

ENTREVISTA A FERNANDA SOLÓRZANO

Sophie Dufays
FNRS, U.C.Louvain



(<http://comunicaciones.utp.edu.co/noticias/24978/letras-sobre-cine-videoentrevista-en-linea-con-fernanda-solorzano>)

Fernanda Solórzano (Ciudad de México, 1971) es crítica de cine, ensayista y editora. Estudió literatura latinoamericana en la Universidad Iberoamericana. Fue subdirectora editorial de la revista *Viceversa* de 1995 a 1999. Y, de 2002 a 2005 trabajó como editora de la revista *Letras Libres*. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en la categoría de ensayo. También ha trabajado en televisión, conduciendo los programas *Filmoteca 40*, *Confabulario* y *El Foco* para Proyecto 40, y *Encuadre* y *Entrelíneas* para Canal 22. Fernanda Solórzano es crítica de cine de la revista *Letras Libres* (<http://www.letraslibres.com>) y miembro de FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique). Vive en México DF.

SD: Muchos opinan, entre ellos el director Jesús Mario Lozano, que el cine mexicano sufre una doble dependencia respecto al modelo hollywoodense y respecto al modelo francés-europeo. ¿Te parece que en México el "cine de arte" para festivales y el cine masivo de entretenimiento son dos tendencias

irreconciliables, o bien hay películas mexicanas que intentan combinar la invención estética y el placer visual-narrativo?

FS: Yo creo que sí las hay en el mejor de los casos. Cuando se logra esa unión, es el mejor cine mexicano, porque es el cine que sí le habla al público. Vamos, es el cine como *Y tu mamá también*, que es una *road movie*, pero se hizo con poco dinero –Alfonso Cuarón en ese entonces no era el director que es hoy–, de manera independiente. Por ejemplo, *Arráncame la vida*, una película que está basada en una novela de una escritora conocida [Ángeles Mastretta], fue una muy buena película [dirigida por Roberto Sneider en 2008], hecha con muy buena producción, esto sí con miras a hacer dinero pero también tenía una buena calidad, es decir, no era simplemente una fórmula. El riesgo, creo –y creo que es a lo que se refiere Jesús Mario Lozano–, es el cine que se hace solamente pensando en festivales. A mí me gusta mucho el cine de Amat Escalante y de Carlos Reygadas, pero creo que eso es lo a que él se refiere, ese cine que está financiado por muchas becas de Europa. Es que es más fácil a veces conseguir dinero fuera de México. Pero te cuento que el año pasado y este año estoy siendo parte del comité de selección de largometrajes del Festival de Morelia, y esto para mí es un privilegio, porque me permite ver las producciones de México del último año, más allá de si llegan al cine o no, son las óperas primas, son chavitos que están filmando más allá de cualquier pretensión de irse a Europa, pues no mandan sus filmes a Cannes sino a Morelia. Y lo que veo son propuestas muy personales, pero no creo que sean pretenciosas. No creo que estén obedeciendo a un modelo de cine de arte inaccesible. Son búsquedas personales, a veces funcionan y a veces no. Me parece siempre mejor eso al otro extremo: en México se ha intentado copiar muy obviamente fórmulas de Hollywood, por ejemplo comedias románticas, y no funcionan.

SD: Sin embargo, son los más grandes éxitos taquilleros, ¿no?

FS: Por un lado sí, pero por otro no: son éxitos taquilleros como el de *Nosotros los nobles* o como los de Eugenio Derbez, pero porque tienen muchísimo apoyo de las televisoras; generalmente tienen actores y capital de las televisoras. Atribuyo su éxito a que tienen una infraestructura detrás.

Claro, si tú tienes carteles promoviendo a una película en todos lados, si tienes al actor, al director en todos los noticieros, que es en donde la gente ve las telenovelas, pues es como una prolongación. Mientras que pasan muchas otras películas que creo que podrían igual tener éxito de taquilla, pero no tienen tiempo suficiente de exhibición. Por ejemplo *Presunto culpable*, si no hubiera tenido el apoyo de Cinépolis en la distribución (Cinépolis es una de las dos cadenas del duopolio, la otra siendo Cinemex), no habría sido el gran éxito en taquilla que fue. Por sí sola, ni siquiera hubiera tenido distribución porque es un documental y porque habla de temas un poco sórdidos. Se cree que la gente no quiere ver cosas "deprimientes" en el cine pero ese es un mito. Y fue un éxito en taquilla, todo el mundo hablaba de la película. Entonces sí es una gran influencia la distribución.

