escritura hacia las películas y lo que sí pasó fue que ese mismo año, cuando él me invita a escribir —además, yo estaba viviendo en el sur de Chile, entonces no tenía mucho acceso a salas de cine y todo—, viajé al Festival [Internacional] de Cine de Valdivia por primera vez y vi un montón de la competencia, de la gala y ahí escribí un texto bien largo⁸¹, revisando varias películas y siento que ahí como que algo pasó.

Se me abrió para mí un espacio que sentía muy productivo. Cuando escribes crítica, no solo ves las películas, sino que le dedicas un tiempo a pensar, a leer todo lo que se ha escrito sobre ella, a encontrar las palabras para intentar decir algo que te interesa. Fue un proceso muy lindo de entender que la crítica te hace ver el cine de otra manera. Las películas se me quedaban mucho más tiempo dando vueltas en la cabeza. Como que habían preguntas que quizás no había puesto en el texto pero que volvían cuando veía otra cosa, entonces me empezó a pasar mucho eso, que al final fue un proceso en donde escribía crítica regularmente en *El Agente* y además seguía con mi trabajo de investigación como socióloga. Me empecé a acercar a temas de antropología visual y al final siento que logré que mi investigación terminara versando sobre cine. Entonces, es como una mezcla desde donde estudié, a lo que me dedico y cómo encontré en la crítica una manera de que todo lo que hiciera se potenciara a través de la escritura de esos textos.

Es interesante pensar en cuáles son las diferencias entre una escritura académica y una escritura de crítica de cine. O pensar que también puede existir una relación no necesariamente solo de diferencias o de oposiciones, sino que se puede alimentar una de la otra, que puede haber una relación más fluida. Ahora que estás haciendo un doctorado, ¿cómo ves la relación entre

⁸¹ Vanja Munjin, «Informe XXI Ficvaldivia (5): Lo que nos deja Valdivia», *El agente cine* (octubre 2014), <http://elagentecine.cl/festivales/informe-xxi-ficvaldivia-5-lo-que-nos-deja-valdivia/>

la escritura académica y la crítica? ¿Cuál ha sido tu experiencia escribiendo de las dos maneras?

Sí, lo que a mí me gusta mucho de la crítica es que siento que es una escritura que versa mucho con lo autoral, que es un espacio mucho más creativo, mucho más abierto. Y la escritura académica me parece más tensa, más estructurada. Creo que el desafío para mí es siempre estar del lado más de la crítica, de esta posibilidad de entender las películas, entender las temáticas, las cosas recurrentes y hacer que esa discusión que se da en una crítica, que al final me parece una producción de conocimiento, se ligue con el área académica. Por ejemplo, cuando estábamos armando con Héctor [Oyarzún] esa charla [en Transcinema]⁸², él estudió cine y me decía que cuando empezó a escribir crítica, nada de lo que le enseñaron en la escuela —como cuestiones de técnica— le sirvió.

Al final, vérselas como crítico es también encontrar un estilo, encontrar una forma, también es un descubrimiento y creo que tiene mucha sintonía con la cinefilia porque la cinefilia no es un conocimiento con el que nacemos, sino más bien es esta búsqueda propia de ver películas y armar propios códigos, categorías y siento que hay mucho de eso, de crearse un espacio y de crearse una escritura que dialogue con esos lugares.

¿Crees que la crítica tiene estructuras? Cuando te pones a escribir, ¿sientes que hay algunas estructuras que quieres respetar en el texto? ¿O es un espacio muy libre para ti? ¿Cómo ves esa libertad?

Creo que obviamente hay modelos, cosas básicas. Por ejemplo, en un taller de crítica te enseñan que el texto tiene que tener una introducción, un desarrollo, una conclusión. Una de las cosas que aprendí o que intentamos disputar en *El Agente* es más que ese texto que chequea partes como reseña de la película —doy mi punto de vista o juicio final o cosas así— no es tanto [la idea], sino más bien es la distancia del punto de vista del crítico frente a la película y cómo armar los argumentos para dar cuenta de ese punto de vista. Para mí, como empecé a escribir críticas de manera muy orgánica, es decir, me invitaron y de alguna manera tuve que resolver la manera de hacerlo, entonces no estoy tanto pensando en un modelo o algo así, sino que yo lo veo como un ejercicio.

Siento que cuando uno escribe un texto a veces las cosas aparecen, como que uno no encuentra las palabras para evocar lo que uno está queriendo dialo-

⁸² El seminario titulado «Cinefilia: Crítica y Curaduría en América Latina», organizado por Transcinema Festival Internacional de Cine, se realizó entre el 26 de octubre y el 1 de noviembre de 2020. Vanja Milena y Hector Oyarzún participaron con la conferencia titulada «Reajustes en la crítica y curatoría en el cine chileno postestallido», el día 30 de octubre.

gar con la película. La verdad, soy cero estructurada y es más bien ese proceso de escritura más libre, más creativo. Me imagino que siempre tiene una organización, pero no sé si me siento a escribir críticas como «tengo que armar estas estructuras», sino más bien, escribo sobre películas que siento que tienen algo e intento hilarlo a través de las palabras. Para mí es más un ejercicio de eso, moldear un texto para poner la película en la manera que me parece atractiva o las cosas que me interesan ahí. Entonces, es por eso que tengo más problemas en el doctorado en cuanto a seguir la estructura de una investigación, las metodologías, todo eso, con las ganas de generar estos textos más críticos.

Cuando conversé con Iván Pinto me contó sobre las diferencias entre *La Fuga* y *El Agente Cine* y me comentó que mientras que *La Fuga* era un espacio más académico, donde escriben muchas personas que tienen un doctorado, *El Agente Cine* es más un espacio para formar críticos, un espacio de «laboratorio». ¿Cómo fue esa experiencia de laboratorio para ti? ¿Cómo se organizan en el proceso de edición de textos?

Siento que es como un espacio de laboratorio, por esta idea de ir sumando personas que escriben de modos muy diferentes y que tienen distintos intereses respecto al cine. Yo escribo mucho más sobre el cine experimental o documentales o el cine contemporáneo y el proceso es: uno toma una película, escribe un texto y lo mandas. Álvaro García es el editor, él normalmente revisa el texto y te puede mandar correcciones. Para mí, siempre son correcciones de párrafos donde la idea central no queda tan clara.

Me acuerdo de que hace unos años atrás fui al Bafici, a este *Talent* que hacen⁸³, y escribí un texto largo que lo publicaron en *El Agente*⁸⁴. Después hicieron una alianza con *Kinoscope*, que es una plataforma en Estados Unidos, y lo tradujeron⁸⁵. Ahí los editores de *Kinoscope* me enviaron una corrección *heavy*; nunca había visto un texto mío todo en rosado. Para mí, fue una experiencia muy intensa porque cuestionaban todo: las palabras, los conceptos, por qué esta idea aquí, etc. Ahí entendí que hay un estilo de crítica o una forma de edición de textos que puede ser muy minuciosa. Pero en *El Agente*, a veces, de una misma película escribimos tres personas distintas y lo rico ahí son todos esos diálogos que se generan, todas las distintas posibilidades de lectura y si bien somos un co-

83 Vanja Munjin participó en Talents Buenos Aires, en Talent Press (dedicada a la crítica) en 2018.

84 Vanja Munjin, «Informe XX BAFICI (2): Entre relacionar y usar», *El agente cine* (mayo 2018), <http://elagentecine.cl/festivales/informe-xx-bafici-2-entre-relacionar-y-usar/>

85 Vanja Milena Munjin Paiva, «Between resemblance and their meanings: on the 20th BAFICI (in cooperation with Talents Buenos Aires and Berlinale)», *Kinoscope* (junio 2018), <https://read.kinoscope.org/2018/06/25/resemblance-meanings/>

lectivo, es decir, un grupo de personas que escribimos en el mismo lugar, hemos intentado de alguna manera armar algo en conjunto y que no siempre resulta. Era un poco lo que conversábamos con Héctor en esa charla, sobre permear más nuestras propias escrituras.

Pero sí, siento que esa parte de laboratorio tiene que ver más con la apertura, a que cualquiera podría sumarse y a lo que cada uno va poniendo a partir de su texto. Pero también funciona en el sentido de que te invitan a escribir y hay un proceso de encontrar el estilo, de encontrar tus intereses, de proponer cosas a través de tus colaboraciones y últimamente, hemos armado unos talleres este año y siento que se da más el diálogo entre nosotros, tomas de posiciones o definiciones de cosas en común, pero yo creo que funciona mucho a través del texto y de la colaboración. Creo que el espíritu de laboratorio que tiene es más que nada eso, es juntar distintas voces, distintas perspectivas sobre el cine y publicarlas en el mismo lugar. Sobre esta idea de cómo se gestiona una nueva crítica o cómo aparece y cuáles son las diferencias, creo que *El Agente Cine* logró encontrar o proponer un espacio nuevo de crítica, que es diferente a la crítica tradicional, que es una crítica que se da mucho más en los periódicos y que son cuatro o cinco nombres que escriben en todas partes, en los diarios más importantes y un manera como de *checklist*, de reseña, de notas, cosas así. Creo que esa es un poco la invitación de *El Agente Cine*: si quieres escribir, escribe e intentamos que los textos defiendan un punto de vista.

Ahora, tenemos muchos otros espacios, está la revista *Oropel, Abre/acción, La mirada de los comunes*, hay mucha gente joven escribiendo hoy en día y es interesante cómo se formó un escenario de crítica y que también surgieron en un momento en el que el cine chileno tenía este *boom* del «novísimo»⁸⁶. También, empezaron a haber muchas salas de cine chicas con una programación más arriesgada o diferente a la de las salas de cine comerciales. Para mí, era muy importante dar cuenta de lo que se estaba viendo ahí y discutir mucho sobre el cine chileno con más gente, darle cabida, darle esta sensación de no dejar a las películas solas porque se muestran y ¿quién las ve? ¿Quién no las ve? Me imagino que en Ecuador pasa lo mismo. Esta idea de que el cine chileno no se ve en Chile y siento que con los años hay un diálogo entre esa crítica y ese nuevo escenario del cine, de instalar discusiones o de ir armando genealogías entre películas, que

⁸⁶ El Novísimo Cine Chileno es el nombre que los periodistas y críticos de cine Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza le han adjudicado a una generación de cineastas que aparecieron alrededor del Festival de Cine de Valdivia en 2005 y cuyo cine comparte la exploración de temáticas y aspectos formales como también referencias cinematográficas nacionales e internacionales. El Novísimo Cine Chileno también se caracteriza por la emergencia de un aparato crítico que los ha reconocido. Este término surge a partir de la publicación del libro titulado *El novísimo cine chileno* editado por Cavallo y Maza y publicado por Uqbar Editores en 2010 con la colaboración del Festival de Cine de Valdivia.

quizás hubieran quedado olvidadas. Siento que es lo que me ha servido para que mi investigación tuviera que ver con eso: cómo le damos más análisis, cómo le sacamos el jugo a toda esta nueva escena del cine chileno y cómo las cosas que se pueden ver en distintas salas o en distintos ciclos, como que se van armando.

Muchos críticos empiezan escribiendo y luego trabajan en la programación, pero en tu caso parecen ser actividades paralelas que empezaron casi simultáneamente. Por lo que estás comentando es evidente que no solo escribes sobre las películas, pero también te interesa que las películas se vean, que ciertas películas se vean y que se vean de manera conectada. Esto es algo que hace la crítica, es pensar ciertas películas juntas y a veces de manera hasta curatorial, dentro de un mismo texto. ¿Cómo ves la relación entre la escritura y la programación?

Empezó a pasar que, desde *El Agente Cine*, nos empezaron a invitar a presentar películas en ciclos más chicos que se hacían o películas que se estrenaban de manera autogestionada. Y nos parecía un diálogo super fructífero ya que siempre teníamos las ganas de que ciertas películas, que pasaban más desapercibidas, se vieran más. En el 2016, Iván y yo conversamos con Maria Yaksic y Javiera Manzi que, que trabajan en la librería *Proyección*, una librería superpolítica, anarquista, de izquierda, feminista, que queda en el centro de Santiago y la idea era hacer un cineclub que en el fondo mostrara un cine que nosotros sentíamos que no se exhibía tanto en Chile, que era un cine más político y más experimental. Un cine que nosotros veíamos y defendíamos mucho, pero que no había espacios o que no estaban en la cartelera. Incluso en los cines que más nos gustaban tampoco era como que hicieran esas revisiones y empezamos a hacer ese cineclub que fue muy bacán, se llama cineclub *Proyección*⁸⁷ y ahora está medio muerto después del estallido y de la pandemia, pero fue muy intenso porque al final terminamos todos los lunes a las siete poniendo una película y armábamos ciclos temáticos, que iban como de cine y revolución o feminismo, fue un ejercicio de poner todos nuestros intereses en conjunto y al mismo tiempo tener esa experiencia, que ya no era de escribir sino de presentar las películas, armar una discusión después, de traer invitados que conversaran con nosotros. Fue muy interesante para nosotros críticos tomarnos esos espacios.

⁸⁷ El cineclub *Proyección* surgió en el 2018 de la alianza entre el Centro Social y Librería *Proyección*, la organización feminista *La Champurría* y el equipo de *El Agente Cine*, formado por Iván Pinto, Vanja Munjin, Héctor Oyarzún y Daniela Barriga. Es un espacio de diálogo en torno a un cine político y experimental.

Después de eso, yo me vine a vivir a Lisboa, entonces proponía películas para el cineclub, pero dejaba a las personas que estaban ahí que hicieran lo que quisieran y ahí me empezaron a invitar a programar en el Festival de Cine de Valdivia. Desde el 2013 que fui por primera vez, iba todos los años y escribía mucho, como dos textos largos de todo lo que había visto en el festival y yo sabía que a Valdivia le gustaba mucho la cobertura que hacíamos desde *El Agente* y me invitaron particularmente a cubrirlo. Siento que los textos que son como revisiones de los festivales a mí interesaban mucho porque tiene que ver con leer con lo que ese festival está proponiendo y de qué maneras las distintas secciones te invitan o te abren a distintas visiones sobre el cine. [El Festival de] Valdivia tiene una competencia oficial, pero también tiene una sección de «Disidencias» que programa John Campos [Gómez] de cine político directamente o como la sección «Nuevos Caminos»⁸⁸, que es más experimental y como que los textos que son de cobertura de festivales siempre tratan de balancear por un lado las películas que se vieron, pero también la experiencia del festival, entender un poco la propuesta curatorial o de programación. Cuando me invitaron a programar para mí fue genial porque es un festival que me encanta y además ese año, el primer año, me invitaron a programar solo cortos latinoamericanos, que es algo que me interesa mucho y de lo que escribo hartito. Es algo en lo que tengo mucho ojo, entonces sentía que era muy lindo encontrar el desafío de llevar esos intereses que uno tiene en el escrito a hacerse cargo de seleccionar películas para mostrarlas.

Entonces, en mi caso, empecé como crítica y de repente la programación nace de una necesidad o de un espacio alternativo para resolver esas mismas preguntas que uno se plantea en los textos. Por un lado, la programación es elegir las películas, pero también tiene eso de armar los programas, de presentarlos y la posibilidad de hablar con los directores, que me parece siempre que es la riqueza de los festivales de cine o las instancias de cineclub, donde no es solo poner películas en las carteleras, sino armar todo este otro espacio que es muy rico, de conversación, de preguntas, de diálogo. Por ejemplo, el año pasado le propusimos a la Bienal de Artes Mediales junto con Carol Illanes, historiadora de arte y que trabaja mucho con video y cine, les propusimos una curaduría que era sobre paisajes críticos y era solo sobre cine latinoamericano y fue una instancia que me sirvió mucho para el diálogo entre la crítica, el cine y la academia⁸⁹. Fue proponer algo que tuviese

88 En el 2017, FICValdivia presentó en el marco de la Muestra de Cine Contemporáneo, las secciones «Disidencias» y «Nuevos Caminos». John Campos Gómez programó la sección «Disidencias» del 2017 hasta marzo 2021.

89 La edición del 2019 de la Bienal de Artes Mediales (Santiago de Chile), cuyo tema curatorial se inspiró en la escultura *El cuarto mundo* (Carlos Ortúzar, 1972), presentó la actividad «Cine Foro El Cuarto Mundo». Vanja Milena fue parte de la curaduría del cine foro, que presentó documenta-

contenido, una propuesta de cosas que estaban pasando acá en esas películas que podíamos leerlas en la Bienal y fue muy bacán armar un programa de cortos, pero que estaba enmarcado dentro de una investigación más general.

Con la programación siento otro tipo de toma de responsabilidad de las cosas que uno trabaja en los textos. En la programación las ves directamente con un público, directamente con las obras, es más complejo, pero al mismo tiempo, uno siente una respuesta inmediata, como que las cosas se van construyendo ahí, en los espacios públicos.

Sí, la pregunta cuando uno escribe es quién va a leer esto, cómo lo van a leer y cuál va a ser la respuesta, cuáles son esos espacios para que alguien pueda responder, que a veces se siente que no hay un lugar para que el lector responda. A pesar de que en las redes sociales supuestamente hay cada vez más lugar para eso, es cierto que la programación y el espacio de la proyección con el público son el espacio donde uno puede ver qué está pensando el público sobre la película, pero también sobre tu propuesta de cómo mostrar esa película. Ahí se expresa la función pedagógica que podría tener la crítica y la programación o la crítica con la programación como actividad asociada. ¿Cuál crees que puede ser la función de la crítica y la programación en América Latina? Por ejemplo, comparado con otros espacios donde existen otras posibilidades de formación de públicos, que tiene que ver con las cinesmatecas o con publicaciones que se hacen sobre cine o países que tienen más escuelas de cine y más posibilidades de estudiar cine. ¿Crees que es distinta la función que podría tener la crítica en América Latina, por ejemplo, comparado con Portugal donde vives actualmente?

Yo creo que lo interesante ha sido que desde que se creó *El Agente* y la crítica chilena contemporánea, siento que ha tenido resonancia con otros países de Latinoamérica, donde también empezaron a haber muchas nuevas páginas o revistas de crítica. También creo que hay una tendencia que se impone en los últimos años en Latinoamérica, que tiene que ver con la no ficción o con el cine más experimental, como han surgido esos gratos festivales dedicados a eso, incluyendo Frontera Sur [Festival Internacional de Cine de No Ficción], Corriente [Encuentro Latinoamericano de Cine de No Ficción] en Arequipa, [Festival Internacional de Cine] Cámara Lúcida en Ecuador y yo creo que pasa algo, por eso el Transcinema [Festival Internacional de Cine] era tan bacán. Por ejemplo,

les, video arte y registros experimentales.

yo leo mucho a los de *La vida útil* o a Víctor Guimáraes. Nos conocemos, pero no nos hemos visto. Nos leemos. Siento que ha sido bien clave la aparición de nuevas escenas críticas con la aparición de estos festivales y los nuevos autores que tratan estos problemas y las obras.

Siento que hay un panorama superinteresante en Latinoamérica y no estoy tan segura cómo es esa relación pedagógica entre la crítica, la programación y la formación de públicos, creo que es una pregunta muy grande que no sé si alcancemos a entender cómo funciona eso, pero sí me parece que es un panorama donde distintos agentes han surgido incluyendo críticos, programadores y espacios, que se han retroalimentado mucho unos con otros, y siento que sí hay un rol o algo que se está jugando que es importante, que es cómo recibir estas películas, escribir textos, programarlas, *dialogarlas*, verlas de unos países a otros y que siento que para la gente que estudia cine, entender que hay un panorama o una escena, tanto para los que escribimos como para los que hacen cine, es superinteresante.

Pensando también que, en Latinoamérica, hay una cosa ahí, antes era muy difícil ver cine chileno en Chile y ver el cine de otros países era más difícil y para mí esos diálogos han generado que, por ejemplo, cuando Edward [De Ybarra, director del Festival Corriente en Arequipa] me mostró las películas de Mary Jiménez para mí fue: guau, no puedo creer. *Del verbo amar* (Mary Jiménez, 1985) es una película hechas en los años 70 en Perú, que es super- [Jean-Luc] Godard, había muchas referencias y siento que hay un hambre y unas ganas de compartir, de ver, de repensar genealogías o quizás limitaciones que teníamos por la distribución y la falta de circulación, que hoy en día está muy fácil de entrar y de ver. Me da mucho entusiasmo hacer todo lo que uno hace porque a veces uno siente que está solo, pero no estás solo ni en tu propio país, ni en la región en general y es un sentimiento muy bacán, que construye algo que es chiquitito, pero que me parece que es importante tener un rol ahí, de diálogo, de discusión, muy interesante en verdad.

Totalmente de acuerdo en que es un momento muy interesante en Latinoamérica para nuestro cine, para el cine experimental en particular. Estás geográficamente lejos en este momento, ¿hace cuánto tiempo vives afuera?

Hace dos años.

Entonces, no sé si el estar afuera puede haber cambiado tu forma de pensar la crítica, seguramente es algo que todavía estás en proceso de pensar y es di-

fácil saber exactamente cómo va a cambiar o afectar tu escritura, tu manera de pensar la crítica.

En esta situación actual de la pandemia vemos que se han abierto los espacios (festivales, por ejemplo) a un público conectado al Internet. Ahora la práctica de ver películas en la computadora y no en la sala (que algunos programadores y críticos ya hacían antes de la pandemia, por supuesto) se ha vuelto una práctica más «universal». ¿Cómo lo ves a este año, en particular para ti como crítica latinoamericana viviendo en Portugal? ¿Te sientes lejos de lo que está pasando en el cine de tu país y América Latina? Es una pregunta poco personal porque estás lejos, pero de alguna manera todos estamos lejos en este momento, todo está pasando fuera de nuestra casa, en otro lugar, entonces, creo que es un año extraño para estar viviendo en otro país y pensando el cine en el país de uno o de la región de uno.

Siento que la manera en la que empecé a escribir cine y a programar fueron una sumatoria de cosas que fueron encontrando lugar y desarrollé mucho un sentido de responsabilidad, como de qué películas escribir y dónde programar. Acá no entiendo tan bien cómo funciona la escena y qué podría yo aportar. Incluso, voy a festivales a ver películas y no sabía si escribir eso para Chile o cómo escribirlo. Hubo varias preguntas ahí que fueron interesantes y que tienen mucho que ver con ese sentido de responsabilidad, de tu lugar de acción, desde dónde uno habla y para quién. Por eso fue tan bacán que me invitaran a programar en Valdivia, para seguir haciendo algo allá, que tuviese sentido allí, que estuviese pensando las cosas desde ese lugar y que me sirvieron mucho.

Entonces, nunca he escrito aquí y nunca he programado algo aquí. Podría ser muy interesante. Con la pandemia pasó que todos los festivales en Chile empezaron a ser *online*, entonces me invitaron a moderar charlas o hacer conversaciones y para mí eso ha sido muy bacán, en el sentido de poder seguir estando allá.

Por ejemplo, esta instancia me fue muy feliz de aceptarla porque también es mantener esos diálogos, que son los que me interesan más. Cuando vine [a Portugal], mi proyecto de investigación tenía que ver con el cine portugués y cuando llegué acá me costaba mucho encontrar un lugar de habla, las cosas que me gustaban del cine portugués acá me fueron muy difíciles de encontrar, como también fue difícil encontrar un lugar de enunciación y, al final, terminé moviendo mi tesis a temas latinoamericanos. También porque las cosas en Chile estallaron políticamente, entonces se hizo muy evidente ese sentido de responsabilidad, de tu lugar de acción y tu lugar de enunciación de

las cosas. Me quedó muy claro que eso era más importante para mí y todavía no resuelvo tan bien qué hacer acá, pero el asunto de la pandemia y de que no estamos en ningún lugar —o cada uno está en su casa, entonces vamos a estar en distintos lugares al mismo tiempo— ha sido muy bacán mantener esos diálogos en distintas instancias y plataformas que me hacen más sentido en el fondo. Creo que marcan un lugar.

Estudiante #1: ¿Qué consejos podrías darnos a las personas que queremos dedicarnos a la crítica? ¿Hay algún libro que recomendarías leer para mejorar nuestras habilidades?

Yo creo que para mí lo más rico fue ese proceso de decir voy a escribir críticas y no saber cómo hacerlo. En el texto tratar de encontrar palabras para dar cuenta de la película o dar cuenta de las cosas que me interesaban ahí. Esto me sirvió mucho más que un libro. Claro que hay textos que me gustan mucho volver a leer, por ejemplo, a Jean-Louis Comolli⁹⁰, que es un crítico francés, que siempre tiene una pregunta ideológica sobre el lugar del espectador frente a la película, porque en el fondo la manera en la que escribo es más personal y de intentar hacerse una pregunta, qué es lo que pasa entre uno y la película que estás viendo, pero sí me sirvió mucho leer a otros críticos.

Cuando escribo, trato de leer todas las críticas que hayan aparecido sobre la película, en inglés, en francés, o en portugués porque también es interesante saber cómo se ha leído la película o qué entrada se le ha dado y si uno está de acuerdo o no con esos lugares. Siempre hay una cosa de disputa, a pesar de que el texto sea sobre una película muy chiquitita. El qué decir y cómo decirlo para mí es interesante dentro del ejercicio de escribir crítica. Que tu texto en el fondo dialogue o que dé cuenta, no sé si dé cuenta, más bien que se inserte en una discusión que no es solo tuya, sino hacer que también ese proceso, que es solitario y autoral, esté en línea con una discusión más general. Luego encuentras autores que te gustan más o sitios que discuten cosas que también te interesan discutir y el mantener ese diálogo implícito es muy lindo, como no sentirse tan solo escribiendo, sino escribir en un contexto, armar un proceso de discusión y de enunciación también.

⁹⁰ Jean-Louis Comolli (1941-2022) fue un realizador, crítico, profesor e investigador francés. Desde 1966 hasta 1978 fue jefe de edición de *Cahiers du cinéma* y escribió los ensayos “Machines of the Visible” (1971) y “Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field” (1971-1971). En español se han editado *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)* (2010), *Cine, modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital* (2016), entre otros.

Estudiante #2: Durante el Festival Transcinema hubo un seminario sobre los clichés de la crítica⁹¹. Uno de estos clichés es que la crítica debe decir si una película es buena o mala. ¿Tú qué *tips* darías?

Fue superinteresante el juego que hicieron los de *La vida útil* con estos clichés de la crítica y yo concuerdo con la postura de ellos, que está respondiendo a esta figura del crítico como juez, la voz de la autoridad o como le doy un *check* a esta película y la derrumbo. Creo que lo interesante de la crítica y de los textos es la posibilidad de abrir las películas, de entender las propias filmografías de los autores o ponerla en diálogo con cosas que están en juego en el cine en general. Para mí siempre es más problemático —o ha sido superproblemático, no sé si todavía lo tengo bien resuelto— por ejemplo, cuando tienes que escribir una crítica sobre una película que no te gusta.

Es más difícil para mí encontrar los argumentos o encontrar la manera de escribir sobre una película que te parece fallida. Ahí están como todas las categorías de por qué una película te gusta o no, o si es fallida en qué sentido lo es, o quizás es solo porque uno le está pidiendo algo a la película que en verdad esta no debería cumplir. Siento que cuando empecé a escribir crítica me era muy fácil en una sola línea resumir por qué esa película no me parecía buena, pero después entendí que era un problema y también me pasaba que, de repente, escribía un texto sobre una película que no me parecía tan interesante, pero como que la escritura te lleva a encontrarle entradas, a entender operaciones que hace y, al final, yo sentía que las películas que no me gustaban, cuando leía el texto parecía que las apañaba un montón. Creo que son muy interesantes esos ejercicios, cómo uno mismo se va dando cuenta de dónde se juega algo, qué tiene que ver con los juicios y cómo no solo decir si es bueno o malo, sino más bien por qué, en relación a qué, en qué expectativa.

Me parece superinteresante ese juego y también es válido cuando uno defiende mucho una película, preguntarse hasta qué punto es mi propia fascinación o hasta qué punto es la autoridad del director o su trayectoria que yo respeto mucho. Siento que es la parte que más te va desafiando como crítico: resolver esas preguntas, que no se van a resolver nunca, pero que están siempre en juego de alguna manera.

LG: Creo que es muy interesante pensar en cómo uno se acerca a una película para escribir sobre ella. Es distinto que empezar a escribir desde el

⁹¹ «Tres tristes clichés de la crítica de cine» se llamó la charla presentada por Ramiro Sonzini, Lucía Salas y Martín Álvarez, parte del equipo de *La vida útil*, durante la edición del 2020 de Transcinema Festival Internacional de Cine.

planteo de «me gusta o no me gusta». Se trata, en cambio, de escribir desde otras perspectivas, pensar en otros aspectos de la película y escribir sobre una película que quizás no te gustó mucho o no la recomendarías necesariamente, pero hay algo sobre esa película que te impulsa, que te empuja a escribir sobre ella. No es el caso de todas las películas «malas», pero tampoco de todas las películas «buenas». Entonces, si una película te pide escribir sobre ella —porque escribir un texto sabemos que no es fácil, ya dedicarle ese tiempo a una película es por algo—, quizás haya algo que quieres conocer o interrogar. Me parece interesante proponer otra forma de acercarte a la escritura sobre una película, que no sea desde la posición de defenderla porque te gusta o de destruirla porque no te gusta, sino de querer dialogar con un aspecto de esa película; es curioso que en ese proceso puedas llegar a ver algo de la película que quizás no lo habías pensado antes de sentarte a escribir, es muy curioso cómo eso puede suceder.

Sí, creo que también pasa que incluso con las películas que te gustan mucho, que llego con muchas ganas de escribir sobre ellas y a veces me cuesta encontrar la manera de decir eso y ahí es que siento yo dónde se juega el texto, en encontrar o no, en resolver esa pulsión, una pulsión por escribir. Pero luego uno se encuentra con este documento en blanco y tienes que resolverlo ahí, con las palabras; eso está siempre en juego, qué decir, cómo decirlo, en qué tono, a qué uno le pone énfasis y qué no, es la parte más interesante diría yo.

Estudiante #3: Un poco siguiendo la pregunta de Fernando y lo que dijeron a partir de eso, creo que tiene que ver con cuál es el papel del crítico, al menos en nuestras latitudes, que no es tanto el de colocarse como alguien que juzgue una película como buena o mala, como un cine aceptable o no aceptable, sino que creo que el papel del crítico es justamente eso, de generar diálogos y también de generar públicos. No sé si podemos partir de una conversación pensando en eso, en cuál es el papel del crítico en Latinoamérica o en estas latitudes donde no hay realmente un cine nacional industrializado o no hay una academia de cine que esté juzgando o diciendo esto es cine y esto no es cine. También esta idea tradicional de que el crítico es al que acudes para ver si ves o no una película, por ejemplo, el público lee una crítica para saber si vale o no la pena gastarse dos horas en una película.

Sí, muy de acuerdo, pero también hay otra cosa que yo también pienso mucho y que me pasó cuando empecé a escribir crítica. También tenía esa sensación de

que nadie leía lo que escribía y eso me daba una libertad. No estaba esperando que nadie lo lea, solo las ganas de dejar esto escrito y la sensación de que iba armando un archivo personal, pero que también estaba público. El hecho de dejar cosas escritas sobre películas yo siento que sí o sí es la parte más *hormiga* de la historia del cine, que son como migajitas de pequeñas discusiones que uno tuvo con uno mismo o con una película y que van a quedar ahí y si uno lo piensa construye algo para después.

Esta idea, por ejemplo, de que hoy en día tenemos mucho acceso a las películas, pero una generación anterior a la de nosotros, que estudió cine o que se dedicaba a escribir, aprendió mucho más de la historia del cine por leer textos sobre las películas que por verlas. Siento que también se juega algo ahí como en ese nivel, de dejar rastros.

Estudiante #4: Entonces, precisamente con esta pregunta de Luis, ¿cómo crees que el Internet y este mundo de los blogs está cambiando el concepto de lo que es la crítica?

