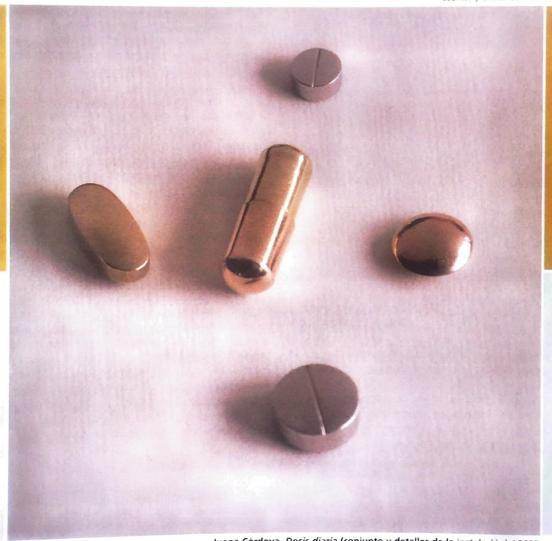
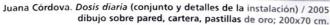


Apuntes para una discusión sobre cine y literatura en el Ecuador

Marcelo Báez

Escritor y critico de cine





Mientras en EE. UU. el cine se dedica a reinterpretar series de televisión y explota al máximo los efectos especiales, y la violencia, el cine de nuestro continente quiere llegar hasta las raíces de la historia, busca responder a la pregunta «¿quiénes somos?».

Según Gabriel García Márquez, el cine latinoamericano está viviendo un boom que ya experimentó la literatura de los años sesenta. Precisamente, el cine de este hemisferio se está nutriendo de obras literarias, aunque no necesariamente del boom literario.

Recordemos recientes adaptaciones cinematográficas de Como agua para chocolate —basada en la novela homónima de Laura Esquivel—, De amor y de sombra— en la novela de Isabel Allende—, Fresa y Chocolate —en un cuento de Senel Paz—, entre otras.

Por lo tanto, que el cine ecuatoriano se acoja a libros tan representativos de nuestra literatura como Entre Marx y una mujer desnuda, de Jorge Enrique Adoum, La Tigra, de José de la Cuadra, y Mientras llega el día, de Juan Valdano, es un hecho estético plausible, acorde a una tendencia continental, que nos permite de paso reevaluar la obra literaria.

Como nota aclaratoria se debe señalar que en este ensayo sólo se toman en cuenta textos fílmicos, soslayando de manera determinante la producción audiovisual (telefilmes, teleseries, cortometrajes en vídeo), que bien pudiera ser tema de un estudio mucho más extenso. Esto no obedece a una actitud discriminatoria, sino que tiene que ver con una metodología de trabajo que apunta más bien a delimitar con seriedad un corpus de análisis. Las diferencias estéticas y

técnicas entre cine y vídeo requieren otro tipo de discusión.

La Tigra no era tan fiera

El problema de La tigra (1989), del cineasta lojano radicado en Quito, era, más que nada, un guión que no captaba el espíritu rural de la obra de José de la Cuadra y era ingrato en la recreación de los personajes originales. Éstos, a diferencia de en el relato literario, lucían en pantalla falsos, postizos, carentes de autenticidad. Lisette Cabrera, por ejemplo, en el rol protagónico no lograba transmitir el aura de erotismo desenfrenado y salvaje que captamos en la heroína (¿antiheroína?) de la obra original. Además, la cámara era casi estática, carente de libertad e iniciativa, como si estuviera clavada con una estaca en el suelo montubio, sin duda el elemento más auténtico del filme, porque se rodó en los escenarios que planteaba De la Cuadra. El problema actoral, más que nada la sobreactuación, también guedaba en evidencia.

Sin embargo, La Tigra dejó un terreno abonado, un sendero a seguir. Pese a su torpeza en el entramado de las secuencias (lo cual no se repetiría en Entre Marx) y la falta de iniciativa en el manejo de la cámara y de los espacios, fue la prueba de una voluntad de contar, de hacer un cine basado en obras de escritores nacionales.