No sé si respondí bien a la pregunta inicial, pero creo que esas dos cosas a las que se refiere Jesús Mario Lozano son dos perversiones: el cine creado solamente con miras a ser proyectado en festivales o el cine que es muy cínico en su propuesta de copiar fórmulas. Pero muchos de los chicos que están haciendo cine en México pueden hacer cine con propuestas personales, y no es propiamente una influencia europea. Además, cada vez le están perdiendo más el miedo a los géneros. Hay una película que ya ha ganado algunos premios, que se llama *González* [de Christian Díaz Pardo]; es cine negro, y es maravilloso porque está totalmente adaptado a un fenómeno que hay en México, que son esas iglesias donde la gente da dinero, es una especie de fraude colectivo. La película es fantástica, ojalá tenga distribución. Tiene una estructura comercial, corresponde a un género y a la vez tiene un guion muy inteligente. En el mejor de los casos, es el mejor cine. En el peor de los casos, están los remedos de cine de arte o de cine hollywoodense.

SD: Una pregunta acerca de un director que suele ser considerado como "comercial" y despreciado por la crítica: ¿qué opinas de Fernando Sariñana (*Amarte duele*)?

FS: A mí no me gusta, porque creo que corresponde al modelo de cine que se hace sólo para recuperar dinero. Sus guiones son malos. Incluso sus

últimas películas no funcionaron tanto a nivel de taquilla. Por alguna razón en México son muy pocas las comedias que funcionan. Siempre estamos contando chistes en la vida real, pero a la hora de pasarlos a la pantalla, algo pasa que suena artificial. Y eso me pasa con las películas de Sariñana.

SD: Hemos hablado de las influencias de los cines europeo y hollywoodense sobre el cine mexicano. Pero ¿habría también una influencia del cine mexicano sobre los demás cines latinoamericanos, y recíprocamente? ¿Cómo ves esas relaciones, si existen?

FS: No las veo, por una razón muy triste: es que no llega el cine de Latinoamérica. Y a ellos, por lo que sé, tampoco les llega el nuestro, y eso es gran problema. Aunque no sea inexplicable: hay más tradición en el público de ver cine estadounidense, incluso europeo, que de ver cine latinoamericano.

SD: ¿Y en cuanto al cine europeo, llegan más películas de España que de otros países?

FS: No, de España llega muy poco cine. Llega el cine que fue muy taquillero allá, como el de Álex de la Iglesia. Otras películas que me gustaría ver, porque me gustaron mucho cuando las vi en el festival de San Sebastián, no llegaron nunca. Llega mucho cine francés; cine italiano, por ejemplo *La Grande Belleza* de Sorrentino, pero sobre todo porque ya ganó premios en festivales. O, por ejemplo, ahora está en cartelera Giuseppe Tornatore, que es ya una referencia aquí. Pero hay distribuidoras que incluso buscan mucho cine francés, no sé si tienen convenios de intercambio. Llega cine nórdico también.

SD: Pero no cine argentino, por ejemplo...

FS: Nada. Esta labor, creo que la cumple Canal 22, que proyecta cine de Latinoamérica. Incluso tiene un día a la semana para el cine iberoamericano, por televisión. Muchas son películas que han venido comprando, que nunca han llegado a cartelera y que son muy buenas. Sólo se han visto por televisión. Es muy extraño este fenómeno. El cine brasileño tampoco nos

llega.

SD: Es el problema de la gestión de la distribución en México...

FS: Sí, y no sé porque la gente confía más en el cine americano que en el cine chileno, por ejemplo, que es muy bueno, o el cine uruguayo... No confían. Es un poco como con el cine mexicano. Tienes que convencerles a que vengan a ver una película mexicana. Creen que va a ser difícil, que va a ser algo que no tiene que ver con nosotros.

SD: Hablando del público, ¿cómo describirías los hábitos de los públicos de cine en México? ¿Por ejemplo, los jóvenes van más, o menos, al cine que la gente mayor?

FS: Lleva mucho tiempo el debate sobre si son una amenaza para las salas del cine las plataformas en línea, y creo que no, porque siempre va a haber el ritual de ir al cine. Sobre todo, siempre a los jóvenes les gusta verse en el cine, encontrarse entre ellos y ver una película. Generalmente son las películas de fin de semana, corresponden con ese perfil. Pero también te sorprenderías de cuánta gente mayor va al cine, por gusto. Yo cuando voy al cine suelo ir por la mañana porque prefiero que no haya gente, pero ves a parejas de señores grandes, y te das cuenta de que además van al cine buscando cada vez algo distinto, algo nuevo. Es curioso. No sé si pasaría por la edad. Creo que cada grupo tiene su manera de ver el cine, y lo ven como un ritual. Eso es bonito. Y es extraño, pero creo que la gente de cuarenta años para arriba es más aventurada en sus gustos y en explorar algo que no conoce, que la gente más joven. Los que gustan de ver cine distinto son jóvenes que de entrada tienen interés por el cine y entonces lo buscan, ya sea en cineteca, ya sea en línea, o donde sea. Pero generalmente quienes llenan el cine los jueves y los viernes y los sábados son chicos que quieren ver más bien *blockbusters*.