Un poco lo que hablábamos, esta sensación de que es mucho más fácil encontrar estos espacios para hacer crítica hoy en día. Lo que decía yo en el caso de Chile es que antes los críticos solo escribían en los periódicos y no era posible disputar esa discusión. Los blogs y toda esta cosa de Internet permiten que uno escriba críticas y las publique, queden ahí, de manera mucho más democrática, creo yo. En los 90 o en los 2000, los blogs de cine eran muy interesantes para encontrar gente que escribía sobre cosas muy raras o cómo se armaban bloques que otro blog le leía y le respondía; había un diálogo.

Siento que hoy en día, con todas estas revistas *online* y las redes sociales, es muy fácil saber qué se está escribiendo en México sobre cine. Antes había que encargar las revistas, llegaban, tampoco había un diálogo tan fluido. Para mí, algo muy rico de escribir crítica hoy es eso, que hay gente que no conozco, pero con las que compartimos intereses y nos leemos mutuamente y que uno siente que esa sensación de soledad no es tal porque hay otra gente, en otros lugares escribiendo y que te parece como que el diálogo está implícito.

Estudiante #5: Yo siento que cuando entramos a la carrera de Cine, nosotros tenemos otra mirada del cine, como una mirada más chiquita, como que al no conocer tanto no tenemos todos los elementos para poder ver cine y yo diría que la visión que tenía hace unos años atrás no es la misma de ahora, pero también siento que esa visión a veces no permite que nosotros

entremos a una percepción de la película más inocente. Entonces, me gustaría saber: ¿cómo usted visualiza y siente la película? Entendiendo que tiene todo este conocimiento y que desea hacer la crítica, pero también entendiendo que hay de ese otro lado de querer sentir la película de una manera más inocente o dejarse llevar por la película, sin estarse fijando tanto en si el sonido es el correcto o si el guion tiene la narrativa correcta o si el montaje tiene un error porque en el *frame* determinado no es perfecto.

Súper, me parece superinteresante la pregunta. Yo me siento muy afortunada de no haber estudiado Cine y no sentir que tengo que dar cuenta de las cosas que he aprendido de técnica y teoría del cine, que tampoco manejo muy bien creo. Tengo la suerte de haber entrado a escribir sobre cine desde la pregunta de qué es lo que me pasa con la película como espectadora, esta es la pregunta que más me interesa, más allá de la cosa técnica, pero esta pregunta siempre está en diálogo con la técnica.

Lo conversaba con unos amigos críticos que algo cambia cuando empiezas a escribir, que siempre estás trabajando cuando ves películas, que cuesta mucho sentarse y decir: «Veamos una película», con esa ligereza cuando te juntas con tus amigos a ver películas. Pero igual siento que cuando veo películas —y siempre pensando desde la programación, desde la crítica, como que uno no está tan relajado frente a las películas— a pesar de que te pasa eso, siento que es el espíritu que uno debe de mantener, de dejarse maravillar por las películas, es lo que te hace seguir escribiendo. Encontrar una película y que en verdad no sabes qué decir o qué pensar, no sabes si te gusta o no, y la posibilidad de escribir sobre ellas te permite ese espacio para resolver ese problema que la película te plantea, que siento que son los momentos cuando uno vuelve al punto cero.

Hay una pregunta en el chat que está interesante que dice: para ti, ¿hay una alguna diferencia entre película y película cinematográfica, o más bien, cuándo consideras que una película es cinematográfica? Es una pregunta muy de [Ignacio] Agüero, como en su [película] *Como me da la gana II* (2016): ¿qué es lo cinematográfico? Creo que está en lo que decía la estudiante recién, de cómo mantener ese lugar de humildad ante las películas. No de sentir como «yo soy la persona que tiene que decidir si esta película es o no una película», sino que me pasa que yo me siento y veo cualquier película, sabiendo que hay, pero siempre hay un trabajo detrás, hay un equipo, hay una idea, hay una persona, hay una intención. Creo que siempre el desafío es mantenerse en ese lugar, de decir: «Esto es una película» y mi capacidad o incapacidad de conectar con lo que esa película está intentando comunicar o está intentando imponer o está intentando

cuestionarse o problematizar, implica siempre ese ejercicio, creo que de no sentirse una autoridad frente a algo, sino de estar abierto a lo que está intentando convocar o evocar ese objeto.

Estudiante #6: ¿Quería preguntarte si antes de analizar una película es conveniente conocer cuál es la posición del director o conocer si él ha escrito algo sobre el cine o conocer partes sobre sus reflexiones sobre el cine para poder hacer el análisis de la película? Pienso, sobre todo, en los cineastas rusos como Sergei Eisenstein, cuando él crea todas estas teorías sobre lo que es el montaje y algunas aplican dentro de sus películas, entonces, yo no sé si cuando toca hacer un análisis se parte solo desde la película o se parte también desde el autor de la película.

A veces lo que dicen los autores profundizan un poco lo que la película te está mostrando y en otras, lo reduce a solo una idea. Creo que ahí también hay que sopesar, como hasta qué punto me caso con la propia lectura que tiene el director sobre la película o también me permito interpretarlo o ponerlo en cuestión o me desentendiendo un poco de eso. Creo que también ahí hay un juego, que es importante saber que eso también está en juego, cómo tu texto, tu análisis o tu interpretación de las cosas se contraponen o sigue un poco el diálogo que el propio autor propone.

Me interesa más como cuando el cineasta, más que defender su película de algo particular, en su entrevista o en sus intervenciones tiene un concepto sobre el cine, sobre el mundo y sus modos de producción, que es novedoso. Pienso en Pedro Costa, que en el fondo termina haciendo las películas de una manera que le parece a él que debería ser el camino del cine en general, que tiene que ver con el trabajo, con la cosa cotidiana, con la pequeña escala. Una cineasta como Lucrecia Martel, cuyas películas son como estos objetos muy extraños pero cuando uno la escucha a ella entiende de dónde viene eso o por qué el sonido tiene tanta importancia y la manera en la que intenta construirlo. Por ejemplo, Raúl Ruiz escribió mucho sobre cine y tiene toda una teoría o un intento por hacer una forma de hacer cine que es como otra. A veces sus películas funcionan y a veces no funciona nada y la película es en verdad totalmente fallida. Ahí uno tiene que ver cómo es esta postura del autor y si uno se casa o no con eso, si uno lo cuestiona o si no uno dice: «La verdad aquí no funcionó, creo que también es parte interesante de lo que uno se juega al minuto de escribir».

LG: Muchas gracias, Vanja. Quizás para finalizar podríamos hablar brevemente de tu texto sobre el cine de la realizadora mexicana Azucena Losa-

na⁹², que me pareció muy interesante y sensorial en su forma y experimental en cómo se presentaba en la página (en la composición entre las películas y el texto). El texto parece casi como un diálogo tuyo con Azucena. Me hace pensar que quizás hablaron antes de que lo escribieras o que se hizo a partir de un interés mutuo. ¿Nos puedes contar algo sobre ese proceso? Me parece que es un texto distinto a los que solemos ver y leer, tanto por el formato como por la manera de presentarlo.

Sí, que bacán que lo mencionas porque en verdad ese texto sí tiene una historia particular y es que a Azucena la invitamos el año pasado a hacer una retrospectiva en Valdivia y en verdad yo no conocía su obra, pero me encargaron a mí presentarla, hacer el Q&A. Entonces, me mandaron antes del festival varios cortitos de tres minutos y los vi varias veces intentando entender cuáles eran sus intereses y la forma que toman. Lo maravilloso es que Azucena hace estos cortos en analógico e hicimos dos sesiones, dos sesiones iguales con el mismo programa, pero como ella proyecta con los proyectores y pone la cinta en uno, después la pasa a otro o pone dos proyectores y cruza las imágenes. Me pasó que tuve esa experiencia de verlo en el computador, después de estar en las dos sesiones que fueron, por supuesto, muy diferentes porque en una alcanza a poner el sonido en el momento exacto, en otras no se alcanza, la cinta se sale, como que tenían algo muy vivo, explosivo y orgánico, de transformación.

Le hicieron hartas entrevistas en Valdivia y algunas personas dentro de los informes hicieron una pequeña referencia a su retrospectiva. Pero los Q&A no podían ser tan largos porque ella era jurado también, entonces había quedado con muchas preguntas y muchas posibilidades de pensar cada una de las películas o ponerlas en conjunto o entender esta instancia de exhibición, que me quedaron dando vueltas. Medio año después, Mariana Sánchez [Bueno], que armó este sitio web que se llama Corrient.es, me dice: «Oye, estoy haciendo este sitio y en el fondo la idea es invitar a un crítico y a un autor a exhibir las obras y que eso esté acompañado de un texto y me encantaría que tú estuvieras», y me dijo que podía elegir quién puede ser.

En verdad, me había pasado que, por ejemplo, uno de los cortos de Azucena está filmado en Berlín. El Valdivia fue en octubre y yo a finales de noviembre fui por primera vez a Berlín y cuando llegué era de noche. Tomé el U-Bahn —el tren que va por encima de la ciudad— y en ese viaje por encima de una ciudad todavía desconocida para mí, pero cuyas luces nocturnas de afuera y de adentro

92 Vanja Milena Munjin, «Azucena Losana + Vanja Milena Munjin», *corrient.es* (agosto 2020), <https://www.corrient.es/losana-munjin-esp>

del metro hacían un juego de superposición entre ambas ventanas del vagón, recuerdo inmediatamente el cortometraje *Karl-Marx-Allee* (Azucena Losana, 2015), que es proyectado con dos proyectores por donde pasa la misma cinta pero cuyas imágenes se superponen en la pantalla componiendo una pequeña sinfonía de una gran avenida marxista que está en Berlín. Le escribo a Mariana diciendo que me encantaría escribir sobre Azucena porque al final nunca escribí sobre ella y ella me dice que justo estaba viendo su obra el otro día, entonces hubo muchas coincidencias y fue muy lindo.

Normalmente, cuando yo escribo para *El Agente*, si bien uno puede escribir lo que quiera y elige las películas o la entrada de los festivales a los que uno tiene cierta libertad, escribir un texto de programación o un programa es superdiferente, es otro tipo de escritura y creo que intenté o me permitió ese espacio sacarme las ganas de escribir y tener toda esa libertad para no tener que dar cuenta de muchas cosas, sino más bien escribir un texto que me venía persiguiendo y que creo que estaba muy en sintonía con lo que a mí me pasa con sus películas.

Entonces, sí es un texto particular y creo que está construido de todas esas cosas. Si bien la gestión era inigualable con Azucena y leí todo lo que se había escrito sobre su obra, que no es tanto, pero yo me siento muy realizada cuando siento que el texto encuentra un tono que me parece que dialoga con lo que me pasa con las películas, que es algo superabstracto, si lo pongo así, pero quizás en ese texto se evidencia un poco, quizás eso que decías Libertad, sobre algo sensorial. Qué bueno que te dejó esa percepción.

LG: Cuando te escuchamos hablar sobre tu proceso escribiendo ese texto podemos ver que el proceso de escritura sobre cine no es uniforme, no hay fórmulas que uno puede seguir, sino que es un proceso particular para cada película y para cada texto. No es el mismo proceso para todas las películas, ni para todos los medios o todas las páginas ni en todos los momentos de la vida. Muchas gracias, Vanja por tu generosidad, por tu apertura para conversar con nosotros que nos estamos conectando desde distintas partes del Ecuador. Vivimos un momento muy interesante tanto para la crítica como para el cine en América Latina, así que es muy emocionante poder tener este contacto contigo y conocerte.

Muchas gracias por la invitación, en verdad ha sido muy bacán la conversación. Espero que algo de lo que dije los ayude en sus procesos en este curso, muchas gracias.

**La crítica
es un nosotros**



Foto de María Aparicio.

Lucía Salas (Argentina)

Diseñadora de imagen y sonido por la Universidad de Buenos Aires y Master en Arts, Aesthetics and Politics por el California Institute of the Arts en Estados Unidos, donde fue docente y docente auxiliar respectivamente. Actualmente, realiza un doctorado en Comunicación en la Universidad Pompeu Fabra. Ha trabajado en La Semana de la Crítica de Berlín, Bafici, el Festival Internacional de Mar del Plata, Trancinema, International Film Festival Rotterdam y Documental Madrid, y ha participado en eventos organizados por VienNale, la Semana de la Crítica, Rotterdam, BIM, Lincoln Center en Nueva York, entre otros. La mayoría de su trabajo como crítica se puede encontrar en la revista *La vida útil*, de la cual es cofundadora y coeditora, y en el podcast *We can't go home again*, que conduce junto con Christopher Small. Como realizadora ha trabajado con el colectivo La Siberia, *Cine en implantación*, largometraje de no ficción del 2016; *Los Exploradores*, cortometraje de ciencia ficción experimental del 2016 e *Implantación*, documental de ciencia ficción del 2011. Actualmente es programadora en el festival Punto de Vista y docente en el programa de comisariado de la Elías Querejeta Zine Eskola.

La siguiente conversación entre Lucía Salas y Libertad Gills tuvo lugar el día 8 de diciembre de 2020. Se dio en el marco de la materia Laboratorio Avanzado: Teoría y Crítica Cinematográfica en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes y fue realizada de manera virtual con la presencia de estudiantes de Cine. Al final de la conversación-entrevista, se abrió un espacio para preguntas y comentarios de los alumnos.

Bienvenida, Lucía. Muchas gracias por aceptar esta invitación para conversar sobre la crítica. ¿Cómo empezaste a escribir crítica? ¿Hace cuánto tiempo y en qué contexto? ¿Qué te empujó hacia la escritura, hacia la crítica?

Bueno, hola a todos y gracias por recibirme. Yo empecé a escribir hace unos 10 años. Creo que la primera vez que escribí fue una cobertura del Festival de Mar del Plata, un festival que es muy importante, tanto en Argentina como en la región, y que es un centro de formación muy grande, tanto en cuanto al cine contemporáneo como en cuanto a teoría del cine en general para todos los que conformamos la revista y toda la gente con la que yo más o menos trabajé todos estos años.

Estudí cine, o imagen y sonido como práctica, porque en Argentina no hay una carrera de estudios de cine propiamente dicho. Sí hay, por ejemplo, *artes combinadas* que es cine, teatro y danza, pero si uno quiere dedicarse a estudiar cine más teóricamente, siempre tiene que hacer algo un poco más híbrido. Yo empecé a estudiar cine porque quería hacer películas, pero muy rápidamente me di cuenta de que me interesaba mucho más ver películas, pensar en películas y hablar sobre películas con mis compañeros que hacerlas. De hecho, el quehacer tradicional del cine me parecía que consumía demasiado tiempo, que una debería, en realidad, ver películas. Entonces, me empecé a juntar con la gente a la que le gustaba también eso, ver películas, ir a festivales, juntarse todo el tiempo y charlar, y abrimos un cineclub con uno de los cofundadores y directores de la revista [*La vida útil*], Lucas Granero, y otros compañeros.

Formamos un cineclub y empezamos a pensar películas y a pensar *en* películas, y escribíamos unas notas de programa y cosas así, pero más que nada teníamos un blog donde charlábamos. Después de eso, mi universidad tenía una revista llamada *Grupo Kane* que era una cosa que organizaban exalumnos de la universidad, así que la primera vez que fui al Festival de Mar del Plata escribí para ellos. Pasé un tiempo escribiendo ahí y editando la sección de festivales, haciendo entrevistas y cosas así... ya no está activa la revista, era muy buena.

Con Lucas teníamos un blog y hacíamos experimentos. Nos interesaba mucho el cine, pero también pensando en una crítica de cine más experimental, como hacer cartas, hacer ensayos, hacer ensayos con imágenes, cosas así, y en un momento hicimos una especie de blog y después con dos amigos más decidimos abrir otra revista que se llamaba *Las pistas*, que se iba a dedicar a ser una revista más tradicional, con un formato de crítica experimental, pero íbamos a tratar de estar más encima del presente, tratar de cubrir estrenos y festivales, cuando eran los Óscar y cosas así.

Estuvimos con *Las pistas* varios años, después yo me fui de Argentina en el 2017. Había otra revista en Córdoba que se llamaba *Cinéfilo*, que era una revista amiga en la cual también escribía y éramos como una especie de grupo de gente de más o menos de la misma edad, teníamos dos revistas y siempre estábamos en conversaciones. Cuando me fui de Argentina con mi excompañero, que los dos estábamos en ambas revistas, nuestros amigos se juntaron y dijeron: por qué no nucleamos las dos revistas, ya que ustedes se van y hacemos un solo proyecto editorial más grande. Nuestra idea era hacer un proyecto editorial que de alguna manera fuese más expansivo, que nucleara mucha más gente de nuestra generación, invitar a gente que por ahí que siempre la teníamos en la mira, que era gente que conocíamos en festivales, que sé yo. Generar un espacio de discusión más allá de nuestro grupo de amigos. Ahí surge *La vida útil*, que fue una revista digital al principio y después decidimos ir al papel por algunas razones. Primero, por tener un objeto, que sea el fruto de nuestro trabajo, pero además porque escribimos ensayos bastantes largos y es difícil leer textos largos en Internet o por lo menos a nosotros nos distrae mucho. También porque para poder hacer un trabajo con las imágenes —con el diseño—, para tener algo material que aportar al mundo de alguna manera y ahí empezamos a hacer la revista en papel.

Después nos vinimos a vivir a España y decidimos empezar a distribuirla en España, y ahora estamos intentando generar una discusión que incluya a España también y abrírnos un poco a Latinoamérica. Entonces, en el número tres integramos a varios compañeros de varios países de Latinoamérica para que nos cuenten sobre películas de la década que les parecieron importantes y siempre estamos intentando pensar en la crítica de cine como una conversación colectiva constante, en la cual vamos generando lazos con compañeros de la región.

¿Cómo se organizan en *La vida útil*? ¿De qué consiste el trabajo colectivo editorial de la revista?

Es bastante trabajoso. Somos cuatro editores. Ya de por sí, nosotros tenemos un grupo de amigos en el sentido de que somos personas que se juntan a hablar de

películas. A nivel editorial, *La vida útil* tiene 10 a 15 escritores estables, entonces nosotros sabemos que contamos con cierta cantidad de redactores. Cuatro somos los editores y nosotros somos los que vamos pensando los contenidos, pero como somos amigos y estamos siempre en conversación, esos contenidos, de alguna manera salen de conversaciones que hemos tenido. Entonces los contenidos son colectivos en el sentido de que siempre estamos al tanto de lo que está viendo cada uno y eso es lo que de alguna manera se articula en textos para la revista, cosa que, nunca hay un texto en la revista que no sea sobre algo que ya estamos charlando o que ya estuvimos charlando entre todos.

Hay columnas, tenemos columnistas, y las columnas son un poco más personales en el sentido de que no hay tanta conversación, pero siempre hay uno de nosotros charlando con el columnista. Después, a nivel editorial, tenemos reuniones semanales o a veces más seguidas, pero todo pasa por los cuatro. Los cuatro leemos los textos. Uno se encarga de hacer una devolución más formal, pero entre nosotros hablamos los contenidos desde que se planifican hasta que se terminan, o sea, leemos todo el texto y empezamos a pensar. La respuesta que se le da a alguien sobre su texto parte de una conversación entre los cuatro y después nos vamos dividiendo las tareas.

Después, la revista funciona económicamente como una cooperativa —la revista económicamente es un desastre, como cualquier publicación, no pierde dinero pero tampoco lo gana— pero funcionamos como cooperativa en el sentido de que si a mí me llaman para dar una charla de alguna cosa porque soy editora de *La vida útil*, esa ganancia que yo tengo también va a la revista. De alguna manera, vamos generando una ganancia en común que podemos invertir en el próximo número —que en Argentina con la inflación siempre sale un poquito más caro que la anterior— o podemos empezar a pensar en proyectos colectivos. Entonces, la forma de cooperativizar el trabajo hace que haya una especie de patrimonio común que es de todos los integrantes de la revista. Después, la idea era salir tres veces por año, pero nunca sucedió [*risas*], este iba a ser el año que íbamos a sacar los tres números y después pasó la pandemia. Ahora entramos a imprenta mañana con el número cuatro, es un momento especial. Ese número fue hecho absolutamente en pandemia, fue parido en pandemia y así vamos pensando, nos vamos dividiendo; cualquier persona de la revista que quiera hacer algo, obviamente, se charla entre todos, y a veces hacemos otras cosas y tratamos de que intervenga todo el mundo en la revista. A veces, nos encargan un videoensayo o una charla y la revista se va transformando en un centro de producción también.

¿Cómo hicieron un videoensayo juntos? Usualmente los videoensayos se hacen por una sola persona, y a veces una pareja, como el caso de los críticos

y videoensayistas Adrian Martin y Cristina Álvarez López. No me imagino hacer un videoensayo entre cuatro personas. ¿Cómo fue ese proceso?

Me llamaron para hacer ese videoensayo sobre *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020)⁹³ y como el tema del evento era *colectivos*, dije: «Bueno, lo quiero hacer con mi colectivo», porque para nosotros la crítica del cine es una especie de *nosotros*, es como una voz que tiene varios integrantes. Pero es como vos decís, es como escribir, ¿no? Después alguien tiene que apretar las teclas. Así que lo que hicimos fue: primero, elegir las películas entre todos porque teníamos varias opciones, entonces, empezamos a conversar sobre las opciones que teníamos, después elegimos la película y después hubo una serie de conversaciones para el video sobre bares o sobre los bares como espacio del pensamiento colectivo porque la película de *El año del descubrimiento* sucede íntegramente en un bar. Entonces, charlamos sobre cuáles son los temas y después recopilamos el material entre todos. Después, la que se sentó a editar en el *Premiere* fui yo. Ahora, esta semana, por ejemplo, tenemos que entregar uno con Lucas [Granero] para una cosa de la Bienal de Imagen en Movimiento (BIM) y eso sí lo hicimos entre Lucas y yo, pero siempre todo lo que hacemos de alguna manera pasa no por el filtro, pero sí por los ojos de *La vida útil*. Siempre hay un *feedback* colectivo. Yo no hago nada en mi vida profesional si no pasa por una conversación con mis compañeros de la revista.

Qué interesante este modelo colectivo que están poniendo en práctica. ¿Qué referencias tuvieron antes de empezar a pensar en ese tipo de modelo colectivo de escritura y de crítica? ¿Hubo otros ejemplos similares en Argentina o quizás en otras partes del mundo que sirvieron como referencias para ustedes?

No a nivel tan específicamente colectivo como el nuestro, pero sí es cierto que, por ejemplo, en los principios de *Cahiers du cinéma*, existía la idea de que los textos parten de una conversación. También es una idea de *Cahiers du cinéma* en los setenta, cuando se vuelven maoístas y se escriben textos colectivos sobre una película en la cual se borran las huellas de la escritura personal. En nuestro caso, para nosotros la escritura personal es muy importante para la revista, entonces jamás borraríamos esas huellas, pero sí son experiencias colectivas que nos alimentan a la hora de pensar en eso.

⁹³ «El bar es el lugar», videoensayo realizado por *La vida útil* para el Festival Internacional de Cine de Rotterdam. Disponible en Vimeo: <https://vimeo.com/451931375?fbclid=IwAR09u14IDfri1mlv2k2jgyOrX4m5tR34Teirwt4H2m-vEkwNOF1WbTyghFk>

Después, también hay otros tipos de experiencias colectivas que más tienen que ver con, por ejemplo, en España, con la censura. Entonces, hay un montón de libros colectivos que se hacen a través de seudónimos que también alimentan un poco esta idea de generar un documento colectivo, esa idea de un *nosotros*, que eran experiencias que tenían que ver con proteger a la persona. Y después, sobre todo *Movie Mutations*, el libro que editaron Adrian Martin y Jonathan Rosenbaum⁹⁴, que para nosotros fue muy importante para nuestra formación en cuanto a cine contemporáneo. Además, en el primer videoensayo que hicimos también nos ayudó mucho Adrian Martin a hacerlo porque no sabíamos nada, entonces lo vio y nos dio unos consejos. Justo él estaba en la ciudad cuando lo estábamos terminando e hicimos una entrevista con él para la revista número 4 sobre *Movie Mutations* y su obra crítica en general⁹⁵. Otra referencia es la revista *El Amante* que es como una revista más tradicional en el sentido de que es un proyecto colectivo, pero con una serie de voces individuales. La revista *El Amante* como proyecto editorial también fue de alguna manera una referencia importante para nosotros.

Entonces, como revista y como críticos, dialogan con experiencias de crítica y de la cinefilia que no son solamente de Argentina o de América Latina, también están dialogando con críticos de otros países, de otros continentes...

Claro, totalmente. Bueno, para nosotros una de las cosas fundamentales de la revista es que *La vida útil* es una revista que se encarga del cine contemporáneo un 50 por ciento y 50 por ciento de la historia del cine. Para nosotros eso es central y es una cuestión generacional porque todos nosotros empezamos a estudiar cuando el Internet, cuando la banda ancha de Internet llegó a las casas de todo el mundo y entonces la historia del cine se fue volviendo mucho más accesible a través de descargas de Internet o cosas como YouTube, plataformas, esto y lo otro, y eso es algo que nos une mucho a nosotros. Entonces, nosotros somos la primera generación que tiene esa facilidad, la generación después de nosotros ni hablar, pero nosotros fuimos como los primeros en que esa facilidad formó parte de nuestra vida cotidiana. Entonces, uno podía y puede ver las mismas películas que, no sé, mi amigo Andy Rector en Los Ángeles y todos estamos en el mismo blog, entonces los límites de lo nacional se empiezan a borrar en algunas cosas,

94 Adrian Martin y Jonathan Rosenbaum (Eds). *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia* (Londres: British Film Institute, 2003).

95 Martín Álvarez y Lucía Salas, «Amor y otras catástrofes: Una conversación con Adrian Martin», *La vida útil*, N.º 4 (2020): 78-92.

obviamente en otras cosas no, pero, digamos, uno puede tener intercambios más directos con personas a las cuales uno antes debería haber dado su dirección o su número de teléfono para contactarles. Entonces, eso para mí es la riqueza de nuestra generación como críticos de cine, la posibilidad que nos dio el Internet de generar un mundo de posibilidades, literalmente, lo cual hace que cuando uno se encuentra con cinéfilos de otros países, de repente se da cuenta de que tienen el mismo recorrido, o no sé, que le gustan las mismas películas, que han visto las mismas películas. Si yo me encuentro con gente de la revista *Correspondencias* de México, no éramos amigos y de repente nos ponemos a hablar y más o menos nos gustan las mismas cosas... Hace poco en el Festival Transcinema organizaron una serie de charlas sobre crítica y curaduría y para mí fue como el inicio de una segunda vuelta de esta cuestión de cómo Internet abre el mundo porque, de repente, éramos un montón de gente de distintos países de Latinoamérica conversando durante tres horas por día en Internet en unos Zooms gigantes, cada uno dando su charla y contando su experiencia y, de alguna manera, eso nos está configurando como una generación transnacional, que es algo que yo creo que es el principio de algo que no se va a ir ahora. Es el principio.

Ahora estamos muchísimo más conectados con compañeros de otros países de Latinoamérica, lo cual puede hacer que formemos redes. Esto produce una economía alternativa en el sentido de que, de repente, no dependemos tanto de centros de producción o centros económicos de distribución de películas porque entre nosotros podemos formar redes y pasarnos películas que nos parecen interesantes, contenidos que nos parecen interesantes. Entonces estamos menos mediados por instituciones que antes mediaban nuestro acceso al conocimiento. Ahora mi acceso al conocimiento es el crítico Víctor Guimarães, cuando antes era un manual de historia del cine de [David] Bordwell. Igual me encantan los manuales de cine de Bordwell, pero ahora tengo accesos más específicamente localizados.

También está la cuestión de la formación que tenemos; en tu caso, estudiaste en Argentina, en Estados Unidos, ahora en España, ¿cómo crees que los lugares donde has estudiado y los lugares donde has vivido han formado parte de tu manera de ver el cine?

Buena pregunta [*risas*]. Quiero creer que esa experiencia no solo fue buena para mí, sino para toda la revista porque siempre estamos compartiendo contenidos... Todos trabajamos como pasadores, entonces cualquier material que le llega a uno le llega a otro. Creo que esa experiencia lo que más hizo para la revista fue como... Porque es cierto que uno con el Internet tiene acceso a información,

pero después en las especificidades de cómo es un espacio, de cómo circulan las películas ahí, de películas que solo se ven ahí... Digamos en el caso de haber vivido en Los Ángeles, que es una ciudad tan compleja porque es el centro industrial más grande del país, pero también es un centro de producción de cine experimental infinito, entonces es como los dos extremos de la producción están concentrados en esa ciudad y si uno no está ahí es difícil encontrarlo.

Creo que el hecho de que uno circule, le da circulación a la revista. Digamos, si yo me hago un amigo nuevo, es un redactor nuevo para la revista y es alguien más que ingresa en esa conversación. En lo virtual, por ejemplo, el seminario de *Transcinema* fue un nivel de intercambio fantástico. Yo sí creo que la presencia física en un lugar es transformadora, entonces, que uno esté, por ejemplo, ahora, nunca hubiésemos tenido estos lazos con España y ahora estamos acá en España y de repente uno conoce a alguien, hace un amigo, conoce cinéfilos de todo el mundo y eso hace que quede el panorama de lo posible para editar la revista, la cantidad de temas posibles y de discusiones presentes que uno tiene en la cabeza se amplía porque el mapa se amplía y eso afecta a toda la revista.

No sé cómo será la experiencia de otra gente, pero yo creo que la cinefilia también lo que te permite es... Mudarse a una ciudad nueva es una experiencia que es interesante, pero puede ser un poco traumática, y si uno es cinéfilo siempre sabe a dónde ir porque voy a ir una cinemateca, voy a ir a un cine, voy a ir una salita y eso hace que uno se oriente espacialmente, literalmente en el mapa y sepa encontrar gente con quien charlar. Eso hace que la experiencia de vivir, o sea, vivir en comunidad siempre es mejor y la cinefilia hace que vivir en comunidad sea más sencillo porque uno sabe dónde ir a buscar la gente con quien conversar.

Quería también mencionar a Roger Koza porque me parece que ha sido fundamental, no solamente para ustedes en *La vida útil* pero también para muchos críticos latinoamericanos. Quisiera saber más sobre la relación que tienen con él, si consideras que han sido formados en parte por esta relación y por las referencias de Koza en la historia de la crítica de cine (por ejemplo, la revista *Cahiers du Cinéma*, y los críticos Manny Farber y Serge Daney, etc.).

Sí, Roger para nosotros es un referente a muchos niveles. Si no existiera Roger Koza la historia del cine contemporáneo sería otra cosa, sería diferente. Yo creo que él es un trabajador incansable y sobre todo en Córdoba (Roger vive en Córdoba). Él transformó la historia del cine contemporáneo cordobés.

Roger funciona a muchos niveles, como crítico que es lo más accesible a todos y porque se puede entrar a su página de Internet, siempre es un referente

para todos a nivel de escritura. Nosotros estamos todo el tiempo leyendo lo que él dice; es un formador de audiencias a nivel nacional e internacional. Es una plataforma de discusión de muchas cosas. En Córdoba él da un curso de cine todos los viernes hace como 10 años y gran parte de la gente de la revista en Córdoba han ido al curso y se han formado con él. Muchos cineastas cordobeses de nuestra generación y más jóvenes todavía, por ejemplo, ahora Pablo Martín Webber que ganó la competencia de cortos de Mar del Plata, es una persona que también está muy formada por el cineclub. Gente de 30 años, que es más o menos la edad que tenemos nosotros, gente de 40 años, que es una generación entre nosotros y Roger, que también han ido mucho a su curso. Entonces, la apertura con el cine que Roger muestra en el cineclub hizo que haya una comunidad en la cual el cine puede ser muchas más cosas que las que era antes. El cine no es solamente lo que se ve en Netflix, sino que el cine es todo este espectro de posibilidades, y eso en Roger es fundamental. Yo he ido al curso de Roger también, las veces que he pasado por Córdoba los viernes voy al curso porque es el lugar en el que hay que estar. Porque hay que ir a ver qué pasa, hay que ir a ver la discusión.