Quizá el problema de Luzuriaga con La Tigra era su desconocimiento de la geografía costeña, de su idiosincrasia rural, de la manera de hablar y de pensar del montubio. Esta ignorancia se palpa en los diálogos tan esquemáticos, recitados, faltos de convicción, en los actores no costeños que constaban en el reparto y

cuyos parlamentos no logran captar localismos y coloquialismos que eran tan importantes, no sólo en el relato de José de la Cuadra, sino en la obra de toda la generación de escritores de los años treinta. El guión de esta película pulverizó el histórico proyecto de nuestros escritores de antaño de recrear la forma de hablar de los habitantes del mundo rural costeño.

Entre Marx desnudo y una mujer

En su segunda película, Entre Marx y una mujer desnuda (1995), Luzuriaga se muestra más seguro en la recreación de una realidad que parece conocer mejor: una ciudad (Quito), el decenio de los sesenta con su crisis ideológica de valores e ideales, un grupo de miembros de un partido de izquierda en pos de una utopía.

El resultado está a la vista. Se trata de una película más auténtica y sobre todo apegada al espíritu de la obra original. Es lo único que hay que exigirle a una película basada en una obra literaria, que capte su esencia. El hecho de que sea diferente al libro, que el filme sea otro texto, eso nos interesa. Cine y literatura son dos lenguajes diferentes y siempre crearán productos disímiles.

El guión de Arístides Vargas sorteó con astucia algunos obstáculos que planteaba el texto experimental, de fuertes ecos cortazarianos (Rayuela, Libro de Manuel), de Jorge Enrique Adoum.

El primer problema que planteaba la obra era su estructura antilineal, calidoscópica. Las soluciones más fáciles pudieron haber sido, o bien una historia line-

al en el sentido tradicional, o una historia antilineal, en la aceptación más vanguardista del término. Entre Marx no cae en ninguno de los dos extremos. Se logra un relato aparentemente convencional, en el que se insertan imágenes oníricas, aparentemente irracionales (o como se las quiera llamar), que rompen con la lógica espacio-temporal. Y esto es lo que a la larga la película toma del libro: la estructura experimental en la forma de contarnos una historia. El entramado de las secuencias se hace rompiendo la lógica usual. Recuérdese la escena del almuerzo dominical en un perímetro de tierra rodeado de agua, la escena amatoria en un desierto, o cuando el personaje llamado El Autor abre la puerta de su apartamento y sale hacia una recámara con piscina. Esta ruptura de tiempo y espacio está al servicio del que creemos es el verdadero tema de la película: la relación entre la creación artística y la realidad que se quiere recrear a través del arte, los límites entre lo real y lo ficticio (la tan bien lograda escena final en la que Marx y El Autor conversan resulta altamente ilustrativa de este aspecto).

El segundo problema de la obra de Adoum era el atiborramiento de elementos cultistas y juegos gráficos, tales como la inserción de anuncios clasificados o recortes de periódico, por dar tan sólo dos ejemplos. Además estaban las constantes referencias intertextuales de escritores, teóricos de la literatura, sociólogos, etc., las cuales difícilmente iban a ser insertadas en la película (lo de los grafismos lúdicos era obviamente imposible); éstas habrían dificultado la recepción de parte del espectador. El guionista del filme ha entendido bien que este tipo de recursos calzan mejor en el reino de la literatura, por eso los ha omitido con acierto.



Descabezando el filme

En lo que respecta a las imperfecciones técnicas más notorias, como el sonido, son producto de las limitaciones del medio. Hay momentos en que no se puede escuchar muy bien los parlamentos de los actores; en otros pasajes, el plano sonoro de la música es alto con relación al del diálogo.

El guión de Arístides Vargas —como ya lo planteamos— capta la esencia del relato de Adoum, aunque a ratos se empantane y no pueda caminar, tal como el personaje hemipléjico que interpreta. En algunos momentos, la historia se vuelve demasiado densa, con un exceso de discurso izquierdista e intelectualoide. Claro está que ese discurso se maneja con los mismos excesos en la novela de Adoum, pero se pudo haber aligerado ese aspecto para hacer una cinta más digerible que amplíe su campo de recepción en lo que al público se refiere.