SD: ¿Cuáles serían para tí los grandes retos para el cine mexicano?

FS: Reencontrar al público. Pero con responsabilidad. Pensar qué es lo que le va a gustar al público y sólo hacer eso, perdería sentido, se volvería un

cine complaciente. Cuando digo "reconquistar al público", me refiero a que no es propiamente a la parte creativa del cine a la que le falta hacer algo, sino a la parte de distribución y de exhibición. Entramos en un problema ahí porque como éstas son, finalmente, empresas privadas, no tienen un compromiso social ni artístico. No tienen por qué tenerlo, su lógica es comercial. Creo que tendría que ser un asunto de legislación. No se trata de hacer proteccionismo, pero sí de considerar que es una competencia abrumadora, desleal, frente al cine de otros países y que algo se debe de hacer, por lo menos para dar la oportunidad de que el público lo conozca. Creo que es una parte que les corresponde a los legisladores en materia de cultura. Lo malo es que el cine en México no es considerado un bien cultural. Cuando se hizo el TLC, el famoso Tratado de Libre Comercio, el cine entró como un producto de consumo.

SD: Mientras que Canadá logró negociar una "excepción cultural" para su cine.

FS: En México no existe esa necesidad de protegerlo, de considerarlo una forma de identidad o de lo que sea. Por otro lado, creo que al nivel digital se podrían hacer cosas. Uno diría que se reduce a la población que maneja internet o que tiene internet, pero es también la población que va al cine. Poder tener plataformas digitales mexicanas –porque no existen por ahora, dependemos de Netflix o de iTunes, donde el catálogo de películas mexicanas es chiquitito–, pues eso facilitaría muchísimo las cosas. Es que las distribuidoras estadounidenses son muy poderosas, ¿no?, entonces imponen muchas condiciones. Si no quieren que su película se vea en internet porque sienten que entonces pierden ganancias, pues no van a dar la licencia de proyección a una plataforma. Es triste porque siento que hay mucho talento. No me gusta decir "el cine mexicano es bueno porque es cine mexicano" y "hay que ver cine mexicano" porque es condescendiente y no le hace bien a nadie. Pero sí creo que hay muy buenas producciones y muy bien nivel. La gente se juega la vida en hacer una película que se exhibe un fin de semana. Entonces repito: el reto es alcanzar público. Las redes sociales han servido muchísimo como lugares de promoción, pero es insuficiente. Ahora, a nivel de la parte creativa, creo que otro reto sería apretar las tuercas en el asunto del guion. Por mucho tiempo, el trabajo del guion no se consideró

tan importante, sino que un director podía tener una idea, y entonces la iba desarrollando en el momento de hacer la película, como que se iba escribiendo sola, ¿no? Y eso se nota en muchísimas películas que van saliendo sólo así.

SD: ¿Y dices que sigue siendo el caso?

FS: Pues sí, porque no es bien pagado, no hay mucho tiempo a veces para preparar una película. Pero por ejemplo lo que dijo Claudia Saint-Luce [la directora de *Los insólitos peces gato*], de que trabajó su guión tres meses en un taller, se nota, porque es una película en la que, en apariencia, todo podría ser improvisado, pero sí hay un trabajo de guión, y te lo crees porque la convivencia de los personajes es verosímil aunque sea ficción. Es un aspecto que muchas veces se descuida. Faltaría revalorar el trabajo del guionista, económicamente también, tal vez al hacer becas o apoyos de desarrollo de guión (no tanto a la producción directamente), no sé si los haya.

SD: ¿Entonces, hay cierta contradicción entre la distribución por una parte, y por otra el apoyo que sí se puede conseguir para la producción?