Después, a nivel de la revista, obviamente él está muy involucrado, o sea, siempre que hacemos una presentación Roger es el primero: el primero en presentar la revista, el primero al que le mostramos la revista, el primer interlocutor que nos lee, la primera persona que nos hace un comentario sobre cómo está el nuevo número de la revista es él, siempre está leyendo y bueno, tanto Ramiro [Sonzini] como yo además escribimos para el sitio de Roger. Además, Roger, como programador, primero en Ficunam [Festival Internacional de Cine de la Universidad Autónoma de México] y ahora en la Viennale [Festival Internacional de Cine de Viena] y en Hamburgo [Filmfest Hamburg], también es una persona que es responsable de que un montón de cine latinoamericano acceda a espacios de visibilidad muchos mayores en Europa y eso hace que los cineastas tengan mejores posibilidades de producción.

A nivel personal también, yo tengo trabajo ahora porque en algún momento Roger me ha invitado a una charla y entonces me ha dado un espacio de visibilidad, a partir del cual después alguien me invita hacer otro trabajo y así lo ha hecho con todos nosotros. Hay muchos niveles en los cuales nosotros existimos gracias a Roger Koza y, además, gracias a él accedemos a un montón de críticos. Lo que vos decías. Nosotros tenemos más o menos las mismas referencias que él, Manny Farber, Serge Daney, *Cahiers du Cinéma*, entonces, de alguna manera, Roger también intervino en nuestra formación.

Roger es uno, y hay otros. Lo que pasa es que Roger es el que más presente ha estado en nuestra formación y después depende a nivel personal de cada uno.

Fernando Martín Peña, en el caso de los que estamos en Buenos Aires, que es un coleccionista y un historiador, ha sido central en nuestra formación cinematográfica porque muestra películas todo el tiempo y no sé, la gente del *kilómetro III* —en mi caso, que me dediqué más a la academia— también es gente muy importante en una conversación intergeneracional. David Ubiña; siempre estamos leyendo todo lo nuevo que escribe Silvia Schwarzböck. Nicolas Prividera es alguien con quien hemos estado conversando durante años y años y peleándonos durante años y años. Estuvo siempre muy presente desde el principio de nuestra formación. Es como que de una generación a otra la cantidad de referentes se aumentan porque todos tenemos los mismos referentes, pero, después, la generación anterior se transforma en nuestros referentes, entonces ahí existe esa distancia generacional de alguna manera.

Cuando tienen discusiones con críticos de otras generaciones, ¿en torno a qué giran esas discusiones? ¿Cuáles han sido los puntos que los separan, si hubiera alguna separación? ¿Hay alguna diferencia, aunque sea pequeña? No digo necesariamente en algo grande porque quizás en lo más grande están de acuerdo, pero, digamos, en la forma de escritura o en este sentido más colectivo de escritura o sobre algunas películas en las cuales a ustedes sí les interesa escribir y a otras generaciones quizás no, ¿hay algunas diferencias en ese sentido?

Hay muchas. En primer lugar, bueno, cuando presentamos la revista en España la primera vez, vino Adrian Martin y dijo algo que me pareció muy bueno para resumir nuestra postura en cuanto a nuestras relaciones intergeneracionales. Adrian Martin dice que siempre que surge una nueva generación como que hay dos posturas: está la postura de los contreras, que es una generación que surge como oposición absoluta a la generación anterior, y está la otra opción que es una generación que surge absorbiendo el conocimiento de la generación anterior y sintetizándolo en una cosa nueva, como una generación que quiere aprender de la anterior para producir algo más. Nosotros somos más de esa postura, pero lo que nos critica la generación anterior es que no seamos de la otra, que no somos lo suficientemente antagónicos a ellos, porque, digamos, a una generación anterior siempre le va a gustar decirle a la generación siguiente qué es lo que tiene que hacer. En eso sí somos antagónicos. A mí no me interesa que me digan qué es lo que tengo que hacer, pero les molesta que seamos tan poco beligerantes, como que no entablamos peleas y, después, sí hay cosas más chiquitas. Como, por ejemplo, nosotros tenemos una cinefilia muy «global», en el

buen y en el mal sentido, y, por ejemplo, Prividera, no sé si nos ha criticado esto tan públicamente, pero en algunas discusiones siempre nos critican que no nos encarguemos primero que todo y más que nada del cine argentino. Esa es una discusión que tenemos todo el tiempo. Entonces, hay películas sobre las que nosotros escribimos que ellos no, y que a algunas personas de la generación anterior les parece un despropósito.

A nivel formal, nosotros hacemos un tipo de escritura muy personal. A veces, hacemos cartas; a veces, hacemos diarios, y hay sectores de la generación anterior que están en contra de la autoficción como forma de crítica de cine y de un abordaje más emocional. Esa es una discusión que tenemos bastante a nivel generacional. A Roger no, pero yo creo que las generaciones anteriores son más formales en cuanto a su abordaje, también porque la generación anterior viene de una generación en la cual aún se podía vivir siendo crítico de cine y por lo tanto la mayoría de los escritos eran encargos: el diario me pide una nota o un suplemento cultural, me pide un ensayo, como que los formatos están, felizmente, en cierto punto, dictados por el mercado porque hay un mercado que intercambia tu trabajo por dinero. En nuestra generación ese mercado está completamente anulado y es muy difícil cobrar por escribir hoy en día en Argentina, no es algo que suceda. Yo, de hecho, en Argentina rara vez he cobrado por escribir. Acá sí, por suerte, pero entonces esa precarización hace que podamos hacer lo que queramos porque la revista es *nuestra*, entonces no hay una obligación para ningún formato. Es un arma de doble filo de alguna manera. La revista es nuestra, entonces, nosotros podemos hacer que las cosas sean lo más largas que queramos o lo más cortas que queramos; nuestro mercado tiene que ver más con el interés de nuestros lectores que con otra cosa, eso sí es una distancia generacional grande: el manejo del dinero.

¿Cuál es tu postura sobre la idea de que deberían escribir más sobre cine argentino? Lo que está en juego, en parte, es la libertad de escoger sobre qué películas van a escribir. El no querer estar obligados a escribir sobre las películas de cartelera, quizás se asemeja a no estar obligados a escribir sobre todas las películas nacionales.

Yo creo que en realidad es lo que vos decías, digamos, una de las cosas más importantes de escribir tiene que ver con elegir sobre qué escribir porque uno tiene una cantidad de tiempo finita, entonces, como ya de por sí darle espacio a una cosa y no a otra es central. Es una decisión editorial. Pero yo sí creo que involucrarse con el cine de la comunidad de la cual uno forma parte es una obligación

y es una buena obligación, digamos, es una obligación feliz, ¿no? Entonces, obviamente el cine argentino es siempre nuestro cine, es lo que tenemos más a la mano, siempre nos involucramos con el cine argentino, además porque ahí está la otra cuestión, que no solamente escribiendo sobre cine argentino se mejora el cine argentino, sino que es al revés o pasa con el cine ecuatoriano, uno no solo tiene que escribir sobre cine ecuatoriano para que el cine ecuatoriano se conozca, sino que para que el cine ecuatoriano mejore, en el sentido de que escribir sobre algo produce una discusión. Alguien lanza una película al mundo, alguien escribe sobre esa película: eso es una respuesta, esa respuesta produce un nuevo cambio porque ya son dos personas que están haciendo cosas en vez de una, entonces ahí es donde sí me parece interesante que los críticos ecuatorianos escriban sobre cine ecuatoriano para generar una discusión interna que de alguna manera produzca mejor cine a futuro, que es lo mismo con el cine argentino. Lo que tiene Argentina es que es una sociedad sumamente polémica, sumamente centrada, hay muchísimo cine argentino, hay muchas revistas de cine, hay *mucho*, entonces, es una discusión que sucede desde los 30 en Argentina, siempre la generación anterior le está diciendo a la generación siguiente que le está prestando atención a las cosas equivocadas porque así es la historia de la literatura en Argentina.

Pero yo sí creo, por otro lado, que también es una obligación traer cosas de afuera a la comunidad de uno, el compartir el conocimiento, entonces es ahí donde nosotros creemos que es importante que la revista no solo sea sobre cine argentino. Nosotros estamos todo el tiempo pensando sobre otras comunidades y eso trae diversidad a nuestra conversación como revista y trae diversidad a las películas argentinas. Por ejemplo, hace poco creo que María Aparicio, que es una cineasta argentina y que también escribe en la revista, me decía que ella está trabajando cosas para su próxima película que tienen que ver con haber visto las películas de Sofía Bohdanowicz, que es algo sobre lo cual escribimos en la revista⁹⁶. Entonces, de alguna manera, si nosotros escribíamos solo sobre cine argentino se produciría una comunidad cerrada en la cual el único punto de referencia del cine argentino es el cine argentino. Obviamente siempre hay un punto de referencia forzado que es el cine industrial porque la industria fuerza su entrada a cualquier comunidad, entonces para nosotros es importante tratar de descubrir cosas más olvidadas de la historia del cine mundial que circulan industrialmente para que el sistema de referencias sea más amplio.

⁹⁶ Lucía Salas, «Una conversación con Sofía Bohdanowicz», *La vida útil*, <http://lavidautil.net/2020/06/09/una-conversacion-con-sofia-bohdanowicz/>

En tu caso, como eres realizadora y crítica, puedes mirar la crítica desde la experiencia de haber trabajado en cine. Como los alumnos que están en nuestra clase están estudiando cine la mayoría para realizar cine, algunos también se están dando cuenta de que les interesa mucho la escritura y la parte teórica y crítica, pero en general, creo que muchos entran a estudiar cine para hacer películas. ¿Cómo ves esta relación entre el escribir sobre cine y la realización cinematográfica?

Escribir sobre cine es una forma de formarse también como cineasta porque uno está absorbiendo las maneras de trabajar de unas personas y por lo tanto es mucho más... es un trabajo de formación para que uno después pueda hacer las películas un poco más sobre experiencias ajenas. Por otro lado, en mi experiencia como crítica de cine soy mucho más benevolente que como cineasta. A mí me gustan muchos tipos de películas y puedo escribir sobre muchos tipos de películas y puedo adaptarme a una idea de mundo que tienen todas las películas, pero después, cuando yo hago mi película eso solo tiene que ser una cosa. Entonces, la dificultad de hacer cine tiene que ver con que una no puede estar multiplicando su punto de vista por cuantas películas existen en la historia, sino que hay decisiones que una tiene que tomar, que son más tajantes. Entonces no sé, yo puedo adaptarme a distintos tipos de ética documental como crítica de cine, pero como cineasta tengo una muy específica, que es un acercamiento a un otro que es muy específico y que tiene que ver con hacer películas dentro de lo colectivo o en colaboración con otro. Pero después, puedo ver una película que tenga una puesta en escena claramente que parte de la idea de una sola persona y esa sola persona está dirigiendo un grupo de personas, diciéndole a todo el mundo qué hacer. Como crítica eso lo puedo entender, pero como cineasta yo jamás haría una película así. Entonces son actividades muy... uno puede absorber distintas formas de hacer y después cuando haces la película tienes que encontrar la propia. En cambio, la crítica de cine es un poco más... uno se puede disfrazar, uno se puede poner muchos sombreros y en la revista todos hacen películas. Yo creo que también es una cuestión generacional. Para nuestra generación es más sencillo hacer películas porque es más barato, porque no hay que usar película si uno no quiere o no puede, experimentar con ser cineasta está más al alcance de la mano. De hecho, hacer películas es más barato que hacer revistas (si uno hace películas muy baratas).

Hay una coherencia entre tu manera de hacer películas y tu forma de hacer crítica, en el sentido de que ambas actividades son colectivas para ti.

Nunca podría hacer una película sola, eso seguro [*risas*].

Y el cine, hacer cine, salvo el caso de cierto tipo de películas, suele ser un proceso muy colectivo, ¿no? Por un lado, hay una individualización del proceso de hacer cine que se empieza a pensar a través de esta idea del cine del autor, o *auteur* en francés, y que también es una manera de entender la crítica. Hace unas semanas, en conversación con Vanja Milena, crítica chilena, ella hablaba de la escritura como un proceso autoral, pero creo que lo que estás proponiendo aquí —aunque conectado con un punto de vista autoral— se asemeja más a un proceso colectivo. Parece que eso es algo muy particular de la forma que están proponiendo ustedes de hacer crítica.

Quizás viene de eso, que todos somos de formación cineastas. Entonces no se nos ocurría nunca hacer nada solos, ni siquiera escribir una crítica. Pero sí, es cierto. El autorismo en la crítica de cine es casi inescapable y de alguna manera somos *autoristas*. Tratamos de ser lo menos y menos y tratar de concentrarnos más en las películas como objetos más únicos, pero sí soy más *autorista* para la crítica que para hacer películas, eso seguro. Por ejemplo, en el dossier de la década hay una nota dedicada a Hong Sang-soo⁹⁷. Son notas *autoristas* dentro de todo, algunas y otras no, por ejemplo, los documentales argentinos de la última década. Pero todavía somos un poco *autoristas* de más.

Estudiante #1: Me parece bastante interesante este papel de la crítica como una generadora de discusión en torno al cine. No solo es una conversación entre la película y el crítico sino entre el crítico y otros críticos, entre críticos y otros realizadores...

Claro, es una cuestión de la comunidad básicamente. La crítica de cine forma tanto parte de la comunidad del cine como de las películas.

Estudiante #1: Claro, eso también se me hace bastante interesante, esta creación de comunidades en torno al cine. Una comunidad de espectadores, una comunidad de realizadores, una comunidad de críticos que, al final, terminan incluso cruzándose porque uno cuando es realizador también es crítico en cierta forma y también es espectador de cine y cuando uno es espectador de cine, aunque no escriba, también se está haciendo una crítica personal sobre lo que está viendo.

⁹⁷ Dana Nalis, «Como un puente tendido sobre el vacío: Sobre el cine de Hong Sang-soo», *La vida útil*, N.º 4 (2020): 32-39.

Totalmente, además finalmente en la comunidad todos son espectadores. Después, quizás algunos además ocupen otro rol, pero en primera instancia todos los sectores de la comunidad son espectadores, entonces esa es de alguna manera la actividad que los iguala a todos. Todos vemos películas y pensamos en ellas.

Estudiante #2: Hola Lucía, bueno, tú habías mencionado que la revista *La vida útil* había comenzado como una página en Internet y que luego ya se hizo una editorial. Entonces, lo que me dejó a mí una duda, ¿por qué esa decisión de irse a hacia la parte editorial, hacia la parte física, tangible? Teniendo en cuenta que hoy estamos en un mundo donde todo se mueve a través de Internet, hacia lo virtual, lo digital, o sea, ¿por qué no buscar otra alternativa? ¿Por qué escoger ese medio más tradicional?

Bueno, en realidad, hoy día nuestra actividad fundamental es hacer la revista en papel, pero seguimos trabajando en la web. Hay dos tipos de textos: hacemos textos para el papel y textos para la web y en ese sentido mantenemos la web porque, como vos decís, es menos tradicional que el papel, entonces te permite hacer una serie de cosas que el papel no permite hacer, como una cosa tan sencilla como tener hipervínculos, como *linkear* en un texto con otro texto, con un video o una foto. Y producir textos más funcionales para sitios de Internet: estoy pensando en una cosa, me desvío a otra, abro otra página, abro una ventana, abro otra ventana y en ese sentido este espacio nos sigue interesando mucho, sobre todo para las cosas más inmediatas. Ahora hicimos una cobertura del Festival de Mar del Plata y tenemos un *newsletter* también, entonces cada dos semanas a las personas que están suscritas les mandamos un *mail* con algunas ideas sobre cosas que pasaron en la semana, o textos, o recomendaciones, cosas así.

Nos interesa mucho la vida de Internet porque nosotros nos formamos en Internet y vivimos en Internet. De hecho, la revista se hace por Internet porque vivimos todos en lugares diferentes, pero nos interesaba también producir colectivamente un objeto tangible, como bien decías vos, en el cual, de alguna manera, la revista es un documento, es el documento de una serie de pensamientos grupales y que ese documento se produzca de manera tangible y que deje un registro que hoy es un poco más estable. No todo lo que está en Internet desde el principio se mantiene almacenado. Las capacidades de archivo de Internet son un poco inestables hoy todavía. No hay una política de archivo tan estándar. En cambio, el papel, bueno, a no sea que se prenda fuego, sentimos que se queda para siempre y es algo que uno puede intercambiar, es como un libro, digamos, todos tenemos tal libro en nuestras casas. Es algo que podemos tocar, es algo que

uno puede rayar, es algo que alguien puede leer y puede intercambiar. Es algo que vive en la casa con uno y eso para mí es importante, tener objetos tangibles que no solo tienen el rastro de nuestra propiedad, la exploración colectiva del cine contemporáneo, sino de cada lector. Cada revista está atravesada por un cuerpo, intervenida por un cuerpo, está más leída, menos leída, más rayada, menos rayada y eso para mí es importante, que las cosas tengan entidad material.

Estudiante #3: Gracias. Quisiera saber cuál es tu postura frente a todas estas personas que en YouTube se autodenominan críticos; sabemos que, más allá de un pensamiento crítico, ellos hablan desde las emociones, entonces, yo quisieras saber cuál es tu postura frente a eso, frente a estos youtubers que se autodenominan críticos. Y, aparte de eso, no sé si tú conoces o has escuchado de una crítica que se llama Fernanda Solórzano, bueno, ella es una crítica de México que tiene un espacio dentro de una revista digital que se llama Letras Libres y también ella da ciertas charlas de crítica de cine en la UNAM. Bueno, ya tiene como un año, dos años, dando como cápsulas de crítica dentro de YouTube, entonces, en contraste a lo que decía hacía un momento, que hay muchas personas que se autodenominan críticos, pero que tal vez no tienen ese pensamiento crítico, pero hay otros que están incursionando y quisiera saber si en algún momento ustedes han pensado también en incursionar en YouTube como críticos.

Creo que soy un poco vieja. Acá hay una distancia generacional en el sentido de que me parece que hay un montón de cosas que están pasando en YouTube y en Instagram y en vivos de Instagram y en formatos audiovisuales de la crítica de cine que dan lugar a una cantidad infinita de cosas buenas y de distintas formas de pensamiento crítico. Creo que estas herramientas producen nuevas formas de pensamiento crítico, que no responden a un pensamiento crítico, sino que el pensamiento crítico muta. Yo no me veo haciendo algo así, por ejemplo, en YouTube, porque no me gustaría jamás ver mi cara en vivo todo el tiempo; hay algo de lo *performático* que me incomoda.

Yo soy una escritora en una forma más tradicional, en el sentido de que me cuesta lo *performático* frente a un público, me cuesta hablar en público, me cuesta dar una charla, siempre lo sufro, es un horror para mí, pero creo que la *performatividad* también es una forma de pensar, o sea, se puede integrar lo *performativo* al pensamiento crítico y en ese sentido me interesan esas experiencias. Me interesan esas experiencias para que las haga otro porque yo me muero si las tengo que hacer. Pero yo creo que el pensamiento crítico puede partir de muchos

lugares. Por ejemplo, lo emocional también es una herramienta para el pensamiento crítico, siempre que uno pueda articular eso de una manera en la cual le pueda llegar a otro. También la crítica de cine hoy día, puesto que hablamos de que como industria es casi inexistente, entonces ahora se transforma casi en una forma artística y, en ese sentido, el crítico de cine, como lo decías vos, es el que se autopercibe como crítico de cine. Si alguien dice que es crítico de cine, es crítico de cine. Después podemos hablar de la calidad o no calidad de su trabajo y discutir, pero cualquier persona que se autoperciba como crítico de cine para mí lo es y, en ese sentido, es la horizontalidad de Internet, que es lo mejor y lo peor de Internet. En el sentido de lo peor, porque es abrumador y hay tantas cosas que uno siente que nunca va a llegar a ver todo lo que hay. Pero me interesa; nosotros no lo hemos pensado hacer, pero sí, videoensayos y cosas así, también porque todos somos medio *freaks* en ese sentido, a nadie le gusta... nadie sabe actuar bien, nadie tiene buena dicción, así como para hacer una voz en *off*, entonces todos somos más bien retraídos. Entonces, si hacemos un videoensayo, quizás nosotros no aparecemos nunca en los videoensayos, me costaría mucho aparecer, pero sí nos interesa explorar cosas así, audiovisuales, abordajes al pensamiento crítico a través de los ensayos de imágenes o cosas como esas, me interesan mucho.

Estudiante #4: Usted mencionaba que de alguna manera el campo de la crítica no es netamente comercial o algo a lo que se le dé mucho fomento, sin embargo, justo lo que comentaba el compañero sobre estos críticos de series, películas o cortos de YouTube que tienen muchos seguidores, cientos de miles de seguidores, hasta millones de suscriptores y lo interesante es que tengan tantas reproducciones sean críticos o no. Se han vuelto como un punto de referencia para las casas productoras; las casas productoras suelen asociarse con estos «críticos» de YouTube y les pagan a ellos como si fueran críticos reales, para que vean las películas y les dan publicidad gratis, les dan mercadotecnia, les dan objetos propios de las películas, entonces como que se está generando una especie de mundo de crítica dentro de las plataformas digitales, sobre todo YouTube. Hay una que yo sigo que se llama Fuera de Foco, que recibe pagos de compañías como Netflix, Amazon, Warner, Disney, por la cantidad de suscriptores que tiene. Ahora, yo no sé qué tanto todos ellos hayan estudiado cine, pero algo interesante que tú decías es que, al final, crítico es el que se autopercibe como tal... De pronto, ves que estas personas, *youtubers*, *influencers* han progresado mucho en su pensamiento, en su forma de establecer una crítica y es interesante cómo se va transformando este campo de la crítica de cine. Hay algo bonito en el papel, queda

muy bonito en el papel, de sentirlo, saber que está en el físico, pero hay este otro campo que se está expandiendo, incluso está llegando a ser rentable económicamente hablando, donde ya el crítico o los críticos de YouTube que no son malos, de hecho, son buenos, tienden a generar ingresos económicos... eso me parece superinteresante. En el campo de la crítica o desde el campo de la crítica, ¿tú crees que tenga que hacerse ya un nuevo énfasis? Sobre todo desde este año que vivimos, donde seguramente las producciones, las formas de concebir las historias cambien, porque vale recalcar que he visto muchas historias que se han reproducido desde la pandemia o desde este año en el confinamiento, han cambiado su argumento o su forma de estructura argumental... ¿Tú crees que a partir de este año los críticos tengan que hacer una especie de nuevo enfoque de acuerdo a las nuevas producciones que vayan a salir?

Bueno, creo que es muy temprano para eso todavía, o sea, yo también trabajo en festivales de cine y veo muchas películas contemporáneas y recién ahora están apareciendo películas que tienen que ver con lo pandémico, a nivel temático, pero sí creo que este año fue un año en el cual se está transformando la percepción de las cosas. Va a haber una transformación o hay una transformación fundamental que tiene que ver con el cine que parte de la pandemia, que es que ir al cine como una actividad que incluye una pantalla grande, o sea, una pantalla que es más grande que uno, ya no es un sí o sí. Entonces, hay una transformación estética que tiene que ver con que las películas se van a empezar a hacer pensando en que no existe esa pantalla. Bueno, eso pasó siempre, y pasará cada vez más; hay películas que se estrenan directamente en *streaming* y ahí sí habrá que empezar a pensar cómo uno se enfrenta a esas imágenes que están hechas para verse en la tele, para verse en la pantalla del celular, cuáles son los límites de ese encuadre, cómo es la figura humana como la escala natural de las cosas o cómo pensar ese tipo de relaciones. Cuando uno ve un primer plano en el cine ve algo que no puede ver en la vida real, ¿no? Que es la cara de alguien aumentada a un tamaño sobrenatural. Bueno, quizás eso deje de suceder, si no hay pantallas de cine, o si cada vez hay menos pantallas de cine. Entonces, habrá que adaptarse a la prácticas de consumo de cine porque esas prácticas de consumo van a transformar al cine también. Se van a transformar en prácticas de producción, espero que no igual [*risas*], ojalá que sigan existiendo las pantallas de cine como una opción y después, a nivel temático, no sé lo que va a pasar...

El otro día veía *El río*, una película de Jean Renoir de 1951, que es una película que Renoir fue a filmar a la India y pensaba, claro, cuando terminó la gue-

rra, la Segunda Guerra Mundial, Renoir se va a hacer una película a un lugar tan lejos, a una comunidad tan otra. En la Francia ocupada no se podía salir, la vida estaba anulada; cuando termina la guerra, de repente se abre la posibilidad de salir afuera, se va lo más lejos posible. Quizás lo que suceda con el cine ahora en la pandemia sea eso mismo. Durante este año de reclusión ha dado que el mundo se transforme en un valor más grande de lo que ya era, y poder salir al mundo, entonces, quizás haya un retorno a lo real, no sé. También estamos pasando por un momento en el cual lo real o el realismo significa algo muy diferente a lo que significaba cuando Renoir hizo *El río* en 1950 porque existe un realismo digital o no existe un realismo digital, digo, se puede alterar la imagen de manera tal que nuestra percepción no lo note. Entonces, ya todas las transformaciones que venían pasando en la imagen y ahora, encima, vamos a tener que pasar por una transformación a nivel de humanidad, que yo creo que los próximos años del cine van a ser, ojalá, los mejores años de los últimos años porque estuvimos tan encerrados que cuando volvamos a salir y ver, no sé, el mar, por ejemplo, va a significar un *shock* a los sentidos que va a producir películas diferentes y formas diferentes de ver las películas. A mí ya me transformó; desde estar viendo películas encerrada en mi casa, ver el mar me conmovía mucho más que si estuviese viendo una película tres meses antes de la pandemia, porque era algo... ver una montaña, de repente, todo era más lejano que el valor de las cosas aumentaba.

LG: Después del confinamiento, cada uno en distintas medidas y condiciones, cuando vemos una película desde el hogar sin la posibilidad de salir, la película de repente nos permite salir de casa, nos da esa posibilidad. No sé si es demasiado pronto para preguntarnos cómo la pandemia va a cambiar la crítica y el cine. Incluso cuando recién comenzó la pandemia ya varios se estaban haciendo esa pregunta, quizás no tenga ningún efecto, pero creo que ahora que llevamos más de nueve meses en pandemia quizás podamos pensar un poco más en ello. Me pregunto cómo nuestra forma de ver las películas puede cambiar o no, viendo las películas en este momento y en este estado de confinamiento y de aislamiento. Lo pensaba porque también la próxima revista que van a publicar la escribieron en plena pandemia, entonces me preguntaba cómo serán esos textos escritos desde la pandemia, si tienen otro punto de vista o no. Hace poco vi la película *El rayo verde* [Eric Rohmer, 1986] y al final la protagonista ve el rayo verde de la puesta del sol... ¿Has visto la película?

Sí, sí, de hecho, la volví a ver hace poco.

LG: Ella está mirando la puesta del sol y está esperando, esperando a que

aparezca el rayo verde; es un plano extendido de mirar la puesta del sol esperando el rayo verde y yo me sentía como ese personaje [risas], estaba esperando como ella y cuando finalmente ves el rayo es una sensación increíble. Me pregunto si mi reacción fue más intensa aún por estar viviendo en un momento de pandemia. Creo que ver una película desde la perspectiva de la pandemia afecta la manera de ver el film, quizás ves otras cosas de la película que antes no hubieras visto, como fue tu caso con *El río*.

O prestas atención a otras cosas. En *El río* dicen muchas cosas sobre el cuerpo porque finalmente es una película sobre... Más allá de que es sobre cierta idea de diversidad cultural o los choques de cultura, también es sobre gente pasando por la pubertad, entonces como que se hacen muchos comentarios sobre el cuerpo. En algún momento, la niña dice algo así como que «odio los cuerpos» y pensaba yo que también los odio ahora, porque estamos tan encerrados, como esa sensación de hastío de estar encerrado en el propio cuerpo porque no hay otra cosa, porque estamos en pandemia y eso transforma tu percepción.

Y también pensar en cómo la experiencia física del cine es tan democrática y uno no se da cuenta, no solamente por las cuestiones de que estamos todos viendo una película juntos, sino además porque en el cine las condiciones de visionado son las mismas para todos. Ahora las condiciones de visionado de las películas dependen exclusivamente de tu poder adquisitivo, un nivel muy de lo hogareño... Me mudé a España hace poco, me mudo todo el tiempo porque todavía no estoy instalada acá, no tengo tele, no tengo proyector, veo las películas en la computadora, en una computadora de once pulgadas, de una manera súper precaria y así como yo, hay un montón de gente que está viendo esas mismas películas sobre una computadora mini y hay gente que tiene un *super home theater*, entonces la experiencia de ver películas depende cada vez más de... ya de por sí, el cine, depende cada vez más de la clase social de uno, algo que ya venía pasando con las pantallas porque el cine comercial se va transformando en algo más caro. Pero durante la pandemia fue terrible que acceder a una buena calidad de imagen y sonido era muy difícil, a no ser que uno tuviera dinero para comprar un televisor grande o unos buenos parlantes, cosa que yo no tengo y un montón de otra gente no tiene. En cambio, acá es una ciudad donde la cultura está subvencionada, entonces es muy barato poder ir al cine, sea gratis o de manera muy barata y puedo acceder a algo que yo jamás podría pagar en mi propio hogar. En cambio, si uno tiene que estar encerrado en su casa todo el tiempo, el tamaño de la imagen depende directamente de la cantidad de dinero que uno tiene disponible, cuando en el cine no es así, o no debería ser así... Entonces, ese tipo de experiencias, bueno, y hablando de algo tan poco de vida o muerte como es ver películas, pero si uno lo piensa a nivel de la experiencia vital de cada uno,

digamos, uno está tanto más encerrado en las posibilidades de uno que cuando no hay pandemia. Uno puede salir a las calles y encontrarse con otras cosas, pero estando encerrado en la propia casa, las condiciones de vida de uno son inescapables. Entonces, eso va a transformar. Es lo que vos decís, el hecho de que yo no pueda ir al mar y ver el rayo verde en el mar hace que te conmueva más que verlo en una película o ver una persona tocándose con otra. Nunca habíamos sido tan sensibles a la cantidad de veces que la gente se toca en las películas, o se acerca o respira uno cerca del otro, o se mueve, hay cosas que se volvieron más preciosas. A mí me pasó lo mismo, yo volví a ver *El rayo verde* hace poco y me pasó igual.

Estudiante #5: Relacionado con lo que estabas diciendo de que en pandemia, dependiendo de la clase social o de qué aparatos tenías, podías ver películas de buena o mala calidad. A la hora de hacer cine es igual, porque igual nosotros como estudiantes de Cine por lo menos sí lo vivimos y lo sentimos muchísimo. Pasamos de utilizar una Blackmagic o una Canon para poder hacer los trabajos a grabar con el celular. Como que también hay ese tipo de relaciones de cómo vemos el cine y cómo lo desarrollamos.

Totalmente. Me imagino que hay una disparidad total en ese tipo de accesos. Yo soy de la generación que empezó la universidad cuando salieron las cámaras réflex que filmaban y creo que fue la primera vez que había gente que tenía cámara de video; se volvió más posible comprar una cámara, pero igual para mí aún me parecía un dineral. Pasaron años hasta que me pude comprar una cámara. Entonces se generaban unas distancias de clases muy similares a lo que pasa hoy con lo de ver películas, como que había uno que tenía una cámara y otro que no. Ahí entonces la experiencia educativa de esas dos personas es totalmente diferente. No poder acceder a los equipos de la facultad es una catástrofe. O se pueden encontrar formas creativas de hacer cosas más interesantes con los recursos que uno tiene, pero esas son formas de alguna manera de cómo pelear la precariedad con inteligencia. Pero, en realidad, lo ideal sería que todos tuvieran los mismos recursos, ¿no?