Como un aporte especial del guión, hay que mencionar dos elementos: la inclusión de los niños como álter ego o proyecciones de los personajes, y la inserción de «El viejo que se parece a Marx», según rezan los créditos. El viejo de barba leonina está presente para enfatizar el contexto ideológico de la historia, y los niños actúan como cuestionadores de las actitudes adultas.

La música incidental de Diego Luzuriaga, sin ser inolvidable, cumple con su propósito de transmitir los diversos grados de emotividad de determinadas escenas, por ejemplo, el drama, el romance, etc.

Las canciones de Hugo Idrovo, Jaime Guevara y Ataulfo Tobar son funcionales en la ambientación de la época, aunque el rock que se creó originalmente para la cinta caiga en el cliché, sobre todo en el ámbito de las letras. Pero, ¿no es todo el cancionero de esa época un cliché?

El vestuario es un elemento en el que se ha puesto mucho cuidado, ya sea en la moda de los sesenta, en los trajes de época que utilizan Rosana y su esposo, o en la vestimenta típica de los danzantes.

En la escenografía también se ha puesto énfasis, aunque a veces la construcción de los espacios sea grandilocuente y exagerada (las escenas del almuerzo dominical y de la piscina). Pero, ¿las atmósferas o escenarios hiperbólicos no cumplen bien su función de estar al servicio de ilustrar la contraposición ficción/ realidad que plantea el filme?

La fotografía de Olivier Auverlau es, indudablemente, lo más destacado de la película, sobre todo cuando logra captar imágenes de Quito sin caer en la postal o en la imaginería turística. Los hallazgos visuales de la nocturnidad de la capital del Ecuador resultan antológicos.

En lo que respecta a lo actoral, se puede decir que no hay en este filme actuación que desentone. Todos los actores parecerían brillar con la misma intensidad. Éste es otro de los logros del guión: diseñar los personajes de tal forma que ninguno «se roba la película». Existen, sin duda, en lo actoral, un acoplamiento colectivo y una eficacia individual que no sucedían en La Tigra.

Mientras llega el día

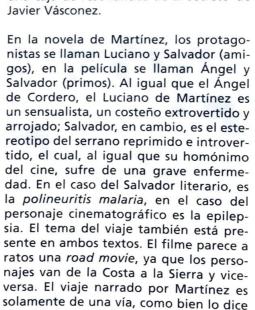
Si analizamos la última película de Luzuriaga, 1809-1810: Mientras llega el día (2004), basada en la novela homónima de Juan Valdano, estamos ante un retroceso. Más adelante explicaremos por qué. Mientras tanto, podemos reseñar la historia narrada en el filme, que tiene lugar en Quito en 1809. El ejército real llega desde Lima para detener a los insurrectos que derrocaron sin armas al gobernante español. El bibliotecario de la ciudad (representado por Arístides Vargas) huye, pero es apresado pese a la protección de su amante Judit (Marilú Vargas), quien debe sortear el asedio amoroso de Arredondo, jefe del ejército, para tratar de salvar al bibliotecario de la matanza de 1810, en la cual fueron sacrificados casi 300 quiteños.

La historia cae en lo sentimental, lo lírico, lo telenovelesco. El romance entre Judit v Pedro el bibliotecario, ex discípulo de Eugenio Espejo, resulta inverosímil en cada uno de sus tramos. Hay una puesta en escena que roza lo espectacular y lo grandilocuente. Las vestimentas a ratos lucen demasiado nuevas. Basta tan solo ver algunos uniformes militares que parecen recién salidos de una sastrería. El fallo más patético es el del cuadro que está pintando el padre de Judit. Se supone que él está retratando al temible Arredondo, cuya mera presencia acartonada no causa ningún resquemor. El resultado pictórico parece el de un cuadro vanguardista de la primera mitad del siglo XX (perteneciente a la tendencia del expresionismo abstracto, si queremos ser más precisos).

La sensación que deja este filme es que se ha puesto énfasis en los espacios, en el diseño de la producción, pero que no hay historia. En este sentido, la novela de Valdano resulta mal adaptada. El escritor captó con ojo de meticuloso historiador los enfrentamientos ideológicos decimonónicos, pero Luzuriaga prefirió irse por lo romanticón y lo trillado, trivializando la adaptación.