SD: Sí. En teoría hay un fondo de apoyo a la distribución ahora. Pero fue llamativo que hace dos años una de esas películas que tuvo un apoyo de fondo de la distribución, pues no le fue bien en taquilla, porque no tiene el perfil de competir el fin de semana con *Iron Man*, por ejemplo. Entonces, en la siguiente junta que hubo —el congreso de Canacine, que es la Cámara Nacional de la Industria del Cine, cuyo presidente es también director de las cadenas de cine de Cinépolis...—, se dijo: “Ya vieron, hay que cuidar a qué películas se les da fondos de apoyo, porque hay películas que no alcanzan a crecer en pantalla”. Y vamos, era una película de Felipe Cazals, que es uno de los directores más importantes del cine en México. Claro, no “alcanza a crecer en pantalla” si la comparas con *Iron Man*. Pero fue un poco infiriendo o sugiriendo que a esas películas no se les debería apoyar a la distribución (isiendo que es a las que hay apoyar a la distribución!). Y de todas maneras, aun cuando tuvo apoyo a la distribución, es decir para sacar más copias - porque aquí los productores tienen que sacar el dinero de sus copias—, aun

así estuvo dos semanas en taquilla. No sé, no puede haber fondos de la exhibición... Pero ya que la exhibición es difícil (construir salas de cine por todo el país, supongo que sería mucha inversión), entonces habría que apostar por las plataformas digitales. Sé que no es lo mismo. Pero ante la nada... Muchos documentales que circulan en los festivales internacionales no tienen distribución aquí. *Los insólitos peces-gatos*, por ejemplo, que ganó dos Arieles, pues casi nadie la vio, casi nadie sabe que existe. Ni *La jaula de oro*, muy pocos la han visto.

SD: Increíble...

FS: Increíble, ¿verdad? Yo recuerdo haber hablado con el director de *La jaula de oro* [Diego Quemada-Diez] antes de que se estrenara. Me enseñó los posters diciendo: no vamos a poner en el poster nada de inmigrantes, nada de violencia, o sea, vamos a hacer todo lo posible para llamar al público. No sé si llegaste a ver los carteles, lo hicieron lo más comercial posible, tratando de hacerlo como un thriller. Pero no sirvió...

SD: Volviendo al tema del guión que has comentado, me pregunto en qué medida la calidad del guión es un criterio importante para obtener una financiación de la película.

FS: Recuerdo haberlo platicado con Lucía Carrera [directora y guionista], que decía que uno podía presentar el guión que fuera, porque era lo importante para empezar a concebir el proyecto. No lo sé, pero me imagino que la prioridad para ellos es tener un guión que presentar, y ya que lo tienen conseguir dinero, y ya que lo tienen, empezar a filmar, porque si no se devalúa todo. Pero no sé si hay un fondo para el trabajo del guión. Pero por ejemplo, cuando Amat Escalante gana en Cannes para poder trabajar un año en *Los bastardos*, eso es algo que no sucede en México, no hay becas. Es la responsabilidad del director, si quiere trabajar a fondo su guión, pero no es un tiempo remunerado para ellos. Algunos lo hacen, por ejemplo Fernando Eimbcke trabaja durante dos años cada guión. Pero no todos quieren, no todos tienen tiempo. Una tercera opción es la de hacer un taller con los actores y de construir el guión desde ahí, como hace Mike Leigh por ejemplo, pero eso implica que los actores estén renunciando a muchos

trabajos. Involucrar a los actores a un proceso de ensayo fuerte implica para ellos una renuncia económica que tiene que ver con una decisión personal, pero no puede ser sistematizado.

SD: Sin embargo, ahora es un período positivo para la producción en México.

FS: A mí me gusta lo que está pasando, sí. Hace unos días, fui al festival de Durango y la selección combinaba ficciones y documentales. Eran siete películas solamente. Muchas ya las conocía porque ya estaban en Morelia pero las volví a ver. Fui parte del jurado de la crítica en donde el punto era que debatiéramos en público. Era muy interesante ver cuánta gente quiso ir. Coincidíamos en las películas que nos interesaban, pero sí debatimos, no era evidente cuál era la película que fuera a ganar porque había muchas buenas, ¡en una muestra de siete películas! Éramos tres jueces, cada uno escogió cuatro. Está bien, ¿no? Además, son películas que podrían llegar al público, podrían gustar a la gente. Pues mira, se estrenaron en Morelia por lo menos dos de las que peleamos, y hasta ahora no han tenido estreno comercial: *González* (que ya mencioné) y *Somos Mari Pepa* de Samuel Kishi. Y son divertidas. Esta última cuenta de un grupo de amigos de Guadalajara, muy entrañable, muy verosímil, con personajes tan bien dibujados... Recorrió festivales, ganó premios por todos lados, pero no se ha estrenado. Para no terminar esta pregunta con una nota baja, creo que sí hay muy buenas propuestas, y en documental mucho más. Pero es más difícil aún que llegue.