LG: Sí, también se pueden buscar formas colectivas que quizás sea otra forma de sobrevivir, como decías antes. En la precarización hay que encontrar maneras de trabajar. Creo que habría que pensar en cuáles son los desafíos particulares de cada lugar. Muchas veces tiene que ver con la precarización o con la falta de apoyo institucional, pero sí me parece interesante pensar en cómo el ver películas se ha vuelto una acción muy privada y condicionada, como decías, por la clase social. Es curioso pensar en las salas de cine que antes existían, salas enormes, por ejemplo, en Ecuador había un montón, en Guayaquil había cientos de salas que eran teatros con capacidad para mi-

les de personas y que fueron desapareciendo y que hoy solo quedan en los centros comerciales, donde todas muestran lo mismo. Siete pantallas de la película del momento. Incluso como espacio, la sala del cine en el centro comercial se va distanciando de la esfera pública, de la vía pública y también de un público más popular. Se van privatizando estos espacios y ahora en extremo. Ahora cada uno en su casa, con los equipos que cada uno tiene; algo similar a lo que está pasando con la educación en este tiempo de pandemia, que estudias en una universidad pública, pero el acceso a la clase depende de que los mismos estudiantes (y los profesores) paguen su internet, que tengan acceso a equipos. Es la misma situación. Es otra forma de privatización de la educación y también del cine.

Totalmente. Yo siempre pienso en eso de las salas porque otra experiencia colectiva de crítica de cine que es muy referente para nosotros es la revista *Ojo al cine* de Colombia, que la forma el grupo de Cali y que, bueno, hay una diferencia muy similar a la nuestra como grupos de amigos que empiezan a pasar películas, que hacen un cineclub y de ahí parte la revista. En el cineclub de Cali era uno de esos cines de mil personas e iban mil personas y hoy día para una persona como cualquiera de nosotros hacer una función y que vayan mil personas es... bueno, ahora hay una pandemia y es un crimen, pero es imposible... claro, el cineclub de Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina, hoy el único lugar que mueve una sala de cine de mil personas es el festival de Mar del Plata o el festival de Berlín, sino es imposible. Cambió tanto el mercado, se volvió tan poco popular el cine, que no existe eso. Esas salas hoy en día son iglesias o supermercados.

Estudiante #6: Es verdad que hay una democratización para espacios más pequeños. Cuando yo viví en Quito tenía mucho acceso a cine ecuatoriano por tener a la Cinemateca a cuerdas de mi casa y al enfrentarme a otro medio, me di cuenta de que esa realidad era como superajena para gente del campo, pero también siento que del todo no funciona, en el sentido de que la experiencia no va a ser la misma, porque no vamos a sentir el sonido igual; las maneras de percepción cambian totalmente, porque si lo vemos en el campo, en una cancha donde hay muchísimo ruido o pasan carros, entonces la inmersión que podemos tener y el contacto con la película no va a ser igual que verla en la comunidad de la cinemateca o con mis audífonos y una pantalla relativamente buena.

Totalmente, yo siempre prefiero ver las películas en la sala. Obviamente la experiencia es lo que vos decías, la inmersión como experiencia es casi exclusiva de la

sala de cine, salvo que uno sea supermillonario y tenga una sala de cine en su casa. Pero hay otra cosa que me hace pensar tu pregunta, sobre eso que decías, que, si uno vive en una ciudad como Quito, tiene mucho más acceso, por ejemplo, al cine ecuatoriano y la gente ve películas en su casa en todos lados porque todo el mundo ve Netflix... Entonces, el problema para mí también tiene que ver con que entre uno más lejos esté de la ciudad, la oferta siempre tiene que ver con la industria. Las cosas que llegan a las plataformas de *streaming*... las plataformas de *streaming* ya son un mal inevitable o un bien inevitable, entonces, ¿qué tipo de películas queremos que circulen por esas plataformas? A mí, donde me parece injusto es eso; que el cine más vulnerable solo circule por los grandes centros urbanos es una contradicción para mí. Que para ver películas superexperimentales, superindependientes, haya que ir a París, para ver las películas de Nathaniel Dorsky, es una contradicción para mí. Entonces, que haya plataformas de *streaming* que puedan llevar esas películas, quizás no en las mejores condiciones, pero van a estar en igualdad de condiciones que las otras películas de Netflix o de Amazon Prime, digamos, las condiciones son malas, pero van a ser igual de malas para *Mank* (David Fincher, 2020) o para *Visión nocturna* (Carolina Moscoso Briceño, 2019). A mí también me preocupa eso, que uno tiene que estar haciendo concesiones constantemente y en esas concesiones se pierden muchas de las riquezas de la inmersión.

LG: Muchas gracias Lucía, por tu tiempo y generosidad. Creo que este sería un buen punto para finalizar. ¿Quisieras decir algo más?

No, solo quería agradecerte a vos, Libertad, a mí me pareció una conversación superlinda y me gustó mucho conocerlos a todos ustedes y ojalá, lo que estamos pensando todos, me imagino que dentro de un año, cuando todo esto haya pasado, no nos olvidemos de que esto pasó y aprendamos de esto para que no se esfume en el aire.

Y ojalá nos podamos encontrar pronto en una sala de cine.

¡Sí, por Dios, ojalá!

Es algo que queremos muchos, aunque en este momento haya otras prioridades.

Es cierto, no somos la prioridad, pero cuando vuelva se celebrará.

**La crítica
es ver más**



Foto de Bruno Lobo.

Victor Guimarães (Brasil)

Crítico, programador y profesor radicado en Belo Horizonte, Brasil. Coeditor de la revista *Cinética* (Brasil) y columnista del sitio *Con los ojos abiertos* (Argentina). Ha colaborado con publicaciones como *Senses of Cinema*, *La Fuga*, *desistfilm*, *La vida útil* y *La furia humana*. También ha publicado numerosos textos en libros y catálogos en Brasil y en el exterior. Ha sido profesor en la PUC Minas, en la Universidad Federal de Minas Gerais y en la Vila das Artes. Ha programado retrospectivas como *Argentina Rebelde* (2015), *Brasil 68* (2018) y *Palabras de Desorden: Cine Político Latinoamericano* (2018) y focos para festivales como *Frontera Sur* (Chile) y *3 Continents* (Francia). Ha sido programador en festivales como el Festival Internacional de Cortos de Belo Horizonte (2013/2014), *forumdoc.BH* (2012 a 2015), *Mosstra de Cinema de Tiradentes* (2019), entre otros. Actualmente es programador y miembro del comité de selección de FICValdivia y es el director artístico del Fenda (Festival Experimental de Artes Fílmicas). Doctor en Comunicación Social por la Universidad Federal de Minas Gerais, con estudios doctorales en la Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3).

La siguiente conversación entre Victor Guimarães y Libertad Gills tuvo lugar el día 19 de mayo de 2021. Se dio en el marco de la materia Laboratorio Avanzado: Teoría y Crítica Cinematográfica en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes y fue realizada de manera virtual con la presencia de estudiantes de Cine. Al final de la conversación-entrevista, se abrió un espacio para preguntas y comentarios de los alumnos.

Bienvenido, Victor.

Gracias, Libertad, por la invitación, siempre me gusta hablar con la gente de Latinoamérica. No tenemos muchas oportunidades de hacerlo en Brasil. Aunque yo tengo muchos amigos de afuera, recientemente estoy participando más seguido con charlas y conversatorios con gente de otros países de Latinoamérica y es lo que más me gusta. De hecho, cuando me llaman a hablar en Europa o en Estados Unidos me gusta menos que hablar con la gente de otros países de Latinoamérica, porque siento que compartimos más y la conversación se puede hacer desde un lugar más cercano, aunque Brasil sea muy distinto que otros países de Latinoamérica, y ahora más que nunca, seguramente. Muchas gracias por la invitación y quedo atento a las preguntas y proposiciones de ustedes.

Para empezar, nos encantaría que nos cuentes sobre tus inicios en la crítica y cómo escogiste este camino y este trabajo.

Primero, no soy el clásico cinéfilo que vio películas desde niño y que tenía el poster de alguna película colgado en mi habitación cuando tenía 13 años, no soy esa persona. Yo vivía en un pueblo chiquito, de 15 mil habitantes, aquí cerca de Belo Horizonte, donde vivo hoy, que es la capital del estado de Minas Gerais. Es una ciudad grande, de dos millones de habitantes. Yo crecí en un pueblo de 15 mil personas hasta que tuve 18 años, así que no había cine, no era tan fácil bajar películas como hoy, teníamos una tienda donde alquilar videos VHS, y mi relación con el cine hasta los 18 años no era algo especial. Me gustaba más la literatura que el cine. Fui mucho más un lector voraz creciendo, que un cinéfilo.

Diría que descubrí el cine propiamente, como algo serio, como una cosa a la cual dedicar la vida, en la universidad, cuando estaba haciendo la carrera de Comunicación, aquí en la Universidad Federal de Minas Gerais que está en Belo

Horizonte, la ciudad donde vivo al día de hoy. Yo me vine cuando tenía 18 años. Mi idea inicialmente era ser periodista, quería estudiar periodismo así que entré a la carrera de Comunicación, pero tenía algunos profesores que eran muy cinéfilos y daban clases de audiovisuales, de cine, sobre todo un profesor que después fue mi supervisor de maestría y doctorado, quien me presentó el cine como un arte, como algo que tenía una historia, que se podía estudiar de la misma manera en que se estudia la pintura o la literatura.

Entonces descubrí eso en la universidad y empecé a ver muchas películas, empecé a ir mucho a un cine de repertorio que hay aquí. No tenemos cine-matecas en Belo Horizonte, pero tenemos un cine excelente que hace muestras retrospectivas y festivales durante todo el año. Me mudé al predio que está al frente de este cine, que es donde me formé, es el Cine Humberto Mauro. Entonces, iba mucho a este cine. Iba a cineclubes, empecé a ir a festivales de cine también, al forumdoc.BH [Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte], al FestCurtasBH (Festival Internacional de Cortos de Belo Horizonte), empecé a frecuentar esos espacios, y me empezó a gustar más y más el cine. Cuando estaba al fin de mi carrera de Comunicación, participé como jurado joven de la Muestra de Cine de Tiradentes, que es un festival que está todos los años aquí. Son como tres horas y media a la ciudad de Tiradentes. Es un pueblo chiquito donde se hace el festival, que es el más importante dedicado al cine brasileño contemporáneo, y participé de la selección, me fui al jurado joven, y me picó la mosca de la crítica en ese momento.

Conocí ahí a Ilana Feldman⁹⁸, que es una crítica que trabajaba para la revista *Cinética* en la que yo trabajo hoy, pero que en ese momento era algo muy distante para mí. Ella fue la coordinadora del jurado joven y fue quien me hizo percibir por primera vez que podría tener talento para esto y también fue una especie de modelo; las cosas que ella hablaba, la forma en la que veía el cine, fue algo que me despertó a la posibilidad de escribir y trabajar con crítica cinematográfica. Ese mismo año, que era el 2009, me fui a Córdoba, Argentina, a pasar ahí seis meses en un intercambio de la universidad. De hecho, en ese momento la mosca del cine ya me había picado y para ser sincero pasaba más tiempo en el Cineclub Municipal Hugo del Carril, que era un cine parecido al cine Humberto Mauro, que en la universidad.

Iba al cine y veía dos o tres funciones todos los días y empecé a hacer un curso ahí de cine con Roger Koza, que después se volvió un amigo, y hoy en día es también editor de mis textos, porque publico una columna en su portal *Con*

⁹⁸ Ilana Feldman es profesora, investigadora, ensayista y curadora independiente de Brasil. Sus ensayos y críticas sobre cine y televisión han sido publicados en las revistas *Cinética* y *Trópico*.

los ojos abiertos (que en la época era un blog, pero hoy en día es un portal donde se alojan otros colaboradores). Viendo a Roger dar clases y su actividad como programador, ahí vi la oportunidad de vivir con el cine. Para mí la crítica es un poco eso, es una parte de las cosas que hago con el cine, quizás la cosa que hago mejor. No sé, me considero mejor crítico que programador, por ejemplo, o quizás mejor crítico que profesor.

Entonces vi a Roger hablando y pensé: «Quiero vivir con eso». Desde ahí hice mi maestría, empecé a escribir en un blog [*O Trânsito*], la gente de *Cinética* tres años después vio mi blog y me invitaron a escribir con ellos. Cuando empecé en *Cinética* comencé a considerarme crítico de cine porque tenía un colectivo, tenía alguien para leer mis textos, tenía un ambiente de conversación. Y, si bien no gano nada —nunca gané nada en *Cinética* por escribir ahí—, sí me abrió puertas para también ejercer trabajos profesionales como que me inviten a escribir a un catálogo, pero sobre todo trabajos de programación o trabajos de docencia. No sé si ustedes ya lo saben, pero en la crítica no hay dinero. No sé si en Ecuador sea diferente, pero en Brasil ningún crítico vive «como crítico». Nosotros ganamos el sueldo en otras actividades. Entonces, la historia es más o menos por ahí, de cómo me picó la mosca del cine.

¿Cómo fue tu acercamiento a *Cinética*?

Es una revista que existe desde el 2006 *online*, entonces estamos completando 15 años ahora. Es una revista que ya tenía una reputación en ese momento. Cuando estaba en la universidad empecé a leer crítica de cine en Brasil en *Contracampo*, que es una revista que existió desde el 98 y dejó de existir hace ya varios años, y que fundó la tradición de las revistas de cine *online* en Brasil. Desde adentro de *Contracampo* surgió *Cinética*. Fue una disidencia de gente de *Contracampo* que fundó otra revista por peleas internas y por diferencias en la programación de la revista. Principalmente Cleber Eduardo y, en su momento, también Eduardo Valente. Ellos escribían en *Contracampo* y fundaron *Cinética* en el 2006. Entonces cuando me invitan a *Cinética* en el 2012 yo ya leía *Cinética* hace mucho tiempo, pero, siendo sincero, consideraba que era imposible que yo pudiera escribir para la revista. Me consideraba muy inmaduro en ese momento y consideraba que *Cinética* era algo distante para mí, pero apostaron por mí. Fabio Andrade, que era el editor en ese momento en *Cinética*, vio algunos textos míos en un blog que yo mantenía y me invitó a escribir. Yo había hecho un curso con él, en el festival de cortos aquí en Belo Horizonte, y me invitó. Yo era muy joven, de hecho, cuando entré en *Cinética*; era el más joven de todos los críticos. Mis primeros

textos no me gustan, cuando los releo me parecen todavía extremadamente inmaduros. Así fue que me invitaron. Ellos eran una referencia importante para mí, en ese momento.

**¿Cómo describirías la tradición de la crítica cinematográfica en Brasil?
¿Dónde te sitúas dentro de esta tradición?**

Es algo largo, se podría hacer un curso entero sobre historia de la crítica en Brasil (incluso vamos a dar uno en *Cinética* entre todos en algún momento). Hay referentes importantísimos. Hay gente que estuvo activa por lo menos desde los años 60, que es el periodo que conozco más, aunque hay una tradición más antigua. Hay revistas vinculadas a los cineclubes desde los años 20, por ejemplo, la revista del Chaplin Club⁹⁹, que se llamaba *O Fan (El fan de cine)*, que era una revista en los moldes de la cinefilia francesa, de los cineclubes de los años 20, de las vanguardias. Esa fue una revista importante que duró algunos años. También está *Cinearte*¹⁰⁰, que es una revista que existió en los años 20 y 30, que es la revista que defendió a Humberto Mauro, el cineasta clásico brasileño más famoso y uno de los más importantes, que da nombre al cine que está frente a mi casa. Un cineasta extraordinario pero que poca gente conoce quizás hoy fuera de Brasil, pero que fue un cineasta muy importante. Si uno estudia la historia del cine latinoamericano seguramente va a pasar por él.

Desde muy temprano, en el siglo XX hubo la crítica en los periódicos, en los diarios. Esa tradición se extiende en los años 60 y 70, con gente como Paulo Emílio Salles Gomes que es quizás el más importante crítico brasileño¹⁰¹. Él escribía en el periódico, en un diario de Sao Paulo, fue fundador de la Cinemateca Brasileña, fue fundador del primer curso de cine en Brasil. Roger (Kozá, mi editor) me preguntaba el otro día: «¿Hay un André

99 Chaplin Club fue un grupo de élite de intelectuales de Río de Janeiro que, entre 1928 y 1931, se dedicó a investigar y teorizar sobre el arte cinematográfico.

100 Lugar privilegiado para el debate sobre el desarrollo de la industria cinematográfica brasileña, la revista *Cinearte* se publicó en la ciudad de Río de Janeiro entre marzo de 1926 y julio de 1942.

101 Paulo Emilio Sales Gomes (1916-1977) fue un activista político, historiador, crítico, fundador de la Cinemateca Brasileira y profesor. Inició su columna cinematográfica en el *Suplemento Literario de O Estado de S. Paulo* en octubre de 1956, publicando semanalmente hasta diciembre de 1965. Como escritor de ficción, es autor del clásico de la literatura brasileña *Três Mulheres de Três PPPês* (1976). Como profesor universitario, escribió un estudio decisivo sobre Humberto Mauro y fue mentor de generaciones de estudiantes en la Universidad de Brasilia y la Universidad de São Paulo. <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00141>

Bazin brasileño?»», y yo le respondía que no solo hay un Bazin, sino que en Brasil Bazin y Langlois son la misma persona, y ese sería Paulo Emílio Salles Gomes. Él fundó la Cinemateca y es un poco el «gran crítico», sobre todo en los años 60. Es un tipo que se fue a París, escribió el primer libro sobre Jean-Vigo en la historia del cine¹⁰², lo escribió en francés. Entonces es alguien muy importante.

En la misma época, en los años 60, hay varios críticos importantísimos en mi formación. Por ejemplo, Jean-Claude Bernardet¹⁰³ es un crítico que no se conoce tanto afuera, pero es un crítico muy importante en Brasil, es un polemista. Es alguien que fue bastante crítico del *cinema novo*¹⁰⁴ en su momento, desde una perspectiva política e ideológica. Fue una persona de izquierda, alguien que practicó la crítica de cine también desde una perspectiva política y está vivo todavía. Sigue interviniendo en la esfera pública. En ese mismo momento hay críticos que se volvieron cineastas, como Glauber Rocha¹⁰⁵ y Rogério Sganzerla¹⁰⁶. Ambos eran críticos antes de ser cineastas y también son referentes para mí. Ya en el cambio de los 60 a los 70 está Jairo Ferreira¹⁰⁷, que es un crítico importantísimo, con un lenguaje muy especial, y

102 Sales Gomes, *Jean Vigo* (París: Seuil, 1957).

103 Jean-Claude Bernardet (1936) es un teórico, crítico y docente de cine, también es cineasta y guionista. Inició su carrera como crítico de cine, habiendo sido uno de los grandes interlocutores de los realizadores del *Cinema Novo*, hasta que rompió con el grupo tras la publicación del polémico libro *Brasil em Tempo de Cinema* (1967). Publicó otros libros y fue uno de los fundadores, junto con Nelson Pereira dos Santos y Paulo Emílio Salles Gomes, del primer curso universitario de cine en Brasil, en la UnB, en Brasilia, en 1965, para luego convertirse en profesor en ECA-USP. <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/ator-diretor-roteirista/jean-claude-bernardet>

104 El *cinema novo* fue un movimiento que surgió en Brasil a principios de los 60, como la respuesta de un grupo de cineastas brasileños frente al cine comercial que según ellos no representaba correctamente la realidad del país. Los filmes de este movimiento eran realizados bajo las siguientes características: bajo costo en la producción; la filmación se realizaba en exteriores, no se recreaban en sets; se utilizaban actores no profesionales; la improvisación era bienvenida; la fotografía se realizaba bajo luz natural y, regularmente, con cámara en mano.

105 Glauber Rocha (1938-1981) fue uno de los más importantes directores del cine latinoamericano y uno de los principales referentes del *cinema novo*. Es conocido por su trilogía compuesta por *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) y *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), con la que obtuvo el premio al mejor director en Cannes.

106 Rogério Sganzerla (1946 - 2004) fue uno de los principales realizadores del cinema marginal brasileño. Conocido por su película *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Junto a su esposa y colaboradora Helena Ignez realizó las siguientes películas: *A Mulher de Todos* (1969), *Copacabana, Mon Amour* (1970), *Sem Essa, Aranha* (1970), *Abismo* (1977), *Nem Tudo É Verdade* (1986) y *Signo do Caos* (2003).

107 Jairo Ferreira (1945-2003) fue actor y director, conocido por *O Vampiro da Cinemateca* (1977), *O Ataque das Araras* (1975) y *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thoth* (1993). En Brasil, Jairo es mucho más conocido como crítico, sobre todo por sus textos en defensa del *cinema marginal*. Es de él el libro más importante sobre el movimiento, llamado *Cinema de Invenção* (1986).

que fue el principal defensor del llamado *cine marginal* en Brasil, movimiento importante de finales de los años 60 y principio de los 70¹⁰⁸.

Esa tradición de la crítica en los diarios (todos ellos escribían para periódicos, Glauber, Sganzerla, Ferreira, Bernardet, Paulo Emilio) en los años 90 prácticamente desaparece, porque hay mucho menos espacio. Sigue habiendo crítica de cine en los diarios, pero la cinefilia brasileña no le presta atención a la gente que escribe en los diarios, porque escriben en espacios muy reducidos, no hay profundidad en los textos de los diarios. *Contracampo* surge a finales de los 90 en contra de eso, en contra de la desaparición de la crítica de cine en los diarios, y retomando la tradición de los 60 de Glauber, Paulo Emilio, Ferreira y demás. La revista se convierte en el retorno de esa tradición que había ido desapareciendo desde los años 80 hasta los 90.

Entonces las revistas como *Contracampo*, después *Cinética*, y hoy en día hay muchas más, ocupan un espacio de la crítica que había desaparecido de los diarios. También se cruzan mucho hoy en día con la academia y con la investigación. También, la mayoría de la gente que escribe en revistas de crítica hoy en día está haciendo maestrías, doctorados o ya está dando clases en la universidad. Esos cruces hoy en día se producen mucho en Brasil. A veces de una manera mala, de manera que la escritura académica va hacia la crítica y, por lo menos en Brasil, la escritura académica suele ser muy estándar, muy parecida, no hay personalidad entre la gente que escribe en la academia y, por eso, la crítica bien hecha para mí es más interesante que la escritura académica.

Mencionaste *Cinética* como un espacio colectivo y me interesa conocer mejor los procesos colectivos de escritura y de dirección en los que participan. ¿Cómo se organizan?

Siempre fue un proyecto colectivo que simplemente funcionaba colectivamente porque estaba hecho a pulmón. O sea, nadie recibe nada, no hay una institución por detrás, es un sitio mantenido desde el 2006 por un grupo de personas, es un trabajo voluntario y siempre fue así. Pero durante mucho tiempo desde que yo entré, teníamos un editor o máximo dos editores que tenían un poco la función de no dejar morir la revista. Los editores decidían, claro, discutiendo. Teníamos reuniones cada mes, cada dos meses teníamos una reunión para decidir, por ejemplo, alguna pauta, alguna serie de textos, por ejemplo, sobre un mismo

108 El *cinema marginal brasileiro*, también llamado cine de invención, cine marginado o udigrudi, fue un movimiento cinematográfico que se propagó por Brasil entre mediados de 1968 y 1973, teniendo como principales productoras a Boca da Basilio en San Pablo y Belair Filmes en Río de Janeiro. <https://proyectoidis.org/cinema-marginal/>

asunto. Todo era discutido de manera colectiva. Pero la figura del editor tenía una importancia en el sentido de editar los textos y también ser una especie de gerente de la revista, cuidar del sitio, cuidar de las pocas finanzas de la revista. Los editores cuidaban de eso y también del día a día de animar. Siempre tuvimos una lista de *e-mails* y también hoy en día tenemos grupo de WhatsApp. Y lo que pasó cuando hubo un cambio en el proceso de edición de la revista, hace ya un año y medio, fue que tratamos de romper un poco con esa concentración en una persona de la editorial. Y hoy en día compartimos tres personas la función de editor, que somos Juliano Gomes, que es un crítico de Río de Janeiro, que está hace mucho tiempo en la revista, desde antes de que yo entrara, e Ingá, que es una crítica de Pernambuco que es más joven, pero que es la mejor crítica de su generación. Nosotros tres conformamos la editorial de la revista.

Nosotros organizamos la revista. Qué va esa semana, qué proyectos vamos a tener para los próximos años, para los próximos meses vamos a hacer una serie sobre un determinado asunto, eso lo decidimos más o menos entre los tres. Pero todo eso viene de propuestas de la gente, mantenemos conversación frecuente en el grupo de WhatsApp, en la lista de *e-mails*. Y también una cosa que empezamos entre nosotros cuando asumimos la editorial fue un grupo de estudios. Entonces tenemos un grupo de estudios que se encuentra de 15 en 15, los lunes por la noche. Y siempre vemos películas y discutimos esas películas en ese grupo de estudios. Entonces intentamos hacer un puente entre el grupo de estudios y lo que estamos publicando en la revista en aquel momento.

La revista hoy en día no tiene una división de, por ejemplo, lo que es contemporáneo, lo que es pasado, es toda una gran cosa. El sitio actual es muy libre, se puede publicar sobre todo y en cualquier momento. Entonces también llegan textos que no tienen nada que ver con el esfuerzo colectivo de ese momento, pero también tratamos de hacer esfuerzos colectivos, o sea, publicar cosas entre más gente. Tratar de que la revista no sea una colección de textos o de esfuerzos individuales. Desde que entramos tenemos ese propósito en la editorial. La revista ya fue así antes, tenía muchos esfuerzos colectivos, pero durante unos cuatro años estuvo más como una plataforma de expresión individual y nosotros tratamos de que no sea así. Que puedan convivir las escritas individuales, los intereses individuales de quienes están en la revista y también las posibilidades de hacer cosas colectivamente, ya sean textos individuales que componen un esfuerzo colectivo (lo llamamos «series» en la revista hoy en día) o textos verdaderamente colectivos. Hicimos algunos textos colectivos bajo varios formatos: diálogos entre dos o tres, diálogos entre 15 personas de la revista. En el último año se fortalecieron esos esfuerzos colectivos.

¿Cómo afectó la pandemia a la organización de la revista y al grupo de estudios? ¿Cómo les afectó el distanciamiento en temas de trabajo colectivo?

Sí, pasó eso. Aunque la situación de hablar y de hacer la revista remotamente siempre fue nuestra realidad. Brasil es grandísimo, entonces la revista no estaba concentrada en una ciudad. Yo tengo casi 10 años en la revista y hay gente con la que converso desde hace 10 años y que no conozco personalmente. La revista ya nació inicialmente muy concentrada en Río y Sao Paulo, pero ya desde entonces, el primer grupo de escritores y editores no eran de la misma ciudad, entonces ellos tampoco se encontraban mucho. Ya era disperso; ya era totalmente *online*. Las reuniones siempre fueron *online*, en Skype. Inicialmente no había Zoom. Hacíamos por Skype las discusiones de los esfuerzos colectivos.

Lo de hacer las cosas remotamente en una pandemia, y de no encontrarse personalmente, ya era una realidad. Era la realidad de las revistas desde siempre, así que no fue algo nuevo, pero lo que pasó fue que hubo una coincidencia entre el cambio de la editorial (que fue meses antes del encierro de la pandemia) y la pandemia. Ya teníamos ganas de hacer más cosas colectivas desde antes de la pandemia, pero con la pandemia ese deseo se hizo más fuerte. Entonces creamos el grupo de estudios en marzo o en abril del año pasado, justo cuando terminaban las clases. Fue algo que ha sido importantísimo en esa nueva fase de la revista porque es un lugar de encuentro periódico regular. No teníamos un encuentro regular antes y ahora lo tenemos y creo que esas ganas de estar juntos y de producir cosas juntos sí fue afectada por la pandemia, en todo el mundo. Yo no iba a la universidad, ya no me encontraba con mis amigos, entonces tuvimos muchas ganas de hacer cosas juntos.

Había una cosa que ya existía antes de la pandemia, las Sesiones Cinética, que es un cineclub que existe en la revista hace mucho tiempo, que tenía funciones de cine comentadas cada dos meses en Sao Paulo y Río en el Instituto Morena Salles, que es una institución cultural que tiene exposiciones, museo y cine. Fui a esas funciones dos veces porque estoy en Belo Horizonte, que está a 600 km de Sao Paulo y Río. Entonces fui muy poco, pero la gente de Río y de Sao Paulo sí se encontraba cada dos meses en esas funciones. Este espacio quedó suspendido por la pandemia, entonces el grupo de estudios también fue una manera de continuar con esa tradición de encuentro.

Me parece interesante retomar lo que mencionaste de que en *Cinética* no hay una separación entre textos de películas antiguas y contemporáneas. A diferencia de revistas más tradicionales y de la crítica comercial que están

muy conectadas a la cartelera. Esto tienen en común con una revista como *La vida útil*; las dos son revistas donde no existe una separación entre el cine del pasado y el cine del presente. Esto me parece una característica interesante de cierta crítica contemporánea de América Latina. ¿Es algo reciente para la revista *Cinética* o es una característica de la revista desde sus inicios?

Siempre estuvo. La mirada hacia el pasado siempre estuvo en *Cinética*. Siempre hicimos esfuerzos colectivos, que antes llamábamos «En pauta». *Cinética* ha tenido tres sitios webs. La idea ahora es juntar dinero y hacer un solo sitio, pero si vas al sitio nuevo ahora, en la parte izquierda hay una cosa que se llama «Archivo», aquí puedes acceder a los otros dos sitios que había antes. Antes la revista tenía divisiones. En el primer periodo era una división con vallas, serían como distintas editoriales de la revista, distintos lugares sobre cosas distintas. Había una sección de entrevistas, una sección de cine del pasado. En la primera revista eran varias, en el segundo período eran cuatro divisiones en la revista, cada tres meses llenábamos esos cuatro espacios: uno dedicado a la cartelera; uno que se llamaba «En pauta», que era un esfuerzo colectivo cada tres meses que podría ser un tema, un cineasta, una cuestión, un concepto y que podrían ser cosas contemporáneas, pero generalmente dedicado al pasado, a un cineasta o una cineasta, o a un concepto. Otro se llamaba «En campo», que era sobre los festivales, entrevistas, cosas así; y una parte que se llamaba «En vista» que era más libre, donde podrían ir ensayos y textos más libres. Hoy en día todas esas cuatro partes funcionan en el mismo espacio. Entonces una cobertura de festival, una serie sobre un cineasta o una cineasta, o un texto sobre una película en cartelera, todo eso está en el mismo espacio. Esto tiene sus ventajas y sus problemas. Estamos pensando, para el sitio nuevo, quizás otra manera de organizar el material para que el lector o la lectora tenga una mejor manera de moverse por el sitio de la revista. Pero hoy en día está todo en el mismo espacio.

Siempre hubo una mirada hacia el pasado, así como las coberturas de los festivales que ha sido una de las características más fuertes de *Cinética*. Hay festivales como el de Tiradentes, por ejemplo, que todos los años cubrimos desde el 2006. También siempre estuvo la cobertura del Festival de Cannes, desde hace mucho tiempo; y varios festivales que cubrimos hace varios años, como Berlín, por ejemplo.