Entre Luis A. Martínez y Sebastián Cordero

Muchos se preguntaran el porqué de la presencia de *Ratas, ratones, rateros* (1999), de Sebastián Cordero, en un ensayo sobre cine y literatura. La atrevida hipótesis de este parágrafo es la de señalar que se trata de una adaptación inconsciente de *A la costa* (1904) de Luis A. Martínez (1869-1909). Esto no sería nada nuevo en la obra de Cordero, quien de una forma u otra hizo de *Crónicas* (2004) una caja de resonancias de *El secreto* de Javier Vásconez.



En tal caso, ambos textos son la constatación de una nación dividida en dos, bipolarizada. Esta coincidencia entre

el título de la novela. Otro punto en

común entre ambas obras es la quimera

de oro que constituye el viaje al extran-

iero. Mientras Luciano planifica un viaje

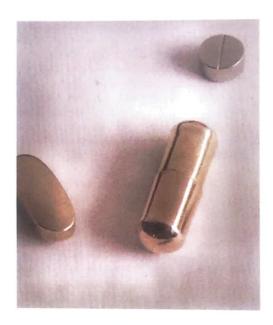
a Europa, el Ángel de Cordero deposita

en EE. UU. (la Yoni, le dice él) todas sus

esperanzas.



ambas obras da cuenta del fracaso del proyecto de nación, proyecto que empezó precisamente en la época en la cual Martínez concibió su novela (fines del siglo XIX, en plena revolución alfarista) y que encuentra su punto de mayor ebullición en el año en que se estrena Ratas. 1999 es el año de la dolarización, acontecimiento que fuerza al país a entrar a la globalización. De allí que tanto la quimera de EE. UU., en el caso de Ángel, como de la Europa a la que ansía llegar Luciano, sean indicios de ese necesario proceso migratorio de entre siglos. La revolución liberal es el contexto de Martínez, y el neoliberalismo, del filme de Cordero. Los dos proyectos, más económicos que políticos, desembocarán en un desencanto que es elemento subyacente en ambos textos.



Conclusiones

Ecuador es un país que está recién aprovechando sus obras literarias. Si su cinematografía está en proceso de crecimiento, es saludable que pose su mirada en textos paradigmáticos como los de Adoum o Valdano. Es interesante notar que se adaptan textos que tienen que ver con la identidad y la historia.

Es equitativa la forma en que el cine está diseccionando los problemas de una nación tan bipolarizada como la nuestra. Ratas, al estilo de A la costa, lo ha hecho de manera correcta. No hay que olvidar también que la ópera prima de Cordero fue la que nos insertó en el mapa cinematográfico de la globalización. Nunca antes un filme había ganado tantos premios internacionales: mejor edición en el Festival de La Habana, mención de honor en el Festival de Bogotá, mejor actor (Carlos Valencia) en el Festival de Huelva.

La Tigra fue también notable por haberse constituido en una apuesta etnográfica que exploró el estereotipo de la mujer devoradora de hombres a través de la actriz Lisette Cabrera. Es, sin duda, el título que abrió muchos caminos en nuestro país, sobre todo por ser la primera película a color, y en formato de 35 mm, que recrea una obra literaria de un autor nacional.

1809-1810: Mientras llega el día, pese a no tener un epos definido, intenta bucear en el siglo crucial del nacimiento de una nación.

La mejor exponente de este espejo bifronte llamado cine/literatura sigue siendo Entre Marx y una mujer desnuda, donde hay una sinergia entre los aspectos técnicos, la puesta en escena y la eficacia visible en la narración audiovisual.





de cine en Ecuador

La crítica

Marcelo Báez

Escritor y critico de cine

«Los críticos son como los eunucos, saben cómo se hace pero no pueden», escribió Oscar Wilde. Lapidaria frase, típica del escritor irlandés, v casi justa porque si no se ha hecho cine, ¿para qué molestarse en criticar un texto fílmico? La pregunta que acaba de ser planteada, que tranquilamente puede ser tildada de excesiva, se vuelve justa cuando recordamos que los mejores directores de cine francés han sido previamente críticos. Jean Luc Godard y François Truffaut, ex redactores de la revista Cahiers du cinéma. Otro escritor, de cuyo nombre no puedo acordarme, dijo que el crítico es al escritor lo que el sacristán al sacerdote.