SD: ¿Podrías mencionar algunos de los directores actuales que consideras los más prometedores o interesantes?

FS: Mira, siempre menciono los que ya llevan un rato y ya no son tan nuevos pero a mí me gustan mucho: Fernando Eimbcke (nunca va a ser taquillero, pero bueno); Gerardo Naranjo; Natalia Beristain, que este año apenas debutó con su ópera prima *No quiero dormir sola* pero lo hizo muy bien; José Luis Valle, cuya película *Workers* ganó el Premio Mezcal a la Mejor Película en el Festival de Guadalajara en 2013; Mariana Chenillo, sobre todo su primera película, *Cinco días sin Nora*. Está también Michel

Franco, que hace cosas arriesgadas pero interesantes. Tal vez no todas las películas de esos directores hayan sido buenas, pero ves que allí hay algo.

SD: ¿Y entre los actores y las actrices actuales, algunos parecen especialmente buenos?

FS: Karina Gidi, quien hace el papel de la madre en *Abel* (una película que tiene un buen guion), por ejemplo, es una de las mejores actrices, tanto en cine como en teatro. A veces es difícil dar el paso del teatro o la televisión al cine, porque se requiere menos gestualidad para no volverlo una caricatura. Pero algunos actores lo manejan muy bien. Además de Karina Gidi, sin orden: Irene Azuela, quien actúa, por ejemplo, en la película *Bajo la sal*; José María Yázpik. Ahora se estrenó en México una película bastante buena: *Huérfanos*, que habla de la vida de un mexicano que estuvo involucrado en la guerra de reforma, Melchor Ocampo, y de cuya vida se conoce poco. Pues el que interpreta Melchor Ocampo es un actor de teatro de años, se llama Rafael Sánchez Navarro, y casi no ha hecho cine en México. Interpretó un personaje difícil, ¡y lo hizo tan bien! Esto para decir que hay actores que a lo mejor no se les ha dado un lugar en cine. Damián Alcázar es también muy buen actor; Joaquín Cosío, aunque se le suele estereotipar en papeles de narco y demás; Daniel Giménez Cacho; Adriana Roel; Ximena Ayala, que está en *Los insólitos peces gatos*; Harold Torres, quien salió, por ejemplo, en *Norteados*, una película de Rigoberto Pérezcano, muy buen director; y ahora está en *González*, que ya mencioné. Muchos son gente nueva, que no se conocen, incluso no actores. Hay muchísimas posibilidades también de rescatar a actores que siempre han sido buenos, sea en el cine o en el teatro. Es que en México hay muy buen teatro.

SD: ¿Cuáles serían para tí las cinco mejores películas mexicanas, o las más importantes, de toda la historia del cine mexicano?

FS: Sin orden: de Buñuel, muchísimas. Consideramos a Buñuel mexicano porque hizo sus mejores películas en México. *Los olvidados* [1950] me gusta mucho pero la película que prefiero de Buñuel es *Él* [1953]. Y *El ángel exterminador* [1962], que también es una película mexicana. Me gustan algunos de los directores de los 1960-1970 que fueron muy combativos,

como Ripstein y Cazals. En particular, de Felipe Cazals: *Canoa* [1956] y *El Apando* [1976], que está basado en la novela de Revueltas. Estoy organizando mi respuesta por directores, pero bueno. De la época dura de Ripstein, me gusta *El castillo de la pureza* [1973]. Son películas tremendistas, era la estética de esos años, pero siguen funcionando. Las novelas de García Márquez que se llevaron al cine son en general muy malas, excepto una, *María de mi corazón*, que dirigió otro director de los setenta, Jaime Humberto Hermosillo [en 1979]. Es muy buena. No sé si ahora la pondría entre las mejores de todas, pero sí entre las que querría volver a ver. Del cine de la época de oro, pues, un género que me gusta es el de *Una familia de tantas* [1948], de Alejandro Galindo, y esas películas con los hermanos Soler. Me gustan más que las del Indio Fernández, que siento que son importantes, pero me cansa un poco tanta majestuosidad. En una época en la que el cine mexicano fue malísimo, el cine producido por el Estado en los 1960-70, el cine de ficheras, hay una película que se llama *Llámenme Mike* [1979] de Alfredo Gurrola. Es increíble, y se ha visto poco. Es la historia de un detective que pierde la memoria y, cuando la recupera, a todo el mundo le dice "llámenme Mike" porque se pasó toda la vida leyendo novelas *pulp*. Es una especie de reelaboración del *Quijote* porque él se siente un gran caballero, pero en el contexto del México de los 70, que es espantoso, corrupción y demás. Se junta todo el imaginario del cine de los 70 con una historia superinteligente. Esa es una de mis películas favoritas de todos los tiempos sin ninguna duda.