Esas cosas siempre estuvieron en la revista. Hoy en día, la pandemia resaltó algo que ya estaba pasando en la cinefilia: la cartelera no existe. Por ejemplo, *La vida útil* es una revista que nació así. Ellos también publican cosas sobre la cartelera junto con las películas del pasado, sobre todo en Latinoamérica, donde

la piratería es algo del día a día. Mi formación entera se dio en la piratería. Entonces no tiene sentido trabajar con esas divisiones. La revista también responde a ese nuevo contexto en donde se pueden ver las películas de muchas maneras, en casa o en el cine, o en esos otros espacios.

Durante mucho tiempo me costaba escribir sobre una película que no vi en el cine. Me costaba mucho escribir sobre una película que vi solamente en casa. De hecho, tenía más ganas de escribir cuando veía una película en el cine. Tenía una experiencia fuerte y me ponía a escribir, y entonces venía de nuevo la película en casa y me ponía a escribir. Con la pandemia si uno solo escribe de películas que ve en el cine, no escribe nada. Pero ahí hay reflejos de eso claramente. No es lo mismo ver una película en casa que verla en el cine. Hay cosas que impactan seguramente en la manera de escribir, en la atención que damos a ciertas cosas y, por ejemplo, la experiencia sonora en casa es distinta, todo impacta. Pero sí, la revista siempre tuvo una mirada hacia el pasado, una mirada hacia los festivales, una mirada a la cartelera. Todo eso estuvo siempre junto. Y sigue estando.

¿Cuáles piensas que son los desafíos actuales para la crítica de cine en Brasil? Entiendo que hay muchos obstáculos en el contexto brasileño de este momento, ¿cuáles crees que son los obstáculos para la crítica? También me pregunto sobre la generación de Ingá que mencionaste y si tú percibes alguna diferencia con respecto a tu generación. Quizás los desafíos que esa generación tiene frente a la crítica son diferentes a los de tu generación.

Escribí un poco sobre eso en un texto para la Semana de la Crítica de Berlín titulado «Two or three things about an engaged film criticism today»¹⁰⁹. En términos prácticos, creo que estamos en un momento de mucha facilidad de ver películas en toda la historia del cine. Si uno sabe mirar, si uno sabe dónde encontrar, puede tener la historia del cine a un clic y eso cambia las cosas. La ignorancia hoy en día es algo que se combate mucho más fácilmente. No hay tanta diferencia entre una persona que vive en un espacio donde no hay programación de cine seguida y otras personas que están en espacios más privilegiados. Un cinéfilo de Ecuador con acceso a Internet puede discutir sobre cine con un cinéfilo parisiense fácilmente, y eso no era así hace algunos años. El Internet cambió mucho esa situación, sobre todo la piratería. Generalmente, en varios países de Latinoamérica es muy fácil poder piratear cosas y acceder a películas. Ahora con los *streaming* también.

109 Victor Guimarães, «Two or three things about an engaged film criticism today», *Woche Der Kritik*, (Alemania: 2014), http://wochederkritik.de/de_DE/magazine/two-or-three-things-about-an-engaged-film-criticism-today-victor-guimaraes/

En términos conceptuales, creo que estamos en un momento en el que la crítica muchas veces tiene el desafío de enfocar la atención a la forma de las películas —al sonido, a la imagen— que está muchas veces en segundo plano. Hay muchas cosas que leo, por ejemplo, 80 % de las críticas que leo al día son críticas sobre un tema de las películas. Son declaraciones sobre el mundo. Muchas veces yo no escucho, no veo, ni huelo una película mientras leo un texto, lo que para mí siempre fue muy importante. Quizás no se conozca tanto de mi estilo de escritura porque en el sitio de Roger Koza, *Con los ojos abiertos*, como [escribo] una columna sobre cine brasileño¹¹⁰, tengo una perspectiva un poco más histórica. Trato de presentar la historia del cine brasileño, momentos del cine brasileño, cuestiones del cine brasileño, a un público latinoamericano y entonces me dedico muchas veces a algo más didáctico, algo un poco más histórico. En cambio, en *Cinética* mi escritura suele ser un poco más táctil, un poco más analítica, e incluso ensayística. Más atenta a las formas de las películas. Es algo que yo siento que está muy en baja. Está en un momento en el que muchas veces la cuestión está por sobre el contacto, por sobre la experiencia del cine. Y restaurar la experiencia del cine es para mí un desafío muy grande. Con las nuevas generaciones también. Creo que ellas y ellos sienten muy fuertemente eso. Por suerte, Ingá, a pesar de joven, es de esa tradición. Ella escribe con una atención muy fuerte la experiencia de las películas en todo sentido.

Entonces nosotros tres en la editorial compartimos la idea de que lo más importante es hablar sobre las películas. Tenemos una atención a la experiencia de las películas que a veces gente nueva que está llegando a la revista no tiene. Aquí estamos cambiando mucho; hay mucha gente joven. Ahora el grupo de estudios está también formando nuevos críticos y nuevas críticas. Y, sobre todo, mujeres. Hay muchas más que antes. Eso para esa generación que está creciendo y se está formando en un ambiente crítico que yo diría está muy agotado.

Hay algo positivo en eso. Hay algo que son cuestiones políticas importantísimas que muchas veces no estaban en la vieja cinefilia, muchas veces desconectada de cuestiones políticas, aunque en Latinoamérica esa división no funciona muy bien. Esa división que hace, por ejemplo, Girish Shambu entre la vieja cinefilia y la nueva cinefilia¹¹¹, por lo menos en Brasil nunca existió. La crítica siempre tuvo una preocupación con cuestiones sociales y políticas, desde los fundadores de la crítica en Brasil. Lo que sí está pasando y que me parece de

110 Columna de Victor Guimarães en *Con los ojos abiertos*: <http://www.conlosojosabiertos.com/author/vg/>

111 Girish Sambu, «For a New Cinephilia», *Film Quarterly* 32-34, (Caboose 2014), traducción por: Daniela Gaviria y Jhon James Gutiérrez: «Manifiesto por una nueva cinefilia», *Literariedad* (Colombia: 2019), <https://literariedad.co/2020/05/10/nueva-cinefilia/>

extrema importancia, son cuestiones de no presuponer que el espectador es único, y que es un hombre heterosexual. Durante mucho tiempo esa presuposición existía. Y bueno, las perspectivas feministas, las perspectivas racializadas, que en Brasil es algo muy importante hoy en día. La discusión sobre el cine negro brasileño hoy en día es algo muy fuerte. En la última década fue algo extremadamente importante y ahora también la discusión sobre personas trans, por ejemplo, y la transgeneridad en el cine es algo que está generando un material importante y todas esas discusiones hoy en día están en el centro de la discusión de la revista. La revista se está volviendo más diversa, hay muchas más mujeres, hay más personas negras. Hay por ahora una persona trans con nosotros, pero solamente una. Y eso genera más diversidad, más perspectivas sobre cómo abordar una película y también genera conflictos. Obviamente es algo que genera conflictos. Es algo que puede generar incluso dificultades de diálogo.

Para mí el problema es siempre cuando el diálogo se encierra. «No voy a discutir contigo porque tú eres tal cosa»; eso también es difícil. Pero creo que, si lo tratamos bien, es una gran oportunidad. Qué cosa más tediosa es un cine que es visto simplemente con la misma perspectiva corporal. Es increíble tener la posibilidad de acceder a cosas a las que yo no puedo acceder como hombre, en Brasil, visto como blanco, aunque yo sea visto como un cuerpo racializado. Son desafíos contemporáneos. Un desafío grande hoy en día es para mí no transformar la identidad, sea de género, sea de orientación sexual, sea racial, en algo que te haga ver *menos* una película. Lo ideal sería que esas cosas te hicieran ver *más*; que las películas pudieran hablar más a partir de esas perspectivas. Son varios desafíos. Hablé mucho en esa pregunta porque es una pregunta muy amplia y podríamos seguir hablando sobre eso durante mucho tiempo. Quizás el desafío más grande es volver a las películas, algo que es realmente difícil hoy en día.

Defiendes la idea de ver más: vamos a ver la película, aunque nos cueste, aunque sea difícil, aunque genere conflicto. Igual hay que verla para poder pensar sobre esa película.

Y también rechazar un poco el adanismo: la idea de que el cine comenzó ayer. Eso con las nuevas generaciones es difícil. Con mis clases, por ejemplo, a veces la gente tiene un rechazo inicial a ver una película antigua, por ejemplo, porque no corresponde a los valores de hoy. Hay que pensar que las películas se escriben históricamente en valores antiguos, en valores que no están más hoy. No es para no criticar a esas películas, pero no usar los valores contemporáneos como una

grilla limitante, como una grilla que, si no encaja en los valores que tenemos hoy, no sirve. Eso para mí es difícilísimo.

Hay que ver siempre más. La historia del cine es muy diversa. Me dan muchas más ganas de recuperar las cosas del pasado que fueran hechas o que tienen perspectivas no heteronormativas, no masculinas y que las hay muchísimas, y siempre descubro más. El tema es que muchas veces con las nuevas generaciones hay un problema de dar por sentado, concluir que no hubo, que «el cine era cosa de hombres blancos». Siempre fue una cosa de hombres blancos, entonces vamos a ver las películas desde el 2010, «todo antes era de hombres blancos», lo cual es una mentira, es una ignorancia gigante. Leí un texto excelente que les recomiendo mucho de *La rabia cine* que es una revista nueva¹¹². Hicieron un texto muy bueno sobre los desafíos de una crítica feminista hoy. El texto es excelente porque habla justamente de eso, volver a las películas, no trabajar con la cancelación por la cancelación, trabajar con las mediaciones históricas. No creer que lo que Netflix dice que es feminismo, es feminismo. Incluso las películas que más nos duelen, hay que verlas. No hay que tirarlas para abajo del sofá como si no existieran.

Volviendo al tema de repensar el espectador, también creo que hay una necesidad de repensar al lector/la lectora, que puede ser la comunidad para la cual uno escribe. En tu caso, ¿cuál sería esta comunidad? ¿Para quién escribes? Por un lado, escribes para *Cinética* en portugués y por otro, escribes para *Con los ojos abiertos* en español y, como mencionaste, para un lector latinoamericano que quizás no conoce muy bien la historia del cine brasileño. Entonces, el espacio desde el cual uno escribe también determina el lector o la lectora que el texto va a tener, y eso modifica el texto o desde dónde uno escribe o incluso el film que uno escoge sobre el cual escribir. Y es muy interesante, en tu caso, que escribas en dos idiomas y para distintos lectores.

Igual esos son los espacios que escribo regularmente, pero también escribo en inglés a veces. Recientemente me han invitado a escribir un texto para los *Cahiers du cinéma*, en francés. Cuando escribo para esos espacios afuera que no son de Latinoamérica, mi *latinoamericanidad* habla alto. Me gusta tener una perspectiva desde un país colonizado. Por ejemplo, me invitaron a escribir sobre Pedro Costa. Yo no iba a escribir sobre Pedro Costa como si fuera portugués, eso no me interesa, entonces hice un texto comparando a Pedro Costa con una tradi-

112 Editorial de La Rabia, «(Apuntes) hacia una crítica feminista de cine», *La rabia*, (2021), <https://larabiacine.com/2021/05/17/apuntes-hacia-una-critica-feminista-de-cine/>

ción de la precariedad en el cine latinoamericano, que es una perspectiva sobre la cual yo creo que nadie escribió todavía. Se escribe mucho sobre Pedro Costa y la tradición de la pintura. Se escribe sobre Pedro Costa y el claroscuro y el cine clásico; Ford o los cineastas que le gustan a él, y toda esa tradición del gran cine clásico, europeo o estadounidense. Eso es un ejemplo de pensar un texto para una comunidad. Entonces la van a leer en Francia, la van a leer en francés, ¿cómo escribo para los franceses desde aquí? Intenté dar una perspectiva latinoamericana para hablar de Pedro Costa, que no es un cineasta latinoamericano. Para mí, hay mucha posibilidad de compararlo con tradiciones latinoamericanas.

En *Cinética* ahora está de moda —en las nuevas generaciones sobre todo— hablar en primera persona. Es algo que está muy fuerte y no lo cortamos. Es algo que para nosotros es importante que esté, porque las perspectivas son realmente muy importantes de aparecer. Por otro lado, creo que todos los textos críticos que me gustan son textos que no están escritos en abstracto. Son textos en donde uno puede percibir quién está escribiendo. Esa personalidad se expresa en un texto crítico, aunque una persona no diga «yo». Yo casi nunca digo «yo» en un texto, pero creo que no hace falta. Y también hay textos que dicen «yo» o dicen «nosotros» o «nosotras» o «nosotres» y que son excelentes. Ese texto de *La rabia*, por ejemplo, es un texto desde el «nosotras» y es un texto excelente. Pero a veces esa necesidad de decir «yo» es una exacerbación de la personalidad, un culto a la personalidad, que me da un poco de rechazo. ¿Es necesario poner la primera persona aquí o no? Hay que preguntarse si es necesario o no. ¿Qué efectos produce en un texto decir «yo»? Igual sucede en las películas; hay muchas películas subjetivas hoy en día. Los festivales están llenos de esas películas y creo que hay que preguntar siempre cuál es el efecto que produce el «yo».

Estudiante #1: ¿Podrías contarnos un poco sobre la situación actual en Brasil para los cineastas? ¿Cómo cambia la visión social después de leer una crítica?

La situación en Brasil es terrible. No hay dinero público para cine desde hace tres años, incluso películas que habían ganado concursos, películas que tenían la plata para empezar a filmar, no tienen más y está todo parado. Con la pandemia se hizo peor. La gente que está filmando en Brasil hoy en día está filmando básicamente a pulmón o con presupuestos mínimos de concursos locales. La inversión pública que hubo en el cine brasileño en los últimos 15 años de los gobiernos del PT (Partido de los Trabajadores de Brasil) y que hizo, por ejemplo, que en 2019 Brasil estuviera en grandes festivales como Cannes, Berlín, que es todo un

proceso, básicamente se cortó y las películas que están saliendo ahora son películas que están financiadas ya desde hace mucho tiempo o van a responder a ese contexto. Seguramente van a ser películas más baratas, películas que responden de una manera fuerte y radical a ese contexto y algunas cosas no se podrán hacer.

Pero sobre cómo cambia la visión social después de leer una crítica, no sé. Como les decía, un crítico, una crítica, siempre escribe una autobiografía, aunque no diga «yo», siempre es una autobiografía. No hay una forma de escribir, por lo menos la buena crítica, que no es una crítica en abstracto, una crítica que no revela nada sobre quien escribe. Todo lo que leemos, no solamente en la crítica del cine, lo leemos desde un lugar, dentro de una perspectiva. Y esas lecturas también nos cambian políticamente, socialmente, esas cosas son un proceso continuo. Pero a mí también me gusta muchas veces leer críticas de personas con las cuales no estoy de acuerdo, eso es increíble y es muy bueno. Personas que me enseñan mucho sobre cine, sobre la experiencia cinematográfica, aunque yo no esté de acuerdo con su perspectiva social o política. Y en otras ocasiones me cuesta. También hay ciertos lugares en los que me cuesta incluso ponerme a leer porque la diferencia de perspectiva sobre el mundo es tan grande que me genera un bloqueo.

Puedes cambiar tu visión sobre las cosas al leer una crítica de cine, seguramente porque está todo atravesado. El mundo es grande, las perspectivas sociales y políticas están siempre ahí. Cuando leo, por ejemplo, en ese texto del que estábamos hablando de las mujeres de *La rabia cine* y que hablan, por ejemplo, que no hay que dejarse llevar, hay que estar muy alertas por la captura del feminismo por la industria, me conecto con esa perspectiva, claramente porque yo estoy pensando sobre eso y estoy muy alerta, no solamente en términos del feminismo, sino que, por ejemplo, sobre el cine negro brasileño que puede ser muy radical pero que también se está convirtiendo por *Netflix*, por otras hegemonías actuales, se puede generar una especie de marca, del cine hecho por personas negras que es para producir confort, confort al ver una película. Eso está pasando mucho y hay que estar alertas a ese tipo de cosas. La perspectiva política de alguien que escribe está siempre en el texto. Y si no está es porque la ideología está hablando sola, está hablando por ti.

Estudiante #1: Sí, me pregunto eso, si una crítica en primera persona podría llegar a crear una conexión con el lector o una disonancia cognitiva.

Yo creo que la conexión por la diferencia es buena. Leer un texto desde una perspectiva muy distinta a la mía que sea en primera persona me puede hacer ver más una película. Una crítica es para ver más una película; si es desde una perspectiva

muy distinta a la mía, es bueno también, como lector me gusta tener la experiencia de ver una película con los ojos de otra persona, pero lo que digo es que eso siempre está: una crítica siempre es ver una película con los ojos de otra persona. Esos ojos pueden ser parecidos a los míos. Pero también pueden ser muy distintos y me pueden revelar más cosas sobre una película. Cuando me revela menos, me gusta menos.

Entonces, en un momento del texto de *La rabia cine* ellas hablan sobre no hacer una crítica moralizante o una especie de tutoría moral sobre una película, o sobre el cine. Eso me encanta porque esa especie de conducción moral es muy fuerte en la crítica de hoy. Muchas veces travestida de algo políticamente progresista, pero que muchas veces nos está tutelando moralmente cómo ver una película, y eso tampoco me gusta. Para mí fue muy revelador leer ese texto, porque me pareció muy bien.

Estudiante #2: ¿Se puede incluir lo moral y lo ético en una crítica?

Una cosa es discutir la moral de la película. Otra cosa es imponer una moral a alguien. Eso es muy distinto. Desde los *Cahiers du Cinéma* ellos ya hablaban de moral en el cine. Un punto de vista siempre hay; filmar una escena es filmar desde un punto de vista y ese punto de vista es moral, político, social. Eso para mí es básico. Pero el problema empieza cuando uno se olvida de cuál es el punto de vista que está plasmado en la película y que se puede contestar desde un punto de vista distinto, obviamente. Otro problema es una crítica demasiado didáctica. Pero siempre está ese componente en la crítica, un juicio de valor es importantísimo. No hay que decir: «Esa película es buena». Para mí eso es mala crítica. No hace falta decir eso. Un texto puede demostrar los valores, las potencias de una película, sin decir «eso es bueno», «eso es potente», y «eso es malo». Pero la crítica siempre lleva eso; es algo que la diferencia del análisis, por ejemplo.

Estudiante #3: ¿Cómo llamarle la atención a las nuevas generaciones para que vean películas antiguas? Las películas hablan de lo actual, de lo cotidiano, por ejemplo, ahora habrá películas sobre el COVID-19.

Hay muchas maneras de llamar la atención a una película antigua. Vincularla al presente es una manera. Por ejemplo, en *La vida útil* siempre dice: «Todas las películas son contemporáneas, todo el cine es contemporáneo». Eso me gusta, la idea de que una película del 1920 puede hablar sobre un tema actual o sobre una experiencia actual. Generar esos puentes con el presente es interesante. El

otro día Pedro Henrique Ferreira, un crítico de *Cinética*, escribió sobre una película alemana de los años 20 sobre la gripe española, vinculándolo a la situación del COVID-19 actual¹¹³. Es una manera. En esa época se hablaba del aislamiento, de la pandemia; es una buena estrategia vincularla a las cuestiones actuales, pueden ser varias cuestiones, de cada país y cada espacio.

Estudiante #3: ¿Pero no cree que exagera un poco la realidad y que eso *trauma* un poco a la sociedad? Creo que está bien que las problemáticas de un país se traten en el cine. ¿Pero no cree que en el cine se exagera mucho y la gente se pone muy alterada y piensa que si pasó esto en el cine va a pasar en la realidad?

La palabra «urgencia» se convirtió en una *commodity* [una mercancía]. El año pasado estaba traduciendo unas cosas para un festival (también trabajo como traductor) y trabajé en una traducción de proyectos de futuras películas para un laboratorio que está en un festival aquí en Brasil. Nueve entre diez proyectos decían que estaban hablando de temas urgentes. Bueno, si todo es urgente, nada es urgente. ¿No? Entonces se convirtió en una marca para conseguir plata, básicamente para convencer a la gente que financia esa película.

Hay mucha gente haciendo películas hoy que tiene la necesidad de hablar de los temas actuales y de poner su película en los temas más urgentes y eso es agotador también. Hay un crítico y cineasta francés, Pierre Léon, lo entrevisté para *Cinética* hace unos tres años¹¹⁴, y él me decía: «Bueno, mis películas son muy modestas y yo tengo un trabajo, una forma de producción casi artesanal y todo, pero yo tengo la ambición de que mi película se vea de aquí a 50 años». Y creo que eso se perdió. Muchas veces las películas contemporáneas no se piensan así, no se piensan que son para durar y son para que la gente las descubra de aquí a 50 años. Y eso está mal, pero también hay muchas y muchos cineastas contemporáneos que están plasmando cosas en la pantalla que pueden ser leídas y vistas de aquí a 50 años. Yo trabajo con el cine contemporáneo del tiempo, entonces para mí es muy conservador decir que el cine contemporáneo está mal y hay que ver solamente cine del pasado. Yo trabajo en festivales, trabajo programando también y parte de mi trabajo es ver películas contemporáneas. Creo que hay películas contemporáneas buenísimas.

113 Pedro Henrique Ferreira, «A natureza e outras epidemias: um olhar sobre A Peste em Florença», *Cinética*, (Brasil: 2020), <http://revistacinetica.com.br/nova/peste-pedro-2020/>

114 Victor Guimarães, «Renascença: uma conversa com Pierre Léon», *Cinética*, (Brasil: 2020), <http://revistacinetica.com.br/nova/renascenca-uma-conversa-com-pierre-leon/>

Y la otra parte es sobre la paranoia. Uno de los problemas de la crítica contemporánea es ver las películas como si fueran continuaciones del mundo. Una película es una película, sea un documental, sea una ficción, sea una película experimental, es una película. Hay una separación. Es difícil porque el cine se parece mucho al mundo. Ese tipo de cuestión no está en la pintura, no está en la literatura. La idea de que es una forma separada del mundo, que es un código, que es un trabajo en el lenguaje, que es un trabajo formal, distinto a lo que es el mundo. Esa cuestión no se presenta para la literatura ni para la pintura, por ejemplo. Pero se presenta muy fuertemente en el cine. Muy fuertemente. Creo que por la vocación realista que el cine siempre tuvo y que muchas veces es difícil separar las cosas. Una película es un conjunto de imágenes y de sonidos y de formas y de ritmos y de tiempos y espacios. Es algo que produce una experiencia que obviamente se vincula a nuestro mundo, pero no es una imitación, no es una continuación de este mismo. Incluso la película más militante de todas, es una forma.

Estudiante #4: ¿Cómo crees que está actuando la crítica sobre los realizadores brasileños de hoy en día? ¿Crees que hay una retroalimentación entre crítica y cine? ¿Se están influyendo mutuamente? ¿Crees que los realizadores leen la crítica especializada?

Cinética es una revista que siempre fue muy leída en la comunidad de cineastas y realizadores. Creo que muchas personas que leen *Cinética* o hacen cine o piensan el cine desde la cinefilia. Hay mucha gente que lee la revista y hace cine. Siempre fue un grupo fundamental de lectores de la revista, el campo de la realización. Yo tenía un editor, Fabio, que es un amigo que hoy día está haciendo un doctorado en la New York University en Estados Unidos, pero sigue escribiendo crítica también en su sitio. Él decía que escribía sobre una película brasileña como si fuera una carta al realizador. Y de alguna manera es así, con algunas películas nuevas, sobre todo. Yo creo que mi primer lector es el realizador en Brasil. Te diría que casi siempre los realizadores brasileños van a leer la crítica sobre sus películas, casi siempre. Y a veces contestan. Incluso yo tuve unas tres peleas con realizadores, siempre cuando escribo mal. Cuando escribo bien la gente contesta, me mandan cosas, de todo, pero ya hubo cartas públicas en *Cinética* en respuesta a críticas que publicamos y conmigo pasó dos veces que tuve intercambios con realizadores después de que escribí mal de sus películas.

La revista es muy leída por los realizadores, sobre todo los brasileños, pasó también con el cineasta James Benning, hicimos una serie sobre su cine una vez

y él la leyó por Google Translate. Muy poca gente en el mundo lee en portugués, entonces tenemos esa limitación que es una limitación difícil. Si escribimos sobre una película portuguesa, los cineastas portugueses van a leer también. Recibí cosas muy lindas de Rita Azevedo Gomes, por ejemplo, cuando yo escribí sobre una película de ella¹¹⁵. Nos encontramos en Portugal después, porque yo amo sus películas, y pasa a veces por ejemplo de tener un intercambio con una cineasta cuando uno escribe sobre una película. Con Paula Gaitán, también. Ella es una cineasta que se radicó en Brasil hace ya muchas décadas y que es colombiana de nacimiento. Tengo una relación fuerte con sus películas. Escribí algunas veces sobre sus películas¹¹⁶. Siempre que yo publico cosas sobre las películas de ella, ella me escribe y hablamos. Y no solo por mis textos, incluso textos de otros críticos más jóvenes de *Cinética*. Ella descubre cosas sobre sus películas leyendo críticas. Hay cineastas que leen más, hay otros que leen menos. Una cosa que es muy fuerte es que cuando *Cinética* habla bien de las películas, los realizadores siempre, siempre van a compartir las críticas. Cuando habla mal, muy raramente van a compartir. Es algo del ego que todos nosotros tenemos, de no compartir las cosas que no hablan bien de nosotros.

Hay gente que escribe en la revista que también hace cine. Pasa mucho. Los lugares, las posiciones hoy son muy fluidas, yo doy clase, escribo sobre cine, programo películas. Entonces también pasa mucho y hay que tener mucho cuidado, hay límites éticos en esos casos. Nosotros no vamos a escribir sobre una película de alguien de *Cinética* simplemente porque es de *Cinética*, eso sería antiético de nuestra parte. Pero también si es alguien de la revista que hace una película que tiene una importancia, que está en un festival importante, tampoco vamos a dejar de escribir. Kléber Mendonça Filho, que quizás muchos de ustedes conozcan porque es el cineasta más famoso de Brasil hoy día, hizo *Bacurau* (2019). Él en algún momento llegó a escribir en *Cinética*. Hay textos hablando bien de su película, hay textos hablando mal de su película, y todo bien. Él fue crítico durante muchos años, crítico de diario y también tenía un blog muy bueno. Yo le leía mucho a él, en la época en la que me estaba formando. Leía *Cinética*, leía *Contracampo*, y también leía el blog de Kleber, *Cinemascópio*.

115 Victor Guimarães, «A Vingança de uma Mulher, de Rita Azevedo Gomes», *Cinética*, (1 de marzo de 2015): <http://revistacinetica.com.br/home/a-vinganca-de-uma-mulher-de-rita-azevedo-gomes-portugal-2012/>

116 Victor Guimarães, «Todas essas imagens em que sou estrangeira. Exilados do vulcão de Paula Gaitan», *Cinética* (26 de septiembre de 2013): <http://revistacinetica.com.br/home/exilados-do-vulcao-de-paula-gaitan-brasil-2013/>; Victor Guimarães, «Refundar esta terra», *Cinética* (23 de octubre de 2020): <http://revistacinetica.com.br/nova/luztropicospaulagaitan-victor-2020/>.

LG: Ahora que mencionas a Kleber Mendonça Filho, el año pasado hubo una charla virtual entre Roger Koza y Affonso Uchôa en el cineclub cordobés La Quimera. Escribí un artículo sobre la conversación y sobre la relación entre el crítico y el cineasta¹¹⁷ —que creo que es una relación muy interesante— y en esta conversación Roger Koza dice que *Bacurau* «llegó tarde» para Brasil. Plantea la pregunta: ¿qué cine hay que hacer en Brasil en este momento? Me pareció muy provocador pensar que una película pueda llegar tarde. Luego leí más sobre *Bacurau* y aprendí que su realización tomó 10 años. Las películas toman mucho tiempo y me parece muy fuerte esta idea de que una película se estrena y puede llegar tarde. ¿Qué piensas sobre la idea de que una película puede llegar tarde y que las películas pueden tener un tiempo de relevancia que después caduque?

Creo que Roger tiene un punto y es interesante. Hubo otras películas que llegaron antes de *Bacurau* en el sentido de hacer frente a este Gobierno. Hubo varias películas menores que no han encontrado tanta resonancia afuera como *Bacurau* y en ese sentido sí, pero por otro lado pienso dos cosas sobre eso: primero, yo estaba hablando de películas que pueden verse en 50 años, *Bacurau* es una película que se va a seguir viendo, estoy seguro. Es una película que marcó una época, es una película que va a ser vista en 50 años, por lo menos en Brasil. Creo que afuera también.

Por otro lado, hay una cosa que es esa idea de la urgencia de la que estaba hablando antes, y yo estoy seguro de que el [Pino] Solanas de los años 60 hoy en día no haría películas, haría vídeos militantes para Internet. El cine que está pensado para salas de cine, es algo que cuesta tiempo, que demora, que tarda. Hoy en día no es la mejor manera de responder a una situación urgente. Creo que hay que recuperar esa demora del cine como algo para el futuro, no para el presente. El cine es algo que puede generar una experiencia que es más para el futuro que para el presente. Puede ser un momento también de reflexionar y de plasmar un tiempo más largo.

Bacurau no es una película sobre Bolsonaro. Diría que es una película sobre el colonialismo en Brasil, que es algo mucho más antiguo. Y es una película que dialoga mucho con el *cinema novo* brasileño de una manera contemporánea, de la manera no imitativa. Cuando uno ve *Bacurau* nota que entre los muertos de *Bacurau* está João Pedro Teixeira, que es el protagonista de *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1983), que es un luchador campesino que murió en

117 Libertad Gills, «Un gesto de confianza: Reflexiones de un encuentro sobre A Vizinhanca do Tigre», *desistfilm*, (2020), <https://desistfilm.com/un-gesto-de-confianza-reflexiones-sobre-un-encuentro-sobre-a-vizinhanca-do-tigre/>

el 61¹¹⁸. Y es una figura histórica que existió. No es por casualidad que está ahí. La gente no da mucha importancia a eso, pero para un brasileño sí; está junto al nombre de Marielle Franco, que es la política que fue asesinada por la milicia de Río y que puede que [la milicia] tenga conexiones con, incluso, la familia Bolsonaro¹¹⁹. Esos nombres de épocas distintas que están como mártires al final de *Bacurau*, es una señal de que esta película no es sobre Bolsonaro. Las películas de Kleber se suelen vincular excesivamente al presente. Yo creo que le hizo muy mal a *Aquarius* (2016), por ejemplo, que sea considerada como la película contra el golpe del 2016 en Brasil, golpe no militar, pero un golpe mediático, jurídico y parlamentario contra la presidenta Dilma en 2016. *Aquarius* salió en el mismo año y fue leída como la película del «Fuera Temer», que era el vicepresidente que asumió el lugar de Dilma y que articuló el golpe. Eso le hizo mucho mal a la película, y si uno ve la película hoy va a entender que no es sobre eso. Por ejemplo, Clara, la protagonista de *Aquarius*, no es una heroína, y fue leída como una heroína en su momento porque la izquierda brasileña la vio como la gran catarsis contra el golpe. Pero incluso Kleber lo dice claro, no es una heroína. Siempre lo dice. Y en eso estoy de acuerdo con él. Igual no me gusta tanto la película.

Entonces hay las dos cosas. Hacer una película destinada a verse de aquí a 50 años es una cosa. La otra cosa es que hoy en día yo creo que la mejor manera de intervenir en el presente no es el cine. Por lo menos no a corto plazo. La intervención del cine pensado para sala de cine es algo de largo plazo y tiene que ver con la percepción, tiene que ver con el oído, tiene que ver con los ojos, tiene que ver con poner los ojos y los oídos para funcionar de una manera que genera un cambio perceptivo. Que no es algo que quieres para un tema o que es para una cuestión urgente. Para las cuestiones urgentes, están otras cosas. En su momento fue el cine 16 mm, que ya no es más.