«Tengo un consejo que dar: nunca te rebajes a contestarle a un críti-

co». Esta frase de Truman Capote no siempre es tomada en serio por los artistas, que creen que es importante hacer entrar en razón al cítrico. Según William Faulkner, «el verdadero artista no tiene tiempo para leer las críticas, está demasiado ocupado escribiendo. El que quiere ser escritor que lea las reseñas de los periódicos». El ansia de ser crítico puede también ser una postura que Woody Allen ha ejemplificado bien: «Todo hombre inteligente en Nueva York se dedica a su profesión y a la crítica de cine».

Este trabajo intenta definir lo que es la crítica y también trata de rescatar los nombres de aquellas personas que lograron en nuestro medio Juana Cordova Llueve sobre mi corazón / 2003 sangre, plata, recipiente de cristal; 7x7cm.

ostentar un discurso analítico coherente con respecto de ese mundo de imágenes móviles (movies) tan bien llamado «séptimo arte» por el italiano Riccioto Canudo.

Definiendo el análisis

La mayoría de los nombres que fungen en nuestro medio como conocedores del cine son meros comentaristas, exploradores epidérmicos de una obra cinematográfica. Se limitan a lanzar adjetivaciones superficiales como buena, mala, excelente, fabulosa. No tienen una formación adecuada. Carecen de lecturas y de pocas horas de vuelo como espectadores. No tienen una visión diacróni-

ca y peor sincrónica del séptimo arte. Desconocen los elementos básicos del lenguaje cinematográfico. Un columnista local diría que *Flight Plan* (2005) con Jodie Foster es un filme «flojo» o que *Platoon* (1986) de Oliver Stone es «excelente». Por esto es necesario distinguir lo que es el comentario de lo que es el análisis *per se*.

Mientras el comentario es, simplemente, sintetizar un filme, reseñarlo y valorarlo, el análisis es una descomposición de los elementos técnicos. Cada elemento debe ser relacionado dentro de la totalidad significante, y variará dependiendo de si estamos ante una narrativa de cine clásico, moderno o posmoderno.

El análisis cinematográfico resulta escaso y es una actividad independiente de la producción cinematográfica. En las escuelas de cine no se enseña el análisis, peor aún teorías y modelos analíticos. Todo es pura práctica, un aprendizaje técnico. En las escuelas de literatura se da un fenómeno a la inversa. Se forman críticos, analistas, lectores y profesores, pero no escritores.

Son diferentes los modelos de análisis cinematográfico como lo constituyen el narratológico, estructural, ginocrítico, mitológico, retórico, formalista, de la sutura, de la puesta en escena, estilístico, metaficcional, intertextual, ideológico, de la enunciación narrativa, etc. Como dato curioso está la existencia del análisis deconstructivo, que sostiene que ninguno de los anteriores es válido.

Definiendo la crítica, el comentario y otros

La critica implica juzgar una obra cinematográfica, valorarla, resumirla, compararla con sus predecesoras, contextualizarla históricamente. Un paradigma de crítico es François Truffaut de la revista Cahiers du cinéma, Roger Ebert del periódico Chicago Sun o Guillermo Cabrera Infante y sus cuatro libros de cine: Un oficio del siglo XX, Arcadia todas las noches, Puro humo y Cine o sardina.

El comentario es un texto breve, sumamente subjetivo. Por lo general, encontramos comentarios sobre cine en la prensa nuestra de cada día. Este formato es una manifestación del periodismo de opinión: la subjetividad es la voz de una conciencia crítica. Quizá hay una forma de reconocer ciertos comentarios: a la manera de un editorial lleva la foto del analista.

El ensayo es un texto largo (de cinco a diez páginas, quizá más), de naturaleza académica y concebido para una revista o un libro. Está sumamente documentado: bibliografía, notas a pie de página, citas, referencias enciclopédicas, cultistas... Un ejemplo de ensayo sobre cine es la obra de André Bazin. Sus libros sobre Welles y Chaplin, o sus textos publicados en *Cahiers du cinéma*, son de corte ensayístico.