Y luego, de los 2000 para acá, *Y tu mamá también* [Alfonso Cuarón, 2001] y *Amores perros* [Alejandro González Iñárritu, 2000], sobre todo porque fueron un fenómeno importantísimo. Me acuerdo que supimos que había ganado *Amores perros* en Cannes, pero sin saber nada del filme todavía. Cuando se proyectó aquí, en un teatro donde hicieron la *première*, hubo un silencio en la sala cuando terminó la película... porque ahora tal vez ya envejecieron algunas cosas, pero en ese momento sí fue muy novedoso. Y finalmente, de Guillermo del Toro, me gusta mucho *Cronos*. Yo creo que para no meterme con el pasado reciente, me quedaría con esas.

SD: ¿Cómo se relaciona el cine mexicano contemporáneo con la tradición nacional del cine de oro? ¿Crees que este cine tiene alguna influencia, o suscita más bien rechazo en los directores actuales? ¿A menos de que la

relación sea de ignorancia e indiferencia?

FS: Lo que pasó es que este cine no ha muerto, porque siguió vivo a través de las telenovelas. Esta veta se acabó al nivel industrial de cine pero se perpetúa en la televisión, aunque sin la producción, claro. Ojalá las telenovelas estuvieran fotografiadas como las películas de Gabriel Figueroa. En el cine creo que, como dices, hay un cierto rechazo a esa tradición del melodrama, en tanto que se cree que es una referencia no tanto al cine sino a las telenovelas, que en realidad es un remanente. Sin embargo, ahora que estuve en el Festival de Durango, una de las películas se llamaba *Los Hamsters* [de Gilberto González Penilla] y hablaba de una familia completamente disfuncional, con reproches, mentiras, secretos. No lo había tomado tan en cuenta hasta que uno de mis compañeros críticos, Ernesto Diezmartínez, dijo algo que me pareció muy lúcido: dijo que era como una reelaboración de ese cine de melodrama mexicano. Reelaboración en el sentido que sí, refleja una manera de ser de las familias mexicanas, y haciendo tal vez guiños, pero tan reelaborada que no sé si fue consciente o no. Entre los directores, hay un rechazo porque pesó y sigue pesando durante mucho tiempo el hecho de que tú vas a un Sanborns, donde se venden DVDs, y todas las *coffee table books* son todos de cine de Oro: María Félix,... Como si nunca se pudiera superar eso, que era lo máximo de todo. Entonces creo que muchos directores se dicen: basta... Incluso, cuando Alejandro González Iñárritu habló de la génesis de *Amores perros*, dijo: "Crecí viendo las películas de la época de Oro, pero no me decían nada, no tienen que ver ahora con la realidad de ninguno de nosotros". Entonces el rechazo se explica porque fue muy abrumador, es un poco como la rebelión de los directores franceses contra el "cine papá". Hubo una indigestión. Tal vez, si vuelve a haber una reelaboración de los géneros del cine de oro, va a ser desde el inconsciente, como en *Los Hamsters*, o sin hacer alusiones tan grandes. Por otro lado, hay un cine de la nostalgia también. Por ejemplo se acaba de estrenar una película sobre la vida de Cantinflas, o hace poco hubo una sobre la vida de un actor famoso.

SD: ¿Y los dramas familiares que se hacen hoy, como *Abel* o *La otra familia*, tampoco tendrían una relación consciente con este cine de oro?

FS: *Abel* es muy posible, en un registro extraño. Pero no creas que tuvo mucho éxito aquí...

SD: ¿A pesar de que la dirigió el actor Diego Luna [quien actuó junto con Gael García Bernal en la famosa *Y tu mamá también*]?

FS: Es que justamente, es un actor, y la gente no creyó que pudiera o supiera dirigir. Su película *César Chávez* tampoco tuvo éxito aquí. En cuanto a Gael García Bernal, su éxito fue una cosa tan grande, realmente estaba y sigue estando en todos lados, que la gente empezó a verlo con distancia. Para mí, su mejor película ha sido *La mala educación*. Ahora ellos se ven como estrellas, pero no necesariamente para un público eso avala nada. A pesar de que están detrás de proyectos muy interesantes, como el festival de documentales, como Canana Films misma, que es su productora, no es garantía para el público ni que actúen, ni que produzcan ni que dirijan.