LG: Esos videos *online*, si no son cine, ¿qué son? ¿Cómo los podemos llamar? Porque el 16mm cuando se introduce frente al 35 no es visto como cine, pero luego sí, igual con el Súper 8mm. ¿Y el video? Hace poco estaba viendo una charla con el artista y pedagogo Luis Camnitzer y él hablaba del poder del meme como el formato más político de hoy. Pero para mucha

118 João Pedro Teixeira es un ícono histórico, por su liderazgo en las ligas campesinas de Sapé, y Paraíba, además se le considera un símbolo de resistencia a la criminalización de las protestas populares en el campo, en el período pregolpista de 1964. Tomado de: <http://memoriasdaditadura.org.br/memorial/joao-pedro-teixeira/>

119 Marielle Francisco da Silva, conocida como Marielle Franco (1979-2018) fue una socióloga, feminista, política brasileña y militante de los derechos humanos, particularmente de los derechos de las mujeres negras en Brasil. Fue asesinada el 13 de marzo de 2018.

gente el meme no es arte. En el caso de los videos *online*, si no son cine, ¿qué son? Es volver a la pregunta de siempre: ¿qué es el cine?

Esa terminología para mí es menos importante. Por ejemplo, nosotros hicimos una serie a finales del año pasado que tuvo 13 textos en *Cinética* justamente sobre la producción *online* en Brasil. Entonces está en *Cinética*, que es una revista teóricamente de cine, pero estamos muy atentos a esa producción audiovisual para Internet, para Twitter, para TikTok, para Instagram y las llamamos «cines de la red». Incluso pusimos «Cine» en el título. El primer texto de la serie, en castellano, sería: «De la calle a la mano, de la mano a la calle», algo así, intentando pensar un poco la artesanía de este cine que está directamente en Internet, que no pasa por los festivales, que no pasa por las salas de cine. Entonces, el fundamento es el mismo. La base sigue siendo la imagen en movimiento. Entonces para mí hay muchas conexiones entre lo que se hace hoy para Internet con la historia del cine. Muchísimas conexiones. En ese texto hablamos mucho de la tradición cómica del cine brasileño y de cómo esa tradición está mucho más viva hoy en la Internet que en el propio cine. El cine cómico brasileño, hecho para sala de cine, hoy es malísimo. Y es malísimo porque no se comunica con esa tradición riquísima del cine brasileño, que es la tradición de *la chanchada*¹²⁰. *La chanchada* está sobreviviendo hoy en los videos de Internet, estoy seguro de eso, entonces creo que se pueden hacer muchas conexiones entre la historia del cine y la historia de lo que está pasando hoy en las producciones audiovisuales para Internet.

Si es cine o no es cine depende del contexto. Por ejemplo, cuando alguien quiere hablar de un tema urgente, pero aplica para un *lab* que va a durar dos años hasta que produzca su película y después tiene que pasar por distribución, tiene que estrenar en Cannes y cuatro años después está en el cine, la chance de que esta película sea vieja es gigante. Por eso, hablar del cine pensado para sala de cine y como urgente hoy me parece sospechoso, como mínimo, cuando hay muchas otras maneras de intervenir.

120 *Las chanchadas* eran producciones cinematográficas de bajo presupuesto realizadas durante el periodo de la década de 1930 hasta el final de la de 1950. Se filman en su mayor parte adaptaciones de textos de autores populares del género costumbrista, comedias, musicales, películas con un tono satírico y carnavalesco. Para más información léase: Jean Claude Bernadette. «Chanchada, erotismo e cinema empresa» *Cinema Brasileiro: propostas para uma história. Segunda edição revista e ampliada*, (Brasil: 1973): 149-55.

**La crítica es tejer
con hilos sueltos**



Foto de Salvador García.

Valentina Giraldo (Colombia)

Estudiante de cine en la Universidad Nacional de Colombia. Escribe crítica de cine para diferentes medios de difusión masiva en Colombia, México, Argentina y Alemania. Ha sido seleccionada como crítica de cine en Talents Buenos Aires 2020 y Berlinale Talents 2021. También integra el medio *De Pasillo* en el enfoque de periodismo feminista. Participa en el Semillero de Investigación sobre Cine y Género de la Universidad Nacional de Colombia y del Núcleo de Estudios en Visualidades de la Universidad de Chile. Es una de las curadoras del Festival de Cine en Femenino¹²¹ y codirige el Festival Equinocio¹²². Desde 2021 es miembro del Círculo Bogotano de Críticos de Cine (CBcine) y de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica Fipresci. Perteneció al jurado de la crítica en la edición número 67 del Festival Internacional de Cortometrajes Oberhausen. Es feminista, tarotista y tejedora.

121 <https://cineenfemenino.co/>

122 <https://festivalequinocio.unal.edu.co/>

La siguiente conversación entre Valentina Giraldo y Libertad Gills tuvo lugar el día 26 de mayo de 2021. Se dio en el marco de la materia Laboratorio Avanzado: Teoría y Crítica Cinematográfica en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes y fue realizada de manera virtual con la presencia de estudiantes de Cine. Al final de la conversación-entrevista, se abrió un espacio para preguntas y comentarios de los alumnos.

Bienvenida, Valentina. Para empezar, ¿nos podrías contar cómo empezaste a escribir crítica y por qué?

Mi cercanía con la crítica de cine es reciente, empecé a escribir hace un año por un taller que hicieron en Bogotá¹²³, que nos abrió la posibilidad de empezar a publicar en medios de difusión masiva y eso se fue entretejiendo con otro montón de cosas que iban germinando muy mágicamente. Yo estudio realización de cine, estoy en una escuela donde no hay enfoque específico a la crítica de cine o a la apreciación cinematográfica, sino estrictamente a la realización y eso me ha traído otra visión y otra posibilidad de acercarme al cine y escribir sobre películas, la cual a mí me agrada más, pues es también acercarme de los saberes de la realización, que yo siento que enriquece mucho la labor de la escritura. Eso sería un resumen muy general. Desde que yo comencé a escribir en medios de difusión masiva pude ser parte de otros encuentros y esos encuentros iban abriendo otras puertas y caminos. He pertenecido al equipo de curaduría en un par de festivales, también soy jurado en otros espacios y escribo sobre películas en diferentes esferas académicas, pero también personales, por nombrarlo de alguna manera.

Según tu experiencia, ¿existen espacios para desarrollar la crítica dentro de la universidad?

No. No sé si haya el mismo fenómeno allá, pero es que usualmente a la gente no le gusta la crítica porque la asocian con una labor acartonada o que es menos divertida que hacer películas. Yo la habito de una manera completamente diferente. Estudio cine, pero estoy segura de que no quiero hacer películas o

123 Taller de Crítica cinematográfica, dictado por BIFF BANG 2019, dentro del marco del Bogotá International Film Festival.

meterme en los caminos de la producción, no me siento tan feliz en esos campos como en la escritura. En la escuela vemos teoría, como todas las escuelas de cine que tienen que ver teoría, pero no está enfocada en pensar que la escritura es otra posibilidad de hacer películas.

¿Qué podrías contarnos sobre el Semillero de Cine y Género de la Universidad Nacional de Colombia del cual formas parte? ¿Es un espacio o contexto que alimenta tu práctica como crítica y de qué manera?

En términos de burocracia, la universidad siempre permite el nacimiento de grupos estudiantiles y semilleros que son en conjunto con las personas que lideran la investigación, que suelen ser profesoras de planta. Es muy libre, se puede hacer en cualquier momento y cualquier persona los puede hacer si hay un profesor de planta vinculado, ya desde ahí se puede empezar a investigar. El Semillero de Cine y Género nace porque la escuela de cine es un club de chicos, es muy masculina, la mayoría de los profesores son hombres, además tiene un corte de grupos de trabajos muy verticales, muy de modelos de ficción y que no permiten explorar libremente. Entonces, se había hablado en diferentes ocasiones de la posibilidad de hacer un semillero de cine y género, donde pudiéramos pensar con perspectiva de género el cine, especialmente en esa escuela donde es muy reducido el ambiente y la perspectiva de género.

Lo que me llama mucho la atención del semillero es que resulta muy amistoso, en el sentido de que todas somos amigas y vinculamos diferentes proyectos, hay directoras, diseñadoras de sonido y también estamos las personas que escribimos y solemos hacer trabajos tejidos. Ahora estamos trabajando en uno que tiene que ver con correspondencias expandidas, que es de realización, pero también de escritura, un poco en relación con todo lo que está sucediendo, es como una especie de fractal, donde una correspondencia lleva a la otra y es un ejercicio epistolar muy grande. También, desde ahí hemos impulsado muchos proyectos, hemos hecho curadurías, artículos de investigación, tratando de hacer una genealogía de cine de mujeres en Colombia. Es otra de las ramas fuertes, ligando todo eso a proyectos creativos de las estudiantes y las maestras.

¿Qué lindo suena ese proyecto! Podríamos volver un momento a lo que comentaste de la escuela de cine como un «club de chicos». ¿Ves la crítica de cine de la misma manera? Por otro lado, también me gustaría saber: ¿cómo veías la crítica en Colombia cuando empezaste a escribir? ¿Cuáles eran tus

referentes? Quizás, maestros o maestras que has tenido en tu proceso o del taller que mencionaste al principio. Es para entender cuál era el panorama de la crítica en Colombia cuando empezaste hace más de un año atrás.

Yo siento que la crítica está inscrita en una generación muy específica, una generación anterior a la mía y la veía muy lejana o un poco imposible. Mis referentes eran muy reducidos, conocía el trabajo de Pedro Adrián Zuluaga, que fue el curador del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI) y es importante el trabajo que ha hecho¹²⁴ y también la labor teórica de Juana Suárez, pero no más. Yo me acerqué más intuitivamente a todo. Una de mis grandes maestras es Juana Schlenker, que también hace parte del semillero, es una gran profesora y una gran amiga. Ella es antropóloga y ahí también surgieron una cantidad de posibilidades de empezar a entender las singularidades de otros campos y eso fue un proceso muy importante para mí, unido a otros procesos investigativos de escrituras creativas con excombatientes de las FARC en Colombia y con comunidades indígenas. Eso fue descubrir otra cara del cine que parecía más amable que la cara del cine que uno se imagina cuando estudia cine, que tiene que ver con reflectores y pretensiones que con el tiempo se caen.

Entonces, ahí surgieron otras posibilidades, el taller con el que empecé fue extraño porque lo iba a dictar un crítico de *Cahiers du Cinéma* pero a última hora no lo pudo dictar y lo terminó dictando el redactor de un periódico [Andrés Osorio Guillot, periodista de *El Espectador*]. La manera en que nos terminamos acercando en ese taller también fue intuitiva, lo cual es algo que yo también agradezco mucho porque, con el tiempo y participando en otros espacios de crítica, descubría que a mí me cuesta definir qué es la crítica de cine, pero descubrí que hay muchas maneras en que los críticos de cine llaman a la crítica. A veces es más rígida y más acartonada o la suelen asociar a textos que citan, pero yo estoy muy en contra de eso y ese acercamiento intuitivo me ayudó a descubrir que las posibilidades de acercarnos a la escritura sobre cine son muchísimo más amplias y que además necesitan ser renovadas porque la crítica de cine es un campo muy masculino.

Yo me he encontrado en espacios muy amables, trabajo en espacios muy amables con muchas mujeres también y eso es algo que agradezco mucho porque no es sencillo, pero sí me he topado con hombres con más experiencia que yo, que tienen muchos más años y dicen: «Yo escribía así cuando era joven», o me he topado con experiencias donde no publican textos que yo haya escrito porque tienen una perspectiva de género que consideran polémica y a mí se me hace que

124 El crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga fue curador en la edición 57 del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias 2017.

eso no se va a acabar en mucho tiempo, pero sí dice bastante de que es una labor que está envejecida por un lado y que también está muy masculinizada.

¿Nos podrías contar un poco sobre cómo tomaste esta postura frente a la crítica? Dices que estás muy en contra de una forma más rígida y acartonada de hacer crítica y prefieres pensar en una crítica más intuitiva, feminista, y posicionada en una relación de género frente a las películas. También comentas sobre qué otros aspectos de tu personalidad determinan la manera en que vas a abordar una película y escribir un texto. ¿Cómo descubriste esa posición? O, más precisamente, ¿cómo encontraste la valentía para asumir esta posición?

Yo creo que tiene que ver con que estudio en una universidad que tiene una academia muy rígida. La academia de la Universidad Nacional [de Colombia] funciona bajo unos estándares muy hegemónicos y muchas veces los acercamientos académicos son súper rígidos. Pero también por la época en la que me comencé a interesar en escribir sobre películas estaba acercándome a otros círculos académicos que empezaban a abrazar otras posibilidades de hacer teoría, que tiene que ver con el cuerpo, que también viene muchísimo de los estudios feministas y que tiene que ver con otro tipo de saberes. Aquí resalto una vez más ese proceso de investigación que se pudo hacer con los y las excombatientes de la antigua guerrilla de las FARC porque era empezar a entender cómo la escritura estaba completamente permeada de otro tipo de saberes que no tenían que ver con el saber específico de la academia, entonces era como una academia expandida¹²⁵. Era un saber compartido.

Eso me alimentó mucho para pensar la escritura de otra manera y también porque a mí me gusta mucho escribir, por ejemplo, hacer un ensayo, la introducción, el argumento uno, el argumento dos, y eso fue un gran problema cuando entré a la universidad. A lo que voy es que siempre me ha parecido muy importante empezar a hablar de otro tipo de saberes que también permean el saber del cine por escrito y que son saberes que van muy de la mano con la persona que está escribiendo. Por eso, si leemos una revista como *Cahiers du Cinéma* no es tan interesante como leer *La vida útil*. O a mí me pasa así. A mí me parece superinteresante leer una revista como *La vida útil* porque la siento más cercana y su manera de acercarse al cine involucra otros saberes, a diferencia de *Cahiers*, que es otra manera de entretener cuando hablamos de cine.

¹²⁵ El proyecto de investigación, dirigido por el profesor Carlos Satizábal Atehortúa en la Universidad Nacional, se titula «Escrituras creativas ampliadas para la paz, la reconciliación, la memoria poética y el cambio cultural».

Entonces, yo diría que es un poco eso y también, porque yo nunca lo imaginé como un oficio. Yo me inscribí a esto porque es algo que me gusta, no lo veía más allá, pero los planetas se fueron acomodando y fueron surgiendo otros caminos y otras posibilidades para irme acercando a esta misma labor desde distintos puntos de vista. Yo digo ahora que es algo a lo que me quiero dedicar, aunque ninguna persona se dedica únicamente a la crítica de cine porque es imposible, pero sí hay otras posibilidades, estos puntos de vista como la curaduría, ser jurado, ser profesora es otra posibilidad crítica de mirar al cine, incluso hacer películas, yo pienso que van completamente tejidas entre sí.

Yo insisto en que todavía me estoy acercando muy intuitivamente porque sé que hay muchas cosas que no he conocido y también sé que hay ciertas esferas de la escritura sobre cine en las que una no puede darle rienda suelta a la intuición. Hay ciertas esferas o ciertos círculos de la crítica, por ejemplo, algunas revistas no te van a aceptar cierto tipo de textos o si tú vas a cubrir un festival también tienes que saber que funciona de cierta manera o si eres jurado funciona de otra. También cada esfera se encarga de construir sus fronteras y sus limitaciones que la hacen una esfera en sí, pero hay otros espacios que permiten una libertad muchísimo más amable con la escritura, que para mí son espacios súper valiosos de la crítica de cine.

Quiero hablar de esos espacios, pero también preguntarte, a la hora de escribir una crítica, ¿con qué estás luchando? Nos puedes contar sobre esa experiencia ante la escritura en sí, ¿cómo abordas una película? ¿Cuál es tu proceso? Por lo que veo, has escrito en distintos medios, no estás de planta escribiendo para una revista en particular, entonces, ¿son textos que te piden o son textos que tú propones? ¿Cómo escoges las películas sobre las que vas a escribir?

Yo solo escribo de películas que me gustan. Difícilmente escribiría sobre una película que no me gusta y cuando escribo sobre una película que no me gusta suele costarme bastante empezar a escribir... Yo lo dividiré en tres ramas centrales: cuando yo quiero escribir sobre una película y sé que hay ciertos espacios a los que puedo mandar esos textos, que son espacios libres y abiertos para que todo mundo mande sus textos y publique; también está otro campo que es en el que te mandan a escribir un texto, donde piensan en ti para participar en una revista y te pagan sobre ese texto, que es otra posibilidad y tú puedes decidir dependiendo de la película que te haya tocado; y por otro lado están los festivales, que el cubrimiento de festivales también surge mucho del acuerdo al que hayas llegado en el

medio en el que quieres escribir y cómo se vayan dando las cosas en los festivales, que usualmente suelen ser de las películas que a mí me llaman la atención.

Has mencionado algunos casos donde has tenido algún tipo de conflicto con los editores o con las personas de los medios para los que estás escribiendo o en los que quieres escribir, pues estos han rechazado algún texto o te han editado demasiado. ¿Cómo luchas contra eso como crítica?

Siento que es muy complejo porque creo que una tiene sus límites que corresponden a que no en todos los espacios puedes hablar de todas las cosas de las que quieres hablar y eso tiene que ver con muchas cosas. Por ejemplo, hay un texto en particular que me costó mucho porque era sobre los femicidios en Colombia. Acá la violencia femicida está anclada a la violencia estatal e institucional, es muy compleja y yo había escrito un texto al respecto, pero me dijeron que no lo podían publicar porque era muy polémico y en la misma semana, en ese mismo medio, aparecía el texto de un escritor muy famoso que también es muy cuestionado por hacer unas columnas, criticando el lenguaje inclusivo o que el aborto no debería ser un derecho.

Eso me invitó a pensar que hay muchos momentos en la vida en los que a una persona se le revela la estructura y dependiendo de la experiencia situada que tenga esa persona, la estructura funciona diferente. Es decir, yo soy una mujer latinoamericana y en ocasiones se me revela la estructura de latina o de mujer, no me voy a acostumbrar nunca y voy a buscar pelear en contra de esa estructura. Pero la estructura me come a mí porque es más grande que yo y eso es algo muy frustrante, que fue lo que me pasó en esa ocasión. Si no me publicaron un texto porque lo consideran polémico, que yo diría que no lo es para nada porque es real, a veces se sale de mis manos poder moverlo o no, ya que sé que hay unos límites que me van a poner en ciertos lugares, así como hay muchos límites que me ponen por ser una mujer joven y ese es otro trámite, otra pelea que una tiene. También sucede en otros círculos sociales por ser latinoamericana, que es otro vértice que te atraviesa.

Entonces, siento que es una labor estratégica: saber encontrar nuestros puntos de fuga, que sean con los cuales podamos entretrejer nuestras decisiones políticas, también con nuestra situación y el espacio desde el cual estamos escribiendo, nuestro territorio. Y yo creo que es completamente posible encontrar puntos de fuga donde una puede hacer una armonía entre todas esas cosas. Lo creo necesario. No obstante, aunque gran parte del panorama es hostil, yo insisto en que me he encontrado en espacios muy amables con las cosas que yo

escribo, con las ideas que tengo y eso es *full chévere* porque no sucede tanto. Hay revistas maravillosas como *Cero en Conducta*, *Correspondencias*, o incluso en la Fipresci¹²⁶, que es una federación, pero donde también he encontrado la posibilidad de vincular ideas que pensé que en algún momento no podría vincular, pero resulta que sí. Insisto que ahora hay todo un movimiento de personas jóvenes o incluso experiencias periféricas de escritura que son más visibles y también están creando nuevos espacios y eso es muy bonito, muy necesario.

En cuanto a la edición, yo siento que la pelea a veces es una pelea perdida porque cuando te editan los textos a veces cambian palabras porque lo van a orientar a un público diferente o lo vinculan a escribir en otro idioma. Por ejemplo, escribir en inglés es muy difícil para emplear ciertas palabras que no existen o yo pienso en la cantidad de veces que me han cambiado la palabra «afectivo», en inglés, por «efectivo», pero yo no quiero decir «efectivo», yo quiero decir «afectivo», y pasa un montón de veces. Recuerdo una situación en la que tuve un gran problema porque no sabía decir «despatriarcalizar» en inglés porque no existe, entonces, es todo un trámite inventarse la palabra y luego explicarla porque no existe, eso tiene un montón de connotaciones. Creo que ahí una se va encontrando con sus límites, pero también los puntos de fuga. Ese *entrelugar* que queda entre lo que puedo decir y lo que no sé decir, dialogar con nuestros puntos ciegos y con nuestro camuflaje.

En uno de tus textos dices que la crítica es una cuestión de palabras¹²⁷. ¿Qué palabras nos hacen falta para hablar o escribir sobre cine? ¿Dónde crees que están esos vacíos? ¿En nuestro lenguaje o en nuestra escritura?

Recordé un texto maravilloso de Saidiya Hartman que se llama «Venus en dos actos»¹²⁸. Ella habla de la historia y de la *fabulación crítica*, pero hay una cosa de la que ella habla y me parece fascinante y es cómo hablar desde la ruina o desde un pedazo de historia que es similar a abrir una tumba o como abrir una fosa común llena de cadáveres, cómo hablamos a partir de eso y cómo podemos *performar* futuros libres a través de la escritura. Creo que lo pone tal cual así, como si acaso el futuro de la emancipación o de la libertad o de la abolición, refiriéndose a la esclavitud, deba ser primero *performatado* en la página. A lo que voy con esto es que escribir o escribir sobre películas es como viajar en el tiempo, pero

126 La Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica es la asociación internacional de críticos de cine y periodistas cinematográficos.

127 Valentina Giraldo, «Cuestión de palabras», *El Espectador* (agosto 2020), <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/cuestion-de-palabras-article/>

128 Saidiya Hartman, «Venus in Two Acts», *Small Axe 12*, N.º 2 (junio 2008): 1-14.

también es la posibilidad de *performar* futuros diferentes. Relacionándolo con el lenguaje, siento que es muy importante jugar con la materialidad de nuestra labor y la materialidad son las palabras, entonces, jugar y escuchar la materialidad para mí es inventarse palabras o crear juegos de palabras, cosas que pensaríamos en un inicio que no se hacen o que nos dicen que no se hacen, por ejemplo, las esferas académicas no suelen aceptar tanto eso, algunas revistas sí y otras no, pero siento que esa es la urgencia. *Performar* futuros libres.

Y el vacío, perdón por citar fuera de contexto, pero hay un texto muy bonito de María Teresa Garzón que se llama «Contragenealogías del silencio». Ella habla de la imposibilidad de hacer una genealogía de la historia de las mujeres porque no existe la historia de las mujeres y ella propone la posibilidad de una contragenealogía que hable desde el silencio o desde nuestra misma imposibilidad subalterna porque como mujeres somos subalternas del subalterno¹²⁹. El punto con todo esto, es que el silencio o el vacío es ese espacio que tenemos que habitar, junto con nuestras experiencias situadas porque, específicamente en América Latina y a las personas jóvenes, cuando vamos a escribir sobre películas, por lo general, son películas de las que ya se ha escrito, porque las películas acá llegan tarde. Además de eso, la historia escrita está llena de vacíos, de cosas inexistentes en las palabras. Los «mejores festivales» se supone que no están acá, entonces, todas las películas se estrenan en otras latitudes por una política de la mirada y de la distribución muy cuestionable y cuando llegan acá muchos señores ya han escrito sobre esas películas. Entonces, cuando llegan acá, llega una película escrita por mucha gente y habitamos nuestra experiencia situada geopolíticamente, *geocorpóliticamente* situada de mirar la película desde otra vista y otra escritura, desde ahí encontramos unos vacíos. Lo que también tenemos que hacer es llenar de huecos esa historia de las películas y habitar esos huecos a partir de lo que podemos decir de esas películas, las otras maneras que tenemos de acercarnos a otras películas, esa otra mirada.

Me gustaría preguntarte más sobre esto de *performar* desde la página. ¿Qué ejercicios de escritura podrías recomendar para desarrollar esta capacidad de *performar* desde la escritura? ¿Cómo lo hacemos? A los alumnos les he preguntado en la primera sesión cuál es su relación con la escritura porque me parece central hablar sobre escritura en una clase de crítica cinematográfica y aprecio mucho tus textos porque estás realmente trabajando la escritura. En

129 María Teresa Garzón, «Contragenealogías del silencio. Una propuesta desde los estudios culturales feministas», *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 14, N.º 26 (2019): 13-33, <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/15002>

el trabajo de otros críticos se siente que están tratando de llegar a la esencia de una película o están tratando de excavar dentro de una película, pero en lo tuyo siento que hay un ejercicio de escritura donde estás experimentando con tu forma de escribir, en relación a la película. Muchos llegan a esta clase con la idea de que escribir sobre cine es un ejercicio académico lleno de reglas y están acostumbrados a una escritura reglada o, como dijiste, «acartonada». Creo que cuando empiezan a leer las críticas que les mando o cuando invito a críticos a la clase se empiezan a preguntar lo que es o puede ser la crítica porque ven formas de escritura distintas a las que ven en sus otras clases. Tu manera de escribir crítica es distinta a la de otros críticos que han pasado por mi clase. Me parece que es un ejercicio único para cada persona, pero desde tu experiencia, no sé si tengas algunos consejos o algunas ideas de cómo se podría practicar lo de *performar* en la página desde la crítica.

Siento que tiene que ver con una experiencia personal y también con cómo nos vinculamos políticamente con la crítica de cine, que para mí es una lucha constante. Por eso, para mí es importante políticamente que escribamos sobre todo lo que pasa y lo que pasa por nuestro cuerpo. Yo creo que la historia del arte tiene unas pretensiones muy masculinas y del *maestro*, que, además, siempre escribe en una especie de tercera persona como diciendo que su opinión es la opinión de todos. Karen Cordero [Reiman] es una teórica y crítica del arte¹³⁰ que hace un análisis sobre esa forma de escritura porque muchas veces en la crítica de cine y en la escritura académica suele decir como: «Nosotros vemos en esta película...», pero solo hay una persona escribiendo y qué implica esa tercera persona, esa generalización o «validación» de una opinión personal en una opinión colectiva¹³¹.

Me gustaría resaltar que cuando yo escribo sobre cine, escribo para medios que no tienen mucho que ver con la academia así que me da una libertad más llamativa, pero cuando me ha tocado escribir artículos académicos es todo lo contrario, es decir, no vinculo mucho la primera persona, entonces me toca jugar con esos límites que tengo para escribir porque sé que no me lo van a permitir, porque un recuerdo no se cita igual que un libro de Foucault y eso dice bastante de las normas de citación y cómo ciertas voces se traen de manera distinta a otras.

En cuanto a ejercicios, para mí la crítica de cine habita en una hibridez muy extraña donde todo es posible. El primer texto que a mí me publicaron

130 Karen Cordero Reiman junto a Inda Sáenz recopilaron textos sobre arte y crítica feminista en: Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, ed., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México DF: Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Fonca, Curare, 2007).

131 Estas ideas surgieron en una conversación que se tuvo en una sesión del Seminario de Cultura Visual y Género de la UNAM.

era de una película que no había visto y cuando eso sucedió me daba mucha vergüenza, pero ahora me da risa porque tenía que escribir un texto y también tenía que trabajar, entonces no podía ir al estreno, pero para no quedar mal —yo no sabía que la iban a publicar—, escribí viendo el tráiler y fabulando de lo que puede tratarse esta película. Escribí un texto que después de haber visto la película no tiene nada que ver, pero el punto es que me dijeron que ese texto iba a ser publicado y pensé que era la única oportunidad que iba a tener de publicar un texto —porque lo veía muy difícil—, especialmente siendo una mujer joven. A lo que voy con esto es que la crítica se presenta como una labor muy lejana o especial, pero todo es posible en la crítica de cine, yo escribí un texto sin haber visto una película y eso dice bastante.

Creo que de ejercicios pueden ser interesante estos ejercicios de escritura colectiva, como a cuatro o seis manos, que puede salir muy bien o muy mal, depende de un montón de cosas. Es como dirigir una película o dirigir algo con otra persona, hay que saber concatenar las ideas. Otro ejercicio que me parece importante son las cartas, porque siento que es una manera muy bonita de acercarse a la crítica, es casi como entrar al mar y acercarse a la orilla de otras posibilidades afectivas de la escritura. Eso también pasa con el cine, bueno, no sé si les pasó a ustedes, pero hay películas que a una la llenan de aire o de mar, pienso, por ejemplo, en Jonas Mekas, que es lo primero que se me viene a la cabeza, es una cosa muy diferente a la que yo había visto cuando entré a estudiar cine porque al parecer entraba una primera persona, una puede hablar de un «yo» que le habla a un «tú», es algo así cuando uno hace una carta.

Entonces, creo que las cartas son una manera muy interesante para hablar de películas y la otra cosa es más abstracta, no sé si tenga sentido, pero es la posibilidad de hablar de otros saberes cuando hablas de cine, es decir, involucrar otras cosas que sepas, involucrar matemáticas o lo que sea, todo es posible. Puedes hablar de plantas y hablar de películas o hablar de tus fotografías familiares y hablar de películas o hablar de otras cosas que tú también sepas, que son otros saberes que enriquecen el saber escrito y obviamente saber cómo vincularlos, que yo creo se manifiesta en una suerte de intuición. Para mí son ejercicios muy valiosos, pero que no son tan bienvenidos en todas partes, sin embargo, son más bienvenidos que lo que una pensaría. Hay muchos espacios que están optando por empezar a mirar esas nuevas posibilidades escritas y afectivas del cine que están surgiendo mucho acá, en estas latitudes.

Mencionaste que escribiste sobre una película sin haberla visto. Nos podrías contar un poco más sobre eso.

Yo estaba en un taller hace algunos años que era un curso de crítica de cine y usualmente los talleres te piden un texto antes de empezar y era uno sobre la *premiere* de ese festival, era sobre una película que es muy buena, pero yo no pude ir a esa *premiere* y estaba muy angustiada por que no iba a entregar nada a la mañana siguiente, así que dije: «Me lo voy a inventar», y lo imaginé. Yo vi un tráiler e imaginé que podía tener toda la película, de hecho, me pareció muy interesante el ejercicio de imaginar antes de ver porque además es importante imaginar y trazar líneas imaginarias. Para mí la crítica es eso, trazar paralelos imaginarios entre la película y mi experiencia, mis raíces materiales del pensamiento que son el contexto en el que vivo actualmente y los objetos en los que escribo y trazar esas líneas imaginarias es trazar futuros, inventarse relaciones que quizás existan. Yo creo que todas las personas que escribimos sobre películas imaginamos porque opinamos y todas las opiniones son muy diferentes.

Entonces, yo no había visto esa película, me imaginé sobre qué era y escribí algo, pero por el terror de no cumplir con mi tarea, no por otra cosa. Cuando yo lo entregué al día siguiente me dijeron que ese era el texto que se iba a publicar y yo no dije que no había visto la película porque pensé que era mi única oportunidad de publicar un texto. Ahora, cuando la pienso en retrospectiva me parece una cosa muy divertida y me da mucha risa, creo que eso también denota la seriedad del asunto y no estoy desmeritando la crítica de cine —porque para mí es un oficio que requiere mucho amor y cariño—, pero sí es repensar el cómo nos han dicho que es la crítica de cine, que para que te publiquen tienes que hacer ciertas cosas o escribir de cierta manera. Como era la primera vez que me publicaban, eso me invitó a entender que escribir sobre películas no era lo que yo pensaba en un inicio, sino que funciona de otro montón de maneras y pensé en cuántas críticas de cine se habrán escrito sin que quien escribiera haya visto la película o cuántas críticas de cine habrán escrito con personas que se han quedado dormidas en el cine, que es algo bellissimo, pero que no se suele poner explícito. Cuando se escribe no se pone que una salió al baño y se perdió quince minutos de la película. Nadie dice que se perdió varios fragmentos de la película porque se quedó dormida, pero pensaba en cuántas veces un crítico de cine no habrá visto la película o la habrá visto a medias o la habrá imaginado de otra manera, y eso es algo muy interesante porque es otra orilla para acercarse al cine. Yo creo que sí se puede hacer, de hecho, creo que hay que hacerlo, enunciarnos desde el error o desde lo que nos han dicho que es el error. Desde el cruce de caminos o desde las contradicciones.