Una reseña es un resumen de la historia acompañado de una ficha. No tiene necesariamente una opinión. Por lo general, no lleva firma. ¿El objetivo? Informar, incitar a la gente a ver el filme.

Los movimientos críticos universales

La teoría de la fotogenia de los años veinte del siglo pasado reflejó la fe en la capacidad del cine por presentar al mundo como algo nunca antes visto. En estos primeros teóricos, hay una clara atención hacia las posibilidades formales del nuevo medio. En los años cuarenta y cincuenta, los escritos de André Bazin se alejan del énfasis en el montaje de autores como Sergei Eisenstein o Dziga Vertov y apuntan más bien a la imagen individual del cine de Welles, que presenta al tiempo y al espacio como un continuum narrativo.

A mediados de los años cincuenta, el director francés François Truffaut apuntaría a la existencia del cine de autor, que dota al director de una «visión personal» y le otorga un rol central en la producción fílmica. El concepto de «autor» cinematográfico es un préstamo de la literatura y es, desde entonces, que ambas disciplinas comienzan a unirse: se privilegia al autor cinematográfico con el mismo estatus con respecto del autor literario.

Por otra parte, la teoría de los géneros surge también en este período, y tiende a reconocer la naturaleza popular del cine, especialmente como producto de la industria de Hollywoodlandia. El cine de género fue el lugar ideal para el surgimiento de la crítica estructuralista, especialmente durante los años sesenta y setenta.

El semiólogo francés Christian Metz inaugura también en esta década prodigiosa la aproximación postestructuralista, influenciada más tarde también por el psiconanálisis, que intenta demostrar que las películas generan significados a través de códigos semióticos que son inherentes a este medio.

A partir de los años sesenta, la crítica no estuvo ajena a la politización del discurso teórico, desde el marxismo de Louis Althusser hasta el psicoanálisis de Jacques Lacan, con órganos de difusión como las revistas Cinéthique, Cahiers du cinéma y Screen. El propósito de este acercamiento era identificar y luego deconstruir las estructuras ideológicas y los códigos de la sociedad capitalista contemporánea, visibles en el cine narrativo de Hollywoodlandia.

A principios de los años ochenta, otro francés, Gilles Deleuze, remeció a la teoría cinematográfica con su aproximación en sus dos tomos dedicados al cine: La imagenmovimiento y La imagen-tiempo, en los que valora los aciertos del Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa, Godard y Passolini, entre otros.

Textos más recientes como el del norteamericano David Bordwell, La interpretación del filme, han apuntado a que después de los setenta la crítica y la teoría del cine se han alejado de la forma en que el espectador ve el cine, criticando las aproximaciones lacanianas y althusserianas por su extrema abstracción e intelectualismo, abogando por una perspectiva más interdisciplinaria.

Los pecados de la crítica

Antes de pasar a nombrar a los críticos más representativos de nuestro medio, es importante hacer un paréntesis que nos permita reflexionar sobre los vicios que se cometen en nombre del análisis de películas. Según Francois Truffaut, los siete pecados capitales de la crítica son los siguientes (en nuestro medio se cometen casi todos):

- Ignorancia de la historia del cine. ¿Debe el crítico saber lo que es el expresionismo alemán? ¿O no debe saber? El director de Jules et Jim pone un ejemplo harto interesante. Dice que la falta de conocimientos de un crítico se mide por la capacidad que éste tiene de sorprenderse de los remakes. Como la mayoría de ellos no ha visto el texto fílmico primario, resulta que admira el refrito como si fuese realmente el original. The manchurian candidate (1962) es un ejemplo reciente que bien se amolda a este pecadillo. ¿Ha visto el crítico la original en la que actúan Frank Sinatra y Janet Leigh?
- 2. Ignorancia de la técnica del cine. ¿Qué es un tilt up? ¿Qué es un raccord? Si un crítico no sabe nada del metalenguaje del cine, entonces no puede ir más allá de ningún lenguaje.
- 3. Falta de imaginación y creatividad. Al hablar de este pecado, Truffaut ataca a la crítica en la que las aseveraciones antojadizas y superfluas están a la orden del día. La única forma de no cometer este pecado sería darle a la crítica cinematográfica cierta literaturidad como lo hacía el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante.