SD: Otra pregunta vinculada a la historia del cine mexicano: los directores que empezaron a trabajar en los 2000 y los que rodaron sus primeras películas en los años 70 pero siguen haciendo filmes ahora – como Arturo Ripstein y Felipe Cazals, que mencionaste entre tus favoritos, pero también Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Paul Leduc –, ¿los ves dos continentes separados o bien se interrelacionan?

FS: Si tomas por ejemplo *El callejón de los milagros*, de Jorge Fons, me parece que la estructura se acerca a las formas de hacer cine hoy en México; rompió con la estructura lineal tradicional. Ripstein sí es un continente aparte; los guiones mismos, que son hechos por su mujer Paz Alicia Garcíadiego, tienen una construcción y una sintaxis muy extraña, con términos que parecen coloquiales pero sin serlo. Es muy difícil compararlo con otros. Sin embargo, las películas de Cazals de los 70, que hablaban de temas carcelarios, de nota roja, pues creo que muchos directores jóvenes se sentirían atraídos por este tratamiento de los temas, de realismo duro. Pero son películas muy difíciles de conseguir. Recién quise ver toda la obra de Cazals por un libro que iba a presentar, y no sabes qué pesadilla para encontrar los DVDs. Me enteré de que dos películas las compró *the Criterion Collection*, porque aquí no se editan. Uno creería que tendría que existir la

obra completa editada de estos directores, pero no. Con suerte las puedes pescar en televisión. Hay canales que las pasan a veces, pero el problema es que no sabes bien cuándo: tanto un canal privado (Televisa) como el canal 22.

SD: Hablando de televisión, tengo una pregunta basada en el trabajo del profesor Paul Julian Smith quien, en su último libro *Mexican Screen Fiction: Between Cinema and Television* (2014), considera que es necesario considerar juntos en el cine y la televisión mexicanos. Por ejemplo, estudia la película *Voy a explorar* de Gerardo Naranjo junto con la serie *Rebelde* (producida por Televisa). ¿Te parece que hay series que tienden a la calidad del cine, e inversamente películas de cine influidas por la televisión?

FS: No creo que haya series tan buenas como para competir con películas. Por lo que sé, se han hecho muchas buenas series, por ejemplo la serie colombiana sobre Pablo Escobar. En Colombia se hace muy buena televisión, pero en México creo que no. Me pareció muy interesante y admirable lo que hizo Paul Julian Smith, quien habla también de *Drenaje profundo* en su libro. Algo faltaba ahí, desde el punto de vista académico. Para analizar *Rebelde* con rigor y todos los signos que están ahí, hay que tener una distancia. No sé si los investigadores mexicanos la tienen o si es demasiado cercano para ellos. Ahora hay una serie de televisión que dirige Daniel Giménez Cacho, está muy descuidada, con estereotipos que no corresponden. No sé si es una cuestión de presupuesto. Tal vez *Las Aparicio*, producida por Argos, haya sido el intento más importante de hacer una serie de televisión que pueda competir. Pero no ha tenido el impacto y el éxito que tiene cualquier serie gringa. No hay un *talk of the town* alrededor de las series de televisión mexicanas. Es un principio, ojalá se desarrolle, hay muchos temas para explorar. Ahí creo que Colombia nos lleva la ventaja por ahora. Hace rato me preguntabas sobre películas o directores que a lo mejor rechazan el cine de oro pero que al final lo retoman. Pues es un poco lo que Paul Julian Smith dice sobre *Voy a explotar*, ¿no?, que maneja un nivel de melodrama. Tal vez lo hace desde la ironía. Pero aun así está muy basado en modos de televisión, que a la vez son los de la época de oro. Creo que Naranjo lo hace sin darse cuenta. Pues la televisión en México está muy satanizada.

SD: Una pregunta más personal: ¿cómo empezaste a ser crítica de cine, después de estudios de literatura?

FS: Estudié literatura pero no porque quisiera ser novelista, nunca pensé en escribir ficción. Pero me gustaba escribir ensayos. Mi primer trabajo después de terminar la licenciatura fue en una revista que se llamaba *Viceversa*, que en México fue un poco el principio de las revistas donde se combina alta cultura con baja cultura. Tenías por ejemplo a Carlos Fuentes escribiendo sobre fútbol. Este tipo de revistas ahora son muchas, es el *middlebrow*, ¿no? Pero antes estaban nada más las revistas de los intelectuales y las revistas populares. *Viceversa* era muy importante en ese sentido. Yo empecé a trabajar en esta revista como editora. Mi jefa, Mónica Braun, que es una poeta ahora, escribía para un suplemento que se llamaba *Sábado*, que era el suplemento del periódico *Unomásuno*. En México hace quince años había muchísimos suplementos culturales, que ya no hay. En ese entonces, *Sábado* era uno de los más vivos, en él publicaba por ejemplo José Emilio Pacheco. Era muy bueno, no porque fuera muy prestigioso sino porque juntaba perspectivas populares y más intelectuales. El editor era muy inteligente, organizaba pequeñas peleas dentro del suplemento. Era muy divertido leerlo.