Mencionaste las generaciones anteriores a la tuya de críticos como Pedro Adrián Zuluaga y Juana Suárez, ¿has tenido talleres de crítica con ellos? ¿Qué tan importantes fueron ellos en tu decisión de empezar a escribir sobre cine? ¿Crees que tu manera de escribir sigue una tradición similar a la de ellos?

Yo no sé si cuando alguien estudia cine quiere ser crítico de cine, yo no quería, pero lo descubrí y me di cuenta de que en serio es lo que me gusta, menos mal lo descubrí a tiempo. Cuando yo conocí el trabajo de estas personas no lo leía pensando que me gustaría hacer esto, sino por leer sobre una película para una tarea, pero sí me gustaba muchísimo, disfruto mucho leer sobre películas. Lo veía un poco así, un análisis que me podía ayudar en la realización o en mi proceso académico como estudiante, pero con el tiempo, y acercándome un poco más a la escritura, eso fue mutando.

Por ejemplo, Pedro Adrián es un crítico de cine colombiano con bastante trayectoria, lo que a mí me parece muy emocionante de leerlo es que se nota que tiene mucha experiencia, que tiene un cuidado con lo que escribe y que una agradece como lectora, porque lo leía mucho antes de conocer muchas cosas y lo leí después de conocerlas y sigo creyendo que es un acercamiento muy interesante.

Lo mismo con Juana Suárez, además de que es el referente que más escuché en la universidad sobre mujeres que escribieran teoría del cine colombiano. El trabajo de Juana me parece fundamental para entender muchas cosas del cine en Colombia. El haberme acercado a su trabajo me llevó a conocer otro montón de escritoras y críticas colombianas que creo son referentes muy importantes.

Ahora, miro en retrospectiva y me pongo a pensar en lo que me gusta leer a mí. Ahora leo a otras personas con otros tipos de textos. Hay una revista colombiana que se llama *Cero en conducta* que me parece muy interesante porque escriben muchas personas que son amigas o que habitamos momentos similares y tienen acercamientos al cine muy diferentes que el que tuvieron muchas personas en otro momento, eso me da vida.

Voy a dar una lista muy corta y estoy segura de que se me escapan algunas iniciativas así que pido perdón, pero revistas en las que yo he encontrado unos nidos interesantes para pensar cine desde otra manera pueden ser *Correspondencias*, la revista *Caligari*, *La rabia*, *La vida útil*, *Cero en conducta*, *Simulacro Mag*, *Ochoymedio*, aunque creo que *Ochoymedio* funciona haciendo muchas cosas, pero de lo que he leído me parece muy llamativo. Hay una cosa que yo agradezco de un texto sobre cine y de una película y es que dejen hilos sueltos para que yo pueda coger esos hilos y tejerlos con mis hilos y que esos hilos respondan a las co-

sas que yo sé, a las que yo imagino, a las cosas que yo pienso y siento. No todas las películas dejan hilos sueltos, entonces hay películas donde es muy desgastante escribir porque una intenta forzar una relación que no encuentra porque no hay que traer al telar propio. Lo mismo sucede con algunos textos que parecen un pedazo de tela firme sin costuras para ser intervenidas y si yo no veo las costuras, no puedo tomar los hilos para tejerlos con los míos, entonces se vuelve aburrido, es una escritura que no me involucra a mí como lectora. Para mí dejar las costuras visibles es un gesto amable y amigable, que me invita a mí a intervenir y, de igual manera, me reconoce como un cuerpo lector.

Cuando he escrito no lo hago pensando en un tipo de lector porque muy poca gente lee crítica de cine, pero cuando yo escribo sobre películas me gusta pensar en qué me gustaría leer a mí. Me gusta sentirme involucrada o afectada por lo que estoy leyendo porque hay textos que son muy cerrados, que no dejan hilos a la vista. A mí me interesa entretejerme con lo que veo o leo, reconocer esas autorías colectivas y esos hilos ajenos que me han ayudado a construir mi telar.

Estudiante #1: Yo escuché una entrevista que le hacían al director argentino Mariano Llinás, sobre una película documental que él realizó con imágenes fijas. Le preguntaron si se había inspirado en *La Jetée* (Chris Marker, 1962) y él comenta algo muy interesante que él había oído de *La Jetée*. Tenía la idea de este documental, de esta película de ficción que estaba hecha con fotografías y la idea le había fascinado, pero que él realmente nunca la había visto y esa idea que tenía sobre la película fue lo que inspiró la forma de ese documental. Después comenta que cuando finalmente vio *La Jetée*, no le gustó. Entonces, se me hacía interesante en relación a lo que comentabas de escribir sin ver la película. Creo que podría ser una manera interesante y es lo que antecede al visionado de una película donde se moviliza una serie de expectativas de prejuicios personales que pueden llegar a hablar de la relación personal que uno puede tener con el cine y creo que bien enfocado puede ser algo muy interesante de leer. Es como una manera personal de explorar la idea de cine en general. A lo mejor lo pruebe en los ejercicios de la clase. Gracias por la idea.

Yo quiero mencionar algo pequeño con eso que acabas de decir, Daniel. Bueno, primero agradecerte por lo que mencionas y por el dato de la entrevista, no la conocía, me parece muy llamativa y nuevamente perdón por citar indiscriminadamente, pero recordé que en un seminario alguien mencionó una cita de Isabelle Stengers. Ella es una filósofa y habla de la cosmopolítica, cosas del rollo

de la especulación y entre todo lo que dice Stengers menciona una cosa hermosa que es la necesidad de hacer una curandería de los *posibles*, es decir, curar las posibilidades, todas esas posibilidades no dichas de la historia. En la historia me han dicho muchas cosas, pero no me han dicho otro montón, esas cosas no dichas o invisibilizadas deben ser imaginadas.

A lo que voy con esto es que me parece muy llamativo pensar en ese ejercicio como apuntando una brújula a pensar en los *posibles* no dichos de una película. Hay una charla en la que está una crítica ecuatoriana que se llama Carolina Benalcázar, ella había hecho un texto muy bonito que se llama «La mano sabe»¹³² y ella empieza a hablar de las manos entre películas que uno no relacionaría que son *Daguerrotipos* de Agnès Varda (1975), una película de Ignacio Agüero [*Cien niños esperando un tren* (1988)] y otra más que ahora no recuerdo [*La libertad* (Laura Huertas Millán 2017)]. El punto es que ella las relaciona con las manos y las formas que dan las manos cuando hablan y es muy interesante porque traza un posible e incluso traza posibles imaginarios en cosas que parecieran no mostrar las películas. Pensar en rescatar los *posibles* no dichos como una posibilidad política de hablar de otra manera del cine. En las críticas a veces se habla de los protagonistas y de la interpretación de los actores, se hacen esas cosas, pero se suele pensar en qué estaban hablando los extras en otra película o a veces no hay tanto interés en hablar de los *posibles* detrás de una película, entonces, me parece muy llamativo eso que mencionas, como curar los *posibles*, imaginar y especular sobre las imágenes también es una posibilidad de hablar de futuros distintos.

Yo he sido muy insistente y cada vez que puedo lo digo, pero si hay una cosa que nos han quitado en este territorio que habitamos al sur es el futuro. No sé si ustedes lo experimenten igual allá, acá lo experimento todos los días que dicen: «No hay futuro en esta tierra, no hay futuro en Colombia». Todo el mundo migra porque no hay futuro acá y, bueno, vivir la distopía del poder colonial es pensar que no tenemos un futuro acá y fabular la escritura desde nuestras posiciones geosituadas, en territorios específicos, con nacionalidades específicas y experiencias corporales específicas, trazar imaginarios, especulaciones y *posibles* que solo tiene la persona que escribe porque es diferente a las demás y eso me parece muy interesante, como curar la historia que compartimos que está llena de heridas.

LG: Justo estoy pensando mucho en este tema. Sobre cómo el cine nos permite repensar o imaginar y proponer un futuro distinto o alternativo. En

132 Carolina Benalcázar, «La mano sabe. De la magia en Daguerrotipos, Cien niños esperando un tren y La libertad», *Correspondencias* (marzo 2021), <http://correspondenciascine.com/2021/03/la-mano-sabe-de-la-magia-en-daguerreotypes-cien-ninos-esperando-un-tren-y-la-libertad/>

mi trabajo de investigación estoy pensando en cómo eso sucede a través de las películas, pero creo que lo que estás diciendo es que esto puede suceder a través de la escritura, y eso hace que el trabajo de un crítico no sea simplemente escribir sobre una película o sobre el cine, sino escribir sobre otras cosas, y desde otros saberes. Es interesante darnos cuenta de que la crítica no se puede encasillar tan fácilmente o, mejor dicho, no la vamos a encasillar en América Latina. La crítica de cine no nace aquí, el cine no nació aquí, es algo que ha llegado desde afuera. Entonces, ¿cómo nos apropiamos de estos espacios y de estos lenguajes para contar otras historias, contarlas de otra manera? Y eso es un desafío enorme porque cuando aprendemos a hacer una película estamos aprendiendo los códigos que se han institucionalizado en otro lugar, en otra realidad, en otro contexto. Entonces, volvemos a ese tema del lenguaje, de las formas, y creo que con otros críticos quizás podemos hablar de las formas del cine, pero creo que aquí estamos hablando sobre las formas de la escritura y hay mucho para explorar ahí.

Hay algo muy bonito en lo que mencionas y me lleva a pensar que la crítica de cine tiene una escena posttextual, es decir, como si se desbordara. Para mí el texto de por sí es algo muy interesante pero, por ejemplo, también está el videoensayo que es otro campo de acercamiento que se ha posicionado, porque inclusive hay festivales de videoensayo. A lo que voy es que hay muchas otras maneras, hay maneras sonoras de acercarse a una película que para mí también son críticas. Yo creo que una puede hacer una crítica de cine haciendo un paisaje sonoro, también están los *podcasts* que aún están muy anclados a la palabra, pero son una posibilidad. Todo al final se va acercando, como ríos que desembocan en un mismo mar y me parece muy interesante pensar en esa pluralidad de la crítica de cine, pues actualmente lo que prima es la escritura y supongo que lo hará por mucho tiempo, pero también son tiempos que nos invitan a acercarnos a otras maneras.

No sé si conozcan *L'Atlas Mnémosyne* de Aby Warburg (1924-1929), algo muy chévere que tiene es que pone un montón de imágenes y no dice nada sobre esas imágenes. Bueno, esa es otra posibilidad, unir muchas imágenes de una película y dejarlo simplemente así. Claro que hacer ese tipo de cosas tiene espacios más reducidos y eso también hay que entenderlo, pero son otras maneras de acercarnos a una película. Creo que nos han dicho que la manera en la que tenemos que acercarnos a una película es muy limitada, sin embargo, las películas tienen muchas posibilidades. Esto es como un resumen muy reducido del texto de Saidiya Hartman, pero ella más o menos dice que vive en el tiempo de la esclavitud en el sentido de que vive en el futuro creado por la esclavitud. Si eso

lo traemos a nuestras experiencias personales significa vivir en los tiempos de la conquista porque vivimos en el futuro creado por la conquista y podemos trazar entre nuestras existencias muchos paralelos subalternos relacionados con nuestras experiencias. A lo que voy con esto es cómo traemos ese pasado que ha creado nuestro presente para hablar de un futuro diferente. Saidiya lo propone con la *fabulación crítica*, pero creo que desde la crítica de cine podemos proponerlo también, porque además traigo un pasado de toda mi vida, lo que yo digo no lo digo yo sino los libros que leí, las cosas que he vivido y sobre todo las personas con las que he hablado. Pues, las palabras son de mucha gente, no simplemente de quien las describe y por eso es interesante saber de dónde vienen. Ahí radica la necesidad de entender el pasado del cual venimos como de nuestra experiencia de personas que están escribiendo y vincularlo al presente que tenemos actualmente, que también está creado por ese pasado y a través de la intersección de ambos imaginar un futuro. En ese sentido la crítica de cine y el cine son como una bola mágica, que también puede ser un presagio.

Estudiante #2: Yo tengo un problema para escribir, tengo dislexia, disgrafía, entonces para mí expresarme en escrito es muy complejo porque lo puedo escribir, pero luego no puedo reconocer que yo mismo escribí eso. He leído varias de las cosas que has publicado y hay una frase que escribes que dice: «Escribir sobre cine es jugar con el tiempo y fosilizar las sensaciones», y definitivamente siento que escribes con una libertad no acartonada como dices, sino con una libertad del sentir, del expresarse. Entonces, tomando en cuenta mis limitaciones, ¿qué me recomendarías para poder expresar eso emocional que tal vez tengo adentro y no lo puedo expresar en palabras? Porque siento que tú tienes total libertad, autonomía y la destreza para hacerlo con fluidez, eso me parece admirable.

Muchas gracias por esa pregunta. Me hiciste recordar una charla muy bonita que hicieron hace un tiempo sobre el «matriarchivo»¹³³. La ponente [Yohanna M. Roa] estaba haciendo un doctorado donde hacía un «matriarchivo», reuniendo el archivo de una mujer en México y haciendo otra posibilidad de la historia a partir del archivo. Cuando a ella le preguntaban qué hacer con el «mal de archivo», además de que el archivo es una cosa muy patriarcal —la historia es muy patriarcal—, a partir de una postura feminista del «matriarchivo» y ella respondía que habría que apropiarse de ese mal, es decir, hacer visible el error, la ausencia y

133 La conversación de Yohanna M. Roa, titulada «INES: Sistema interseccional expandido», se realizó en el marco del Seminario de Cultura Visual y Género de la UNAM, el 7 de abril de 2021.

la falta. Yo siento que esto es algo que nos han dicho que no hagamos nunca, que no hagamos presentes las preguntas que tenemos porque eso nos puede hacer ver inseguras en un texto o que no escribamos en primera persona porque dicen que es muy poco inteligente, algunos dicen que no repitamos palabras, nos dicen muchas cosas cuando vamos a escribir.

Yo siento que la posibilidad es apropiándose de eso que nos han dicho que está mal, apropiándose de la palabra y la manera en la que cada una habita las palabras es inventándolas, incluso usando mal la ortografía porque usarla mal es abrir un agujero y es una decisión política para mí porque cambiar una letra por otra abre otras posibilidades. En síntesis, yo diría que apropiándose del mal o apropiándose de lo que tú crees que está mal o lo que te han dicho que está mal y explorándolo desde ahí, como caminándolo intuitivamente, porque siento que no hay respuestas, pero explorando desde allí ese «mal», eso que te han dicho que es un error. Creo que esa es una manera de *performar*, hablar desde la negación o desde el error, desde el silencio.

Estudiante #3: Tengo una curiosidad. En la crítica que le hiciste a una película de Chantal Akerman del 2006 [*Là-bas*]¹³⁴, haces mención de un dispositivo de la ausencia, lo que es muy evidente en muchas de sus películas y la relación con su madre. ¿Cómo abordas este film? ¿O cómo lo sueles hacer cuando hablas del cine de un solo director o autor?

Gracias por tu pregunta. En el caso de Chantal Akerman, es especial porque yo soy muy fan de ella, entonces, ya conocía muchísimas cosas de ella. Había visto otras películas, había leído algunas de las cosas que ella había escrito, había hablado con muchas personas y esta película llegó a mí en pandemia y dije: «Guau, es una película desde la ventana, está muy en sintonía con cómo me estaba sintiendo», así que el acercamiento fue por ahí. Siento que hay algunas posibilidades de acercamiento a la crítica muy interesantes y eso es algo que dice un crítico que se llama Kevin B. Lee¹³⁵ y lo decía a propósito de unas críticas que había escrito un colega de Costa Rica que se llama Alonso [Aguilar]. Lee hizo tres divisiones de acercamiento a la crítica que me parecieron muy interesantes. Una era un acercamiento *formal*, otra era *discursiva* y otra era *afectiva*. La formal

134 Valentina Giraldo, «Dislocación en primera persona», *Correspondencias. Cine y pensamiento* (septiembre 2020), <http://correspondenciascine.com/2020/09/la-bas-de-chantal-akerman/>

135 Kevin B. Lee es un cineasta, crítico de cine y videoensayista estadounidense. Fue jefe de videoensayo en el servicio de visualización de películas por suscripción *Fandor* (2011-2016) y ha participado como mentor en el *Berlinale Talents* desde 2016. La conversación a la que hace mención Valentina se dio en el *Talent Press* de *Berlinale Talents* 2021.

solía venir de las personas que estaban ubicadas hacia el norte. Las discursivas tenían que ver con las personas que estaban en Europa y Asia y las afectivas para las personas que estábamos en ese taller y éramos latinoamericanas. Me parecieron muy interesantes esas divisiones porque yo nunca lo había pensado así, pero son las divisiones más marcadas para clasificar críticas de cine en términos muy generales, y se pueden mezclar. A mí me llama más la atención la afectiva.

A lo que voy con esto es que creo que dependiendo de la película surge la manera en la que tú te acercas a ella, a veces puede ser afectiva, a veces puede ser discursiva o a veces puede ser formal. Por ejemplo, discursivamente hay películas que son más llamativas que otras, hay películas que a mí no me gustan, pero discursivamente son muy interesantes de analizar porque son horribles o muy machistas. Así como hay películas experimentales que formalmente tienen unas cosas muy interesantes de mirar, observar, son como películas que te tocan los ojos y hay películas que te atraviesan afectivamente, que son las que me parecen las más interesantes porque te atraviesan, te recuerdan a ti o te recuerdan a tu mamá o te recuerdan otras cosas. Te afectan en el sentido en el que te trastocan la memoria. Me parece pertinente que nos escuchemos a nosotras mismas como personas que están escribiendo, pero también a la película, porque no todas las películas se prestan para las mismas facilidades y yo siento eso se nota cuando una escribe. Se nota cuando se intenta forzar una película para hablar formalmente, cuando la intentas forzar a otros acercamientos que sean más discursivos o afectivos, yo siento que eso se nota porque hay un cuerpo detrás que escribe, que imprime sensibilidades. Yo creo que las películas nos presentan también una relación que entablamos con ellas, maneras de acercarnos, que creo que debemos escuchar porque pueden ser afectivas o pueden ser discursivas o formales. Digamos que enlazándolo con la experiencia que dijo Kevin, pues también hay latitudes, también hay experiencias situadas en nuestros territorios que quizá nos conduzcan a ciertas inquietudes. En ese espacio era que las personas latinoamericanas nos íbamos por la trocha afectiva y en otras partes les interesaba acercarse de otra manera a la película y eso es muy llamativo.

**La crítica es esperar
un cine distinto**



Foto de Cynthia Pecci.

Alexandra Vazquez (Paraguay)

Crítica de cine, guionista y docente. Máster en Crítica Cinematográfica egresada de Aula Crítica, en Barcelona, y Lic. en Cinematografía de la Universidad Columbia del Paraguay. Escribe para la revista de crítica *El Espectador Imaginario* de España, con difusión internacional, y para *La Pistola de Chéjov*, un espacio virtual de crítica. Es editora de *La rabia*, una publicación de crítica feminista de cine. En lo que va del año, ha realizado cobertura de festivales internacionales como el Visions du Réel, el VIS Vienna Shorts, el 50.º Festival Internacional de Cine de Rotterdam y el 71.º Festival Internacional de Cine de Berlín. En el año 2020, ha formado parte del Jurado Joven del 35.º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y en el año 2019, ha participado del Talent Press en el marco del Buenos Aires Talents. Desde el año 2017 se desempeña como docente en la carrera de cinematografía de la Universidad Columbia.

La siguiente conversación entre Alexandra Vazquez y Libertad Gills tuvo lugar el día 9 de junio de 2021. Se dio en el marco de la materia Laboratorio Avanzado: Teoría y Crítica Cinematográfica en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes y fue realizada de manera virtual con la presencia de estudiantes de Cine. Al final de la conversación-entrevista, se abrió un espacio para preguntas y comentarios de los alumnos.

Bienvenida, Alexandra. Para empezar, nos encantaría conocer tus inicios en la crítica, ¿por qué empezaste a escribir? ¿Y en qué contexto? ¿Qué es lo que te atrajo en primera instancia a la crítica?

Pasé por la escuela de cine. Inicialmente quería dirigir, pero después me di cuenta de que quería escribir y esto a lo largo de toda la carrera. Nosotros no tuvimos ninguna clase de crítica, tampoco teníamos una clase de escritura, pero llegó un punto en el cual yo me encontraba en la encrucijada de o continuar desarrollando mi proyecto o de escribir sobre las películas que veía, que tiene su origen en una cinefilia que fue creciendo a tal punto que ya no bastaba con ver las películas: sentía una necesidad de compartirlas.

Yo creo que mi relación con la crítica empieza con esa idea de compartir, de conversar, de mostrar. Entonces, cuando empecé a escribir lo hice de una manera muy *amateur*, muy desordenada, tenía como un pequeño blog y escribía un par de críticas breves ahí, textos bien chiquitos y eso fue creciendo de a poco. De repente los textos eran más extensos o tenía un poco más de reflexión, pero siempre de manera empírica y casi *amateur*. En ese momento, me quise formar en esa área porque sentía que había muchas cosas que no estaban presentes en mis textos, como que mis textos nunca salían de ese carácter más breve. A partir de ahí nace una necesidad de formarme en el área y tuve la oportunidad de encontrar esta maestría en Crítica, que era justamente lo que estaba buscando y de ahí mi relación con la crítica tomó otro rumbo. De a poco algo que comenzó como un *hobby* fue ocupando más horas en mi día a día y me fue ocupando más tiempo hasta escribir cada vez más. Más o menos en ese contexto apliqué como crítica al Talents Buenos Aires. La verdad apliqué sin saber mucho lo que estaba haciendo y fue una sorpresa cuando me seleccionaron, más aún cuando pude participar. Es como un estallido de cinefilia, de hablar con gente y de compartir películas.

Entonces, a partir de ahí me despedí del proyecto de largometraje, del proyecto de guion y empecé a escribir sobre películas. Con esa necesidad de compartir nace este ciclo de cine debate [«En Foco»] que por lo pronto está pausado porque me parece que organizarlo *online* le resta un poco a lo que nosotros veníamos haciendo. Más o menos teníamos un público de 20 personas y las 20 podían hablar sobre la película. En cambio, este formato *online* siento que no nos lo permite y estamos tratando de darle la vuelta. Pero sí, En Foco también nace con esa intención de compartir y de acercar películas, en un principio películas viejas con los derechos liberados y, más adelante, a partir del año 2018, la idea era compartir cine latinoamericano. No eran las películas más recientes por los problemas con los derechos, pero sí algunas que eran más viejas y que se puedan conseguir los contactos. Siempre para mí, la cinefilia y la crítica del cine van muy ligados con la idea de compartir ideas y conversar. Siento que no es suficiente con ver las películas. Hace falta ese diálogo, esa escritura o lo que viene después: lo que ya tiene que ver con la crítica.

¿Cómo llegaste a la maestría de crítica en Barcelona? ¿Cómo fue la formación en este espacio y cómo dirías que transformó tu manera de pensar la crítica desde Paraguay?

Voy a ser un poco crítica con la maestría. A mí me parece que al ser europea y al ser una maestría oficial e institucionalizada siguen un programa que abarca la historia del cine y, por lo general, la historia del cine está escrita por Estados Unidos y Europa. Muy al final tuve un pequeño acercamiento al cine latinoamericano, pero eso se queda muy en la superficie. Obviamente se aprende mucho sobre el cine norteamericano y el cine europeo, pero todo eso es muy ajeno a nuestras tradiciones críticas, nuestras maneras de hacer cine y de cómo llega el cine a Latinoamérica, que yo creo que es muy diferente a los casos de Estados Unidos y Europa. Entonces, puedo decir que esta maestría me dio las herramientas básicas, pero, a partir de ahí, aprender sobre cine latinoamericano creo que lo sigo haciendo hasta en la actualidad porque la historia que te enseñan del cine es la historia hegemónica.

Entonces, al volver aquí o, en realidad, al tratar de hacer crítica en Paraguay, hay varios problemas. El primer problema es que no hay una tradición crítica. Obviamente el caso de Argentina es excepcional al igual que el de Brasil, que son dos casos muy importantes, así también como el de Colombia, pero me parece que en el caso de Paraguay no hay una tradición, tampoco hay estudios y tan solo se me ocurren un par de personas que escribieron sobre cine en los años

80, pero que escribían para diarios y no era algo frecuente, era algo más esporádico porque eran intelectuales que escribían sobre otros temas. Hay dos periodistas, uno se llama Jesús Ruiz Nestosa¹³⁶ y el otro se llama Jorge Aguaide¹³⁷, que son dos personas que escribían sobre cine.

Saliendo de esos espacios como el diario, acá tampoco hay ningún espacio virtual de crítica. Hay un par de blogs donde se habla de cine, pero en general ambos se interesan por estrenos y cubrir estrenos comerciales. Tienen una relación más de cobertura y si bien escriben críticas van siempre de la mano de lo que sale en cartelera o antes de que salga en cartelera. Tienen este trabajo de acompañar el estreno, de hacer entrevistas previas, van muy emparentados con estrenos comerciales y estrenos de sala. Uno de ellos es *Cinefiloz*. También me viene a la mente un sitio que se llama *Musa Visual*, que se dedican a escribir más sobre cultura visual. Estos son algunos de los espacios que se me vienen a la mente. Entonces, hay un desafío de generar nuevos espacios diversos, y de fomentar la crítica y fomentar el pensamiento crítico. Tengo el deseo de que se generen círculos alternativos de exhibición de películas porque ese es otro problema. Acá en la cartelera local, de las seis salas que están disponibles, tres son de terror, dos son para niños y una es de acción; raras veces entra algún drama o alguna película como *Parasite* (Bong Joon-ho, 2019), que llegó luego de su largo recorrido. Creo que después de que se estrenó y tuvo todas las nominaciones a los Óscar, a un distribuidor se le prendió la lámpara y trajo esa película. Como que por un lado llegan tarde y no llegan todas.

Es un problema la falta de acceso a películas latinoamericanas. Es un problema no ver qué es lo que se está haciendo del lado nuestro y me parece que el consumir siempre un mismo tipo de material repercute también en el material que se pide y eso también hace que la industria de exhibición se limite mucho en crecer y expandirnos para otros lugares. Entonces, hay una falta de espacios de pensamiento crítico, hay un problema de exhibición y de acceso a películas —principalmente latinoamericanas—, y después, hay un tercer problema que me parece que tiene mucho que ver con los festivales de cine porque ellos son una manera de acercar películas a un determinado país o a una determinada región y

136 Jesús Ruiz Nestosa (1941) es un escritor paraguayo, poeta y periodista considerado como una de las figuras más destacadas del panorama cultural e intelectual paraguayo de la segunda mitad del siglo XX debido a la amplia repercusión de sus ideas a través de los medios de comunicación de su país.

137 Jorge Aguaide (1949-2001) fue uno de los principales periodistas paraguayos de arte y cultura. Ejerció la crítica tanto de teatro como de cine. Reconocido como el primer director de la Asociación de Periodistas y Críticos de Artes y Espectáculos, fundada en 2001: <https://www.abc.com.py/espectaculos/un-periodista-critico-y-de-una-dignidad-inclaudicable-688086.html/>

suelen ser lugares donde se logra ese intercambio, esa visualización de cine contemporáneo actual y que se está haciendo a lado nuestro.

El tercer problema para mí de estar acá y de hacer crítica acá tiene que ver con que solamente hay un festival [el Festival Internacional de Cine Paraguay], que está organizado por una asociación que hace alianzas con embajadas y las embajadas son las que eligen las películas. No hay un programador. Una embajada le dice lo que tiene, hacen una noche de gala con bocaditos y *champagne* o la comida típica del país que sea, y además tiene ese aspecto comercial de que las entradas son muy caras, son eventos para la gente de la embajada y son eventos mediáticos. Ese es un solo festival y que se hace llamar «internacional», donde muestran películas bastante viejas, muestran películas con cinco años de antigüedad y películas que se encuentran disponibles para descargar en cualquier lugar o que se exhiben en otras plataformas. Me parece que inclusive pasaron una película que está en Netflix; cosas así, que no tienen razón de ser. La mayor dificultad de hacer crítica aquí es esa: dónde vemos las películas, con quién hablamos y qué hacemos después.

¿Cómo es hacer crítica en un país sin una tradición de crítica? ¿Cómo es para ti trabajar en esta labor? ¿Con quién te puedes asociar allá? ¿Hay espacios colectivos de cinéfilos, quizás en las universidades o centros culturales?

Hay algunos lugares donde ocurren exhibiciones alternativas, pero son espacios que se están formando, aún no están completamente consolidados. Yo creo que el mayor contacto que tengo es a través de conversaciones como esta, de talleres que se dan habitualmente, de charlas que se den dentro del marco de festivales locales. Por ejemplo, hace poco vi que lanzaron la convocatoria del Festival Frontera Sur que es de Chile, después está el Festival Transcinema que es de Perú. Trato de buscar espacios virtuales y trato de ver qué es lo que se está mostrando. Algo a destacar: este año tendrá lugar la primera edición del Azuficc [Festival Internacional de Cine Contemporáneo de Asunción], del 14 al 18 de septiembre de 2021 en formato híbrido, un festival que pretende ser un espacio de encuentro y de intercambio para ver cine contemporáneo de alrededor del mundo, con autores singulares que ofrecen una visión particular. En dicho festival estaré participando como jurada de la sección de cortometrajes internacionales.

Otro gran problema es que aquí no hay fondos. La ley de cine fue creada hace muy poco. La ley de cine paraguaya contempla la creación de un instituto nacional de cine, fondos concursables, también una alianza entre las universida-

des y otras de la región, pero recién están buscando un representante del instituto nacional del audiovisual paraguayo. Por otro lado, le llaman «audiovisual», lo que para mí es un problema porque el cine acá no genera rédito, sino que la gran mayoría de las personas que trabajan en las pocas películas que se producen son gente que trabaja en comerciales. El mismo equipo técnico una o dos veces al año trabajan en las películas. Entonces, cuando dicen «audiovisual paraguayo», por lo general, se refieren también a las personas que trabajan en comerciales, lo cual me parece un problema.

Claro, eso se puede ver en las películas. Ves una película y te das cuenta de que está hecha por gente que trabaja en publicidad porque hay una estética, incluso en la cámara que usan, pero también en la iluminación y otros aspectos de la forma.

Sí, está contaminado. Además, me parece que los modelos de producción de cine a veces intentan *replicar*, como que van de la mano con la industria, el sector privado y el rédito económico. Me parece que va muy ligado a una idea de hacer cine que no es tanto la nuestra, que me parece que se aleja a los modos de producción y que son ajenos a nosotros. Al menos si hablamos de cine latinoamericano hablamos de luchas concretas que tenemos nosotros y tratar de replicar modelos de producción ajenas es un error y eso desemboca en narrativas ajenas, de películas que parecen «hollywoodenses». Películas que son menos de pensar y más de generar ingresos.

En una conversación entre Pino Solanas y Jean-Luc Godard de 1969¹³⁸, Solanas habla de dos modelos que se imponen en la cinematografía latinoamericana, uno es el modelo del productor —que es el modelo de Hollywood— y el otro es el modelo del autor —que es el europeo—. Solanas propone que hay que pensar en otros modelos que vengan de América Latina. Tu comentario me hizo pensar en aquel deseo de Solanas. ¿Crees que se ha podido hacer realidad?

Hay casos excepcionales que me parecen que son muy valiosos, por ejemplo, el cine de Paz Encina, que es un cine que se aleja de todo esto. Las películas que hace Arami Ullón, si bien tiene dos nomás, es algo que va un poco por el margen de lo que se viene haciendo. Renate Costa también.