Entonces, quien era el crítico de cine de este suplemento, que se llamaba Naief Yehya, se fue a vivir a Nueva York – sigue escribiendo sobre cine, tiene varios libros – y quedó la plaza libre. Y Mónica me propuso tomar ese espacio. Lo hice, comenzó a funcionar y estuve escribiendo cada fin de semana durante casi tres años. Fue una escuela. Además de que me gustaba mucho leer, a la par de mi carrera, me gustaba mucho ir al cine, pero no se me había ocurrido empatarlo. Tenía el aparato teórico medio adaptado de la carrera, podía trasladar las formas de análisis, pero fue un poco como volver a hacer una carrera. Ya leía sobre cine, pero empecé a leer sobre cine de distinta manera. Fue un poco en el camino, pero fue inesperado, en el sentido de que tal vez no me habría animado nunca a hacerlo si no hubiera sido de esa manera. Fue a partir del ejercicio de tener que escribir cada semana. En esos años, a fines de los 90, se exhibía muy poco cine mexicano pero había muy buena producción de cine de otros países. Llegaba muy buena cartelera. Cada fin de semana había algo bueno que reseñar.

SD: ¿Cuáles son espacios que hay para la crítica cinematográfica en México?

FS: Los periódicos ahora ya no quieren crítica de cine, porque les quita caracteres. Basta con una foto de un actor. Y menos si es cine mexicano, a menos de que sea algo muy llamativo. Pero no hay cobertura de festivales... Es decir, no interesa el cine en los periódicos, que tendrían más probabilidad de llegar a un mayor número de gente. Los programas de televisión dedicados al cine son pocos, porque siguen un formato en donde lo importante es la cartelera.

Hay revistas de cine independientes, pero no tienen presupuesto, entonces son muy chiquitas, como la revista *Icónica* que edita la Cineteca, o la revista *Toma*, pero no tienen circulación tampoco. No hay *la* revista de cine.

SD: ¿Y en la radio?

FS: En la radio tenemos espacio algunos de nosotros. Yo tengo los viernes en un programa de radio ["Atando Cabos", en Radio Fórmula]. Roberto Fiesco, que fue el director de la película *Quebranto*, y una chica que se llama María Linares tienen un programa de radio los sábados, que habla de cine mexicano [*CineSecuencias Radio*]. En radio hay colaboraciones breves. Creo que hay más posibilidades en radio ahora que en medios escritos, qué ironía. En ese sentido me siento afortunada de escribir en *Letras libres*. Por un lado sé que tiene una circulación mínima, pero por otro, me deja escribir lo que yo quiera, porque en otros medios tienes que escribir sobre los estrenos, temas impuestos. *Letras libres* no me impone nada, lo cual agradezco mucho, pero tiene que ver con que ellos no aceptan publicidad de las distribuidoras, que es otro asunto. Hay revistas de cine aquí, pero son como *Cine Premiere* o *Cinemanía*. Es decir, no es que esté mal, pero las fuentes de publicidad son las propias distribuidoras, entonces hay un pacto tácito entre promoción de películas y anuncios publicitarios.

SD: Pero no podrías vivir de tus artículos en *Letras Libres*...

FS: No, no. Es la suma de muchas cosas pequeñas. Por ejemplo hace poco hubo un festival en México DF e hicieron una mesa sobre críticos. Siempre

están haciendo "mesas sobre críticos", no sé por qué, si nadie lee crítica. Pero hablábamos muchos de lo que hacemos para sobrevivir como críticos, por ejemplo hacer parte del comité de selección de un festival. Y eso sin estar comprometiendo nada, pues estás aportando lo que quieres decir. Ese tipo de trabajo.

O bien dar algún taller. Yo prefiero hacer eso mil veces, o incluso otra cosa que no tenga que ver con cine, antes de escribir algo que no me guste. Y no me estoy autoerigiendo como alguien moralmente superior. Hay muchos colegas que lo hacen y está bien si esa es su decisión. Pero yo no podría.

17 de junio de 2014