¹³⁸ Jean Luc-Godard y Fernando Solanas, «Godard por Solanas. Solanas por Godard», *Cine del Tercer Mundo* (1969).

En cuanto a espacios alternativos de pensar cine y hacer cine (en Paraguay) hay dos: uno de ellos es el Taller El Dinosaurio, que lo dicta Paz Encina, al cual tuve la oportunidad de asistir este año. Es un espacio de creación audiovisual que no sigue una estructura clásica de rodaje, planificación, producción, escribir el guion, sino que es un taller de exploración de formas distintas de narrar, que se nutre un poco de lo que cada uno muestra y de lo que Paz Encina muestra y de cómo es su proceso. Me parece que es un espacio muy lindo y los cortometrajes que salen de ahí son muy distintos ya que suelen apuntar a separarse de la norma. El otro espacio, que al menos ahora está en pausa, es una residencia que la llevaba Renate Costa, que es el Taller de los Residentes, que en una ocasión ella trajo a Lucrecia Martel y en otra trajo a Mariano Llinás. Son espacios de laboratorio de escritura que se despegan de esa lógica industrial y capitalista.

Pensando en modelos alternativos para la crítica, hace poco hablamos con la crítica Valentina Giraldo sobre la crítica afectiva. Ella nos contó que en un taller en Berlinale Talents se identificaron tres tendencias en la crítica cinematográfica entre los textos escritos por los participantes del taller y, específicamente en los textos escritos por críticos latinoamericanos, se observó una crítica afectiva. En tus textos veo que le das espacio a los aspectos formales de las películas, pero a veces también usas la primera persona o hay una voz afectiva al momento de abordar las películas.

Al salir de Aula Crítica había una manera de escribir, donde primero era la sinopsis, contar la película, después hablar de lo que pasa sin contar mucho lo que sucede... Pero después, lo que a mí me queda de la crítica es que es un lenguaje y es un lenguaje que está articulado con ciertos signos y ciertos códigos. No quiero caer en un ejercicio meramente interpretativo, porque nosotros no somos portadores de la voz de lo que el autor quiere decir, ni tampoco sabemos lo que quiere decir.

Lo que a mí me gusta hacer es recurrir a lo que se ve y a lo que sucede dentro de la película, de los componentes dentro del cuadro. Me parece elemental y esencial para después ver cómo está articulado el lenguaje de la película y no en el sentido de distinguir si está bien o está mal o si funciona o no funciona, que son atributos, categorías o maneras de definir una película, que pasa muy por lo subjetivo. Entonces, siempre es un ejercicio muy fino y me parece que ahí está lo complicado. Por un lado, cuando yo voy a escribir sobre una película, primero trato de escribir sobre lo que está pasando. Por ejemplo, hay planos largos, pero qué pasa en estos planos largos, qué muestra el cuadro, quién entra, quién sale, cómo es la foto, cómo es el color, muchas cosas. A partir de ahí, ver qué relacio-

nes o qué posibles interpretaciones pueden partir de ahí o por qué corta antes de que un personaje se mueva o por qué hay una disociación entre imagen y palabra, qué pasa en la imagen y qué dice la narración o qué tercera significación podría producir eso. Entonces, trato de partir de ahí.

Con respecto a lo afectivo, me parece que es parte de una búsqueda propia de generar conexiones más amigas con las películas porque creo que no todo tiene que ser tan técnico, sino que hay fibras que ciertas películas le tocan a uno y tratar de enseñar esas cosas que pasan son el motivo por el cual escribimos. Así que tengo esa conexión y búsqueda afectiva. Estoy muy de acuerdo con lo que dijo Valentina. Sus textos son hermosos; lo que ella hace y escribe también. Estoy completamente de acuerdo con lo que ella contó de que hay una tendencia o conexión más íntima con las películas y si es latinoamericana más porque hay realidades y hay cuestiones que nos tocan directamente a nosotros, como las luchas feministas, que son esferas políticas y sociales que son ajenas a otras personas e indudablemente nos van a tocar en lo personal.

¿Para quién escribes? Algunos críticos escriben para el director, por ejemplo, el crítico brasileño Victor Guimãraes nos contó que escribe pensando que el director le va a leer. En tu caso, ¿a quién van dirigidos tus textos? ¿En quién estás pensando como tu lector o lectora ideal?

Es una pregunta muy difícil. Yo creo que varía dependiendo de la película. No pienso tanto en los directores porque creo que es imperativo que rompamos esa relación director-autor, me parece que es una noción heredada. Yo le escribo a las películas, en cierta manera me escribo a mí también, para recordar en futuro lo que tanto me había gustado de una película o cuál es la emoción que me había dejado. Hay unos textos que rinden homenaje a mi padre. Mi papá falleció hace muy poco y eso está en el texto de alguna manera, es como una escritura a él donde sea que esté y también escribo en la espera de un cine distinto. Me gusta la idea de que cuando escribimos crítica hacemos cine por un camino diferente, estamos planteando ideas y estamos pensando en un cine de un momento determinado y, al hacer ese ejercicio de pensar el cine en un momento determinado, en un determinado espacio o locación, me parece que también estamos esbozando algunas conjeturas sobre lo que nos gustaría que sea el cine o cómo predecimos o imaginamos qué va a ser en el futuro. Entonces, me parece que es un poco de esas tres voces: a las películas, al cine, y un poco a mí misma.

Me gusta esa idea de escribirle a las películas futuras, pensar que la escritura puede generar algo, también desde el punto de vista del lector. Al leer un texto sobre cine puedes imaginar nuevas películas. Como el título del libro

de Jay Leda, *Films Beget films* (1964); las películas hacen que otras películas sean posibles. Entonces, a veces, el valor de una película no es la película en sí, sino la puerta que abre a que se hagan otras y siento que la crítica también puede hacer eso para el cine, abrir una puerta para que se puedan hacer otros tipos de films. Incluso, estar mirando cierto tipo de cine le da espacio a que pueda expandirse, puede crecer, puede haber más cine como ese porque uno le está dando importancia al escribir un texto sobre ello.

Retomando un poco la idea que venías diciendo sobre la selección de películas y si nos lee una o dos personas estamos esparciendo esa película, esa idea, creo que como docentes de cine y estudiantes de cine tenemos una relación muy estrecha con las películas. Muchas veces habremos dicho una frase que me encanta de: «Esa película me cambió la vida». Nuestra propia biografía está marcada por ciertas películas que nos van calando y nos van formando. Incluso casi tanto como las cosas que nos suceden a nosotros mismos. Tenemos una *autobiografía cinéfila*, por así decirlo. Hay una relación ahí y me parece que eso trasciende a los textos, que se percibe en las palabras, en el gesto de escribir, en el gesto de que las personas nos lean y en las cosas que nosotros leemos también, cosas que nos van cambiando, nos van marcando y determinando ciertas nociones que tenemos sobre el cine. Me parece que para los que estén acá y quieran hacer realización, que tengan un taller de crítica y que escriban también me parece un ejercicio supervalioso, que lo que estamos conversando acá va a desembocar en una visión o en una intención de hacer cine de una manera distinta a la que tendrían antes.

Antes de pasar a las preguntas de los alumnos, quisiera preguntarte sobre la docencia. Como docente y programadora, creadora de este cineclub, que también creo que es una forma de docencia y pedagogía, ¿cómo ves la relación de la docencia con la crítica? ¿Ves la docencia como un trabajo conectado o separado de la crítica?

En cuanto a la relación de docencia con la crítica, yo creo firmemente en una docencia que no adoctrina, sino que acompaña y el estudiante, en palabras de Jacques Rancière, es un *estudiante emancipado*¹³⁹, que no necesita que los docentes lo estén guiando de la mano, sino que lo único que necesita es que les ofrezcamos lo básico. Trasladando esa idea a la crítica, creo firmemente que un espectador no necesita tanto a la crítica para entender una película. Las cosas ya están en

139 Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010).

la película y cada uno la ve, la percibe y la disfruta de una manera distinta. La crítica no es el nexo para que la persona entienda lo que pasó en la película, la crítica tampoco adoctrina. No estoy tan de acuerdo con esa crítica que te trata de explicar el final o te explica lo que pasó. Me alejo un poco de esas ideas y lo mismo con la docencia. Lo que trato de hacer es otorgarles las herramientas básicas para que ellos sigan adelante; lo que sucede y que me parece que es muy lindo es que mi aprendizaje se acompaña de ellos. A veces vemos películas que yo no he visto o a veces leemos textos que yo no he leído. Trato de tener esa relación de igual a igual, no trato de ser el profesor aleccionador o castigador, que son ideas bastante anticuadas.

Estudiante #1: ¿Cómo podemos romper ese esquema que inconscientemente se nos comienza a formar como estudiantes de cine? ¿Cómo hago yo para desligarme de lo técnico y pasarme a ese lado afectivo del cine?

En cuanto a la crítica, me parece bueno tratar de alejarse de las que yo llamo críticas *lapidarias*, críticas que dan puntaje. La idea de ponerle puntaje a algo me parece que establece categorías y establece jerarquías entre lo uno y lo otro cuando, en realidad, ¿quiénes somos nosotros para establecer esas jerarquías? Y es verdad que el estudiante viene con algunas ideas, pero que a lo largo de los años se va poniendo cada vez más crítico y que al final se convierte en una confusión tremenda a la hora de hacer. En ese sentido, el cineasta chileno Raúl Ruiz enseñaba cine y él decía que el cine no se puede enseñar; lo único que se puede hacer es proveer herramientas para que cada uno encuentre su voz y me parece lindo pensar siempre en eso, una cuestión de pasar herramientas sin esa visión de decir que lo que estás haciendo está mal o lo que estás escribiendo está mal. A mí me pasa con la clase de guion, hay como un modelo de escritura de guion, que es el modelo clásico, de estructura de tres actos, entonces, lo que yo trato de hacer en la clase que doy es enseñar eso como una herramienta, pero también mostrar, contar y ver posibles narrativas que se alejen un poco.

De nuevo, es una cuestión de pasar herramientas, de alejarse de adjetivos como «está bien o mal», «funciona o no funciona», que son cosas que pasan por lo subjetivo y por nuestros gustos.

También, otra cosa importante es alejarse de los gustos de uno mismo. Nuestros gustos determinan mucho las cosas que vemos y consumimos y son completamente heredados, pensemos nomás en lo que cada uno desayuna en los distintos países. Un dato curioso, fui a un laboratorio en Colombia y me topé con la grata sorpresa de que en el desayuno había consumé de pollo y arepas, un

sin fin de comidas a las cuales no estamos acostumbrados a comer acá de desayuno. Entonces, pasa por una cuestión de gustos, por una cuestión de tradiciones y por una cuestión de creencias que nos van diciendo lo que está bien o mal, lo que es lindo o no, e irrumpir es una manera de alejarse de eso. Respondí tu pregunta de una manera extraña, pero creo que va por ahí.

Estudiante #2: Yo quería preguntarte acerca de tu experiencia con la sala de cine porque ahora que comentabas esta cuestión de que después de ver una película hay una necesidad de compartir tus reflexiones, no sé si es una experiencia común, pero es algo con lo cual me identifico. Recuerdo también a cineastas o pensadores de cine que asocian mucho a la experiencia de la sala de cine como parte de la experiencia colectiva del cine. ¿Crees que la sala de cine es realmente inherente del cine o forma parte esencial de su experiencia, o se las puede disociar?

Es una linda pregunta. Hay días en los que pienso que la experiencia en sala es algo propio del cine y es algo que habría que seguir conservando del cine, pero después hay otros días en los que el traslado de la experiencia posibilita o permite el acceso a nuevos lugares. Entonces es un poco de los dos. En cuanto a experiencias propias, muchos festivales desde el año pasado los pude seguir virtualmente, sin lo cual no hubiese podido seguir esos festivales. Claro que en sala hay una cuestión de vivencia colectiva y también me parece que nosotros estamos en la era en que podemos tener las películas, podemos parar las películas y podemos verlas de nuevo. Ahora, eso desemboca en una suerte de dispersión que genera una experiencia distinta a cuando estamos en una sala, porque sabemos que si estamos en la sala no la vamos a poder ver de nuevo, no podemos pausarla e irnos al baño y también una concentración más fina, eso versus saber que tenemos, que podemos ver cuando queramos, que si no vi una parte voy a verla de nuevo.

Entonces, tratando de contestar, es un poco de los dos. Me parece que la experiencia es necesaria, sobre todo cuando se comparten lugares donde no se llega y me parece también que la virtualidad tiene sus ventajas y sus peligros. En cuanto a los peligros hablaría de la dispersión porque creo que a veces juntamos muchas películas y no podemos ver nunca las películas que juntamos y son cosas que van pasando con el cine hoy.

En cuanto a la relación de la crítica con la sala de cine, les puedo contar que tuve una experiencia un poco extraña. Hubo un estreno paraguayo de una película y escribí algo un poco agresivo y un poco malo sobre la película porque en realidad la película promovía valores homofóbicos, machistas, nacionalistas

y conservadores de los cuales no estaba tan de acuerdo¹⁴⁰. Cuando escribí eso, mi página explotó en visitas, nunca había tenido esa cantidad de visitas, pero al precio de qué. De pronto, me empezaban a escribir amigos de la facultad que trabajaron en esa película y había un pequeño conflicto, un enojo de su parte por haber escrito así. Entonces, no sabía qué hacer al respecto de eso, así que sencillamente no escribo sobre películas que no merezcan llevarse la palabra.

LG: Yo te quería preguntar sobre eso porque también me encuentro en un país con poca tradición de la crítica. Quizás hay más prejuicios con la crítica justamente porque hay menos espacios, hay menos diversidad, se conoce menos. ¿Qué hacer frente a la recepción negativa de la crítica?

Yo creo que lo que puedo rescatar de esa experiencia es, por un lado, entender que la crítica tiene como una percepción errónea, donde se cree que somos jueces que validan ciertas cosas y eso en realidad no es lo que hacemos. Por otro lado, a partir de esa reflexión me parece un desperdicio escribir desde el enojo. Me parece que tiene más valor escribir desde el afecto y desde la relación íntima, desde el cuidado, que escribir desde el desencanto. En ese sentido, no es que no vamos a escribir sobre cine ecuatoriano o sobre las películas paraguayas, sino que vamos a escribir de aquellas que por lo general no presentan en estas salas de cine. Lo que vamos a hacer en la crítica es rescatar estas películas, por ejemplo, la obra de Paz Encina: su última película *Ejercicios de memoria* (2016) se vio una vez en un centro cultural al aire libre con un calor de 40 grados y mosquitos. No se estrenó en sala de cine. Entonces, desechar las películas que no nos emocionan tanto y escribir sobre estas otras que se estrenan poco. Por ejemplo, *El tiempo nublado* (Arami Ullón, 2014) se estrenó una vez en un centro cultural, hubo una sola función. Escribir sobre estas películas que nunca van a llegar a salas de cine es una manera de hacer homenaje al cine, sin la necesidad de partir del enojo o del odio hacia otras cosas, como bien dijiste. Al elegir sobre lo que vamos a escribir estamos haciendo un pequeño gesto político y estamos decidiendo que esto sí es importante y lo otro ni siquiera lo voy a mencionar porque no es relevante.

Estudiante #3: ¿Crees que sea necesario estudiar crítica? ¿A qué otras herramientas podríamos acogernos para en un futuro también hacer crítica?

Creo que escribir podría emparejarse con hacer un ejercicio o tocar un instrumento. Creo que entre más notas sabemos de un instrumento, entre más acordes

¹⁴⁰ Alexandra Vasquez, «Infierno grande», *La pistola de Chéjov*, (2019): <http://lapistoladechejov.com/2020/03/31/infierno-grande-2019/>

sabemos de guitarra o del piano, o más sabemos sobre melodías o sobre partituras, me parece que todo eso a la larga desemboca en que tenemos más herramientas para componer y hacer crítica. Cuanto más repetimos algo, es como un músculo que se afloja y me parece que todo sirve: leer, escribir, todas estas pequeñas cosas que nos ayudan y nos proveen de herramientas. Se puede hacer crítica sin estudiar o sin leer, pero yo creo que al leer estamos incorporando vocabulario, ideas, nociones, que de cierta manera van a desembocar en escrituras más amplias. Lo mismo pasa con ver películas y con hacer películas: cuanto más vemos y cuando más atentos estamos a lo que hay, tenemos el ojo más afinado. Por ejemplo, cuando dejo un tiempo de escribir, una semana o algo así, se hace muy complicado. En cambio, si escribo un poquito todos los días, es algo que tiene su ritmo y fluye un poco más. Cuando se deja y se retoma es muy difícil, de pronto te olvidas y no sabes por dónde empezar.

Glosario de revistas y blogs de cine mencionados en las conversaciones (en orden alfabético)

Abre/acción es una revista digital chilena de cine y televisión fundada en 2017. <https://abreaccion.com>

Arte y Crítica es una plataforma dedicada a la escritura acerca del arte contemporáneo desde Chile. Funcionó hasta 2015. <http://arteycritica.org/>

Cahiers du Cinéma es probablemente la revista de cine más emblemática de la historia del cine. Fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca, la revista ha pasado por diversos editores. La revista es impresa y cuenta con ediciones en varios idiomas. En febrero de 2020 la revista fue comprada por empresarios franceses y el equipo de editores renunció. <https://www.cahiersducinema.com/>

Caligari es una revista de cine editada en Argentina. Su enfoque es un cine de miradas contrahegemónicas. Ofrece suscripciones para su versión impresa y presenta artículos y entrevistas en su página web. <https://caligari.com.ar/>

Cero en Conducta es una publicación del Círculo Bogotano de Críticos de Cine, dedicada a la crítica cinematográfica. Cuenta con una versión impresa y publicaciones en su página web. Su editor en jefe es el crítico y programador Pablo Roldán. <https://www.revistaceroenconducta.com/>

Cinéfilo fue una revista argentina de crítica y análisis de cine que se publicó hasta 2017. Nació como acompañamiento del programa del cineclub cordobés del mismo nombre. Su editor fue el crítico de cine Martín Álvarez. *Cinéfilo* se fusiona con *Las Pistas* para crear la revista *La vida útil*. <https://cinefilobar.wordpress.com/revista-cinefilo/>

CinemaScópio es el blog de cine del director, programador y crítico de cine brasileño Kleber Mendonça Filho. Escribe sobre su experiencia en festivales y sobre el rodaje de sus propias películas. <http://cinemascopiocannes.blogspot.com/>

Cinencuentro es un sitio web de Perú, de artículos de crítica cinematográfica y entrevistas, dedicado al cine peruano y mundial. Sus editores son Laslo Rojas y Luis Ramos. <https://www.cinencuentro.com/>

Cinefiloz es un blog de cine paraguayo creado en 2008, dedicado a la difusión de estrenos y noticias nacionales e internacionales: <https://cinefiloz.com/category/criticas/>

Cinética es una revista digital de crítica de cine fundada en 2006 en Brasil. Sus editores son Ingá, Juliano Gomes y Victor Guimarães. <http://www.revistacinetica.com.br>

Con los ojos abiertos es el blog del crítico y programador cinematográfico argentino Roger Koza. En él escribe sobre crítica de cine, crónicas de festivales, ensayos, entrevistas y reseñas de libros de cine. La página también cuenta con la colaboración de críticos invitados, incluyendo Victor Guimarães, Jorge García, Gustavo Fontán, y más. <http://www.conlosojosabiertos.com>

Contracampo fue una revista digital de cine —vigente desde 1998 hasta 2013— pionera en la publicación de crítica especializada de cine, en línea, en Brasil. Sus editores fueron los críticos de cine Calac Nogueira y João Gabriel Paixão. <http://www.contracampo.com.br/>

Correspondencias. Cine y pensamiento es una revista digital trimestral de México dirigida por Eduardo Cruz y Rodrigo Garay Ysita. Cada número está articulado como un dossier con una propuesta histórico-reflexiva particular acerca de las posibilidades de la cinematografía y que se compone de ensayos audiovisuales, artículos y entrevistas. Rafael Guilhem fue cofundador de la revista y trabajó como su coeditor hasta 2018. <http://correspondencias-cine.com/>

Corrient.es es un espacio en línea para artistas latinoamericanxs que expanden la forma y el contenido del cine a través de su práctica. El objetivo es conectar a artistas con espectadores y a comunidades con historias. Todos los meses se muestran una o más películas, puestas en conversación con un texto encargado. El espacio es dirigido por Mariana Sánchez Bueno y Juan Pedro Agurcia: <https://www.corrient.es/>

desistfilm es una revista digital de cine bilingüe e internacional fundada y codirigida por los críticos de cine peruanos Mónica Delgado y José Sarmiento Hinojosa en 2012: <https://desistfilm.com/>

El Agente Cine es un sitio web de crítica de cine contemporáneo, con énfasis en el cine chileno, tanto comercial como independiente. Además de críticas de películas, el sitio presenta entrevistas, reseñas de festivales de cine y series de televisión. <http://elagentecine.cl/>

El Amante Cine es una revista de crítica cinematográfica editada en Argentina. Sus primeros ocho números fueron dirigidos por Eduardo Antín (Quintín). Se publicó en papel hasta febrero de 2012, para luego pasar a ser una publicación *online* por suscripción. <http://www.elamante.com/>

El antepenúltimo mohicano es una revista española independiente de actualidad y análisis cinematográfico. Entre su contenido hay críticas de películas, reseñas de festivales, entrevistas, podcasts y videoensayos. Está dirigida por el crítico y programador Emilio M. Luna y el crítico Miguel Muñoz Garnica. <https://www.elantepenultimomohicano.com/>

El Cine Probablemente es una revista mexicana de cine, en formato impreso, fundada en 2021. Está dirigida por los críticos de cine Rafael Guilhem, Jorge Negrete, Salvador Amores y Abraham Villa Figueroa. <https://elcineprobablemente.com/>

El Espectador Imaginario es una revista digital española, de periodicidad mensual, que se edita desde abril de 2009. Es una creación colectiva de docentes y estudiantes del Máster en Crítica Cinematográfica, dictado por la escuela de Crítica Cinematográfica en línea, Aula Crítica. Está dirigida por la crítica de cine y docente, Liliana Sáez. <http://elespectadorimaginario.com/>.

Film Comment es una publicación sin fines de lucro, de Estados Unidos, fundada por Gordon Hitchens en 1962 y desde ese entonces ha sido el hogar del periodismo cinematográfico independiente a través de entrevistas, críticas y cobertura de cine alrededor del mundo. En mayo de 2020, a causa de la pandemia de COVID-19, la publicación fue suspendida. En marzo de 2021 se estrenó el podcast de *Film Comment* y un *newsletter* semanal editado por Clinton Krute & Devika Girish. <https://www.filmcomment.com/>

Fotograma fue una revista ecuatoriana de crítica de cine, editada trimestralmente por el Centro de Estudios Culturales San Alejo y el Ochoymedio desde el 2009 hasta el 2018. Su director fue Carlos Fidel Intriago y su objetivo fue generar diálogo en los consumidores de

- cine y ser un aporte en la formación del público audiovisual.
- Girls at films* es una revista digital mexicana que se ocupa en difundir y reconocer el trabajo y visión de mujeres que se dedican a la industria cinematográfica. Su directora y fundadora es la crítica y programadora Andrea Sánchez Rendón. <https://girlsatfilms.com/>
- Godard!* es una publicación independiente especializada en cine y editada desde 2001. Enfocada principalmente en fomentar la cultura cinematográfica en el Perú. <http://revistagodard.blogspot.com/>
- God/Art* es una revista de cine impresa y digital fundada por Francisco Álvarez y Sebastián Sánchez, editada por la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay del Ecuador desde 2016 hasta 2020. Una selección de textos escritos para *God/Art* están disponibles en la página: <https://www.ecamaralucida.com/blog>
- Hablemos de cine* es una revista de cine fundada por Isaac León Frías, Juan Bullita, Federico de Cárdenas y Carlos Rodríguez Larraín, estudiantes de la Universidad Católica del Perú, en 1965. Estuvo activa durante 20 años, hasta 1984, llegando a publicar 77 números.
- Kilómetro 111* es una revista argentina de ensayos en torno al cine, de periodicidad anual y en papel. Surgió en el año 2000 y su director es el escritor Emilio Bernini. <http://kilometro-111cine.com.ar/kilometro-111/>
- La Fuga* es una revista de estudios de cine fundada el 2005 en Chile, dirigida por Carolina Urrutia e Iván Pinto. Su objetivo es abrir un campo de debate y reflexión académica, produciendo y difundiendo *dossiers*, artículos, críticas, libros y entrevistas para el ámbito cultural cinematográfico. <https://lafuga.cl/>
- La gran ilusión* es una publicación española sobre cine, vinculada a la sala Cine Renoir en las ciudades de Barcelona y Madrid. Desde 2012 tiene un formato digital. <https://lagranilusion.cinesrenoir.com/>
- «La mirada de los comunes» es la sección de crítica de cine escrita por Ivana Peric y Nicolás Ried y publicada en el diario chileno *El desconcierto*. <https://www.eldesconcierto.cl/tag/la-mirada-de-los-comunes/>
- La Pistola de Chéjov* es un blog de crítica cinematográfica creado por Alexandra Vázquez que reúne textos de ensayo, artículos y cobertura de festivales de cine nacionales e internacionales. <http://lapistoladechejov.com/>
- La rabia* es una revista digital sobre cine fundada por Karina Solórzano y Valentina Vignardi en 2021. La revista pone a disposición escritos hechos por mujeres sobre trabajos de cineastas —directoras, guionistas, montajistas, sonidistas, etc.— involucradas tanto en el cine como en las discusiones que atraviesan los feminismos contemporáneos. <https://larabiacine.com/>
- La vida útil* es una revista de crítica de cine editada en papel que sale de la fusión de *Las Pistas* y *Cinéfilo* en 2019. Los editores son Ramiro Sonzini, Lautaro García Candela, Lucas Granero y Lucía Salas. <http://lavidautil.net>
- Las Pistas* fue un blog de crítica de cine de Lucía Salas, Lucas Granero, y Lautaro García Candela. Se fusiona con *Cinéfilo* para crear *La vida útil*. <https://laspistascine.wordpress.com/>
- Lumière* es una revista de crítica de cine distribuida en papel y formato web creada en 2008 por Francisco Algarín Navarro. Se trata de una publicación autoeditada y autofinanciada. Su objetivo es abarcar de forma rigurosa todas las vías de mayor interés en el cine contem-

poráneo, así como trazar otras nuevas desde el cine del pasado. http://www.elumiere.net/lumiere_web.php

Luminicas es una revista de crítica de cine con mirada feminista en México, coordinada por Sharely Cuellar, Fabiola Santiago, y Ana Laura Pérez. En su manifiesto escriben: «Somos mujeres y, además de eso, somos mexicanas, veintitreenañeras, clasemedieras, trabajadoras, tenemos cuerpos racializados y diversos. Experimentamos el cine y el mundo desde las distintas condiciones que nos atraviesan». <https://luminicas.mx/>

Mabuse fue una revista de cine editada desde Chile, formada por un grupo de periodistas y comentaristas especializados en cine. Se publicó hasta agosto de 2016. <https://www.mabuse.cl/>

Musa Visual es una plataforma que reúne artículos sobre intervenciones artísticas, entrevistas a artistas y convocatorias abiertas a premios de fotografía: <http://musavisual.com/>

Ochoymedio es un portal dedicado al cine y dirigido por el escritor colombiano Luis Fernando Afanador. <https://www.ochoymedio.info/>

Ojo al cine fue una revista colombiana que surgió como parte de las actividades del Cine Club de Cali. Tuvo cinco ediciones en papel, entre 1974 y 1976. Su comité de redacción fue conformado por Andrés Caicedo, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ramiro Arbeláez y Patricia Restrepo.

Oropel es una revista *online* dedicada a literatura, cine y otras artes editada por Miguel Gutiérrez y Luciana Zurita: <https://revistaoropel.cl/>

O Tránsito se llamó el blog del crítico de cine y programador Victor Guimarães, donde escribía sobre críticas de cine y música pop, desde 2010 hasta 2020: www.otransito.wordpress.com

Páginas del diario de Satán se llama el blog que mantiene el crítico peruano Ricardo Bedoya desde 2013. <http://www.paginas-del-diario-de-satan.com/>

Primer plano es una revista chilena de crítica cinematográfica, publicada por la editorial de la Universidad Católica de Valparaíso, a principios de 1972 y contó con cinco publicaciones. En 2021 se volvió a lanzar la revista en formato digital. <https://www.revistaprimerplano.cl/>

Simulacro Mag es una revista digital dedicada al cine, fundada y editada por Julia Scrive-Loyer en marzo 2019. <https://www.simulacromag.com/>

Transit: Cine y otros desvíos es una página web fundada en 2009 en Barcelona, España. El análisis filmico, la crítica audiovisual, la escritura creativa y los vínculos del cine con otras artes son algunos de los máximos intereses de esta publicación sin ánimo de lucro. <http://cinentransit.com/>

Tren de sombras fue una revista de crítica cinematográfica de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Tren de Sombras es una revista de análisis cinematográfico editada desde España. <https://trendsombras.com/>

Una crítica por día es el primer blog de la crítica peruana Mónica Delgado, vigente hasta 2014. <https://criticapordia.blogspot.com/>

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en julio de 2022.

Familias tipográficas: Helvetica Neue, Bebas Neue, Garamond Premier Pro y Uni Sans.

00 LA CRÍTICA ES UNA ESCUELA
Libertad Gills Araña **01 LA CRÍTICA ES**
TRANSFORMACION / Mónica Delgado
02 LA CRÍTICA ES POESIA / Francisco
Alvarez **03 LA CRÍTICA ES DIALOGO** /
José Sarmiento Hinojosa **04 LA CRÍTICA**
ES AHORA / Iván Pinto **05 LA CRÍTICA**
ES TIEMPO / Rafael Guilhem **06 LA**
CRÍTICA ABRE LAS PELÍCULAS / Vanja
Milena Munjin Paiva **07 LA CRÍTICA ES**
UN NOSOTROS / Lucía Salas **08 LA**
CRÍTICA ES VER MAS / Victor
Guimarães **09 LA CRÍTICA ES TEJER**
CON HILOS SUELTOS / Valentina Giraldo
10 LA CRÍTICA ES ESPERAR UN CINE
DISTINTO / Alexandra Vazquez
NUESTRAS PALABRAS / Roger Koza

De los diálogos se infiere una misma sintonía epistémica y sensible, lo que no impide reconocer en cada uno de los nombrados la propia voz, las preferencias estéticas, las fantasías de filiación y la reverberación del tiempo en el que viven. En todas las intervenciones hay algún pasaje revelador y alguna que otra fulguración expresada en una oración. Como tantos otros ejemplos, en Pinto, la política y el conocimiento articulan su posición frente a las películas; en Salas, una curiosidad arqueológica reúne tradiciones dispersas por función de establecer una mirada del presente espejada por capas densas desconocidas del pasado del cine; en Giraldo, la línea académica de la crítica se desmasculiniza oración tras oración sin declamar un feminismo militante carente de matices y se delinea un camino sin las típicas referencias de la cinefilia clásica; en Guilhem, el concepto de tradición se equipara al de orfandad y, en el intento de erigir un camino propio en un territorio discursivo con pocos referentes, reconoce la muerte de la crítica cuando los apellidos franceses pululan en los textos y se prescinde de pensar sin autoridad. Cada uno de los críticos dice lo suyo, pero en todos, sin excepción, existe una valoración que la propia generación de Pinto no suele siquiera intuir: la crítica de cine como una práctica colectiva. En esa consideración, que destituye el habitual narcisismo de la crítica de cine, relampaguea algo más que es también un signo de la década que comienza.

—Roger Koza



CENTRO DE PRODUCCIÓN
E INNOVACIÓN

ISBN: 978-9942-977-50-2



9 789942 197750 2