- 4. Chauvinismo más o menos consciente. Al hablar de este pecado, Truffaut fustiga a los críticos de su país que suelen comentar filmes extranjeros por encima de los franceses. Traspolar este pecado a un contexto latinoamericano, implicaría criticar a los que siempre escriben sobre filmes norteamericanos, o europeos, desdeñando los latinos.
- 5. Uso de la insolencia y del tono profesoral. En este punto, Truffaut se burla del crítico que aconsejaba a un director extirpar de su película un cuarto de hora de explicaciones científicas. Truffaut remata afirmando lo siguiente: «Para el crítico de cine no hay autores y las películas son como las mayonesas, salen bien o salen mal».
- 6. Juzgamiento de los filmes a base de las supuestas intenciones de los mismos. Si el crítico no conoce la historia del cine y menos aún su técnica, peor puede juzgar un filme por sus apariencias. Su ignorancia lo descalifica para adivinar las intenciones autorales.
- 7. Falta de aceptación de la complejidad del filme comentado. Si la película por comentar (*Hiroshima mon amour*, por ejemplo) es de una factura nada sencilla, lo mejor sería aceptarlo. ¿Se imaginan a un crítico escribiendo que un filme ha terminado por vencerlo debido a su complejidad estilística?

Estos pecados son consignados nada más que para señalar que en nuestro medio hay muchos cinéfilos que pluma en mano los cometen a millares surgir.



Si un crítico no sabe nada del metalenguaje del cine, entonces no puede ir más allá de ningún lenguaje.

Nuestros críticos

La siguiente lista soslaya a los comentaristas y reseñadores, para rescatar a los analistas, críticos y ensayistas que nuestro medio ha tenido a finales del siglo que pasó y principios de éste.

Santiago Roldós: sus textos publicados en diario *El Telégrafo*, en 1994 y 1995, rozaban el comentario y la lucidez crítica. Destacaban el humor negro y la acidez con que exploraba un texto fílmico. Crítico exigente. Pocas veces gustaba de un título.

Roberto Rubiano y Roberto Aguilar: ambos críticos descollaron en la revista Fanzine, que apareció y desapareció como casi todas las revistas, a finales del siglo pasado y a principios de éste, con textos bien documentados donde primaba la perspectiva historicista. Ambos sabían cómo ubicar una película de manera sincrónica y diacrónica, de tal forma que la relacionaban con filmes anteriores del mismo director y de otros cineastas, obviamente. La amenidad y el humor corrosivo nunca se alejaban del rigor.

Raúl Vallejo: durante su época de coeditor en la revista *Vistazo*, a mediados de los años ochenta, este escritor nacido en Manta logró calar hondo con columnas sesudas, bien informadas, donde se hacia gala de un rigor que solo tienen los críticos.

Pietro Speggio (seudónimo de Pedro Espejo): colaborador infatigable en revistas como TV Guía y el suplemento dominical Semana de diario Expreso. Heredero de la crítica de cine como género literario (léase hijo de Guillermo Cabrera Infante), era conocido por sus juegos de palabras, por abordar sus críticas como si fueran cuentos o capítulos de novela y asumir la narración con la primera persona del singular.

Gerard Raad: su cuarto de siglo como director del cine foro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, lo convirtió en el maestro de muchos guayaquilenses. A la entrada de cada sesión se les daba a los feligreses una hoja suelta con la ficha técnica y el análisis del filme que se iba a espectar. Raad también colaboró con el suplemento cultural *Matapalo* de diario *El Telégrafo* en el decenio de los noventa.

Carlos Icaza: conocedor a fondo de la historia del séptimo arte. Exigente degustador de lo mejor del cine de todos los tiempos. Con su columna en el diario *El Universo* se ha convertido en lo que mejor debe hacer un crítico: ser un puente entre el filme y el espectador.

Rafael Barriga: su libro El ojo del siglo, publicado en homenaje a los cien años del cine, resulta un análisis de los directores que crearon escuela. Los textos traspasaban el límite de la reseña biográfica para caminar por los terrenos de la crítica





Juana Córdova. Botica / 2007 Papel. alambre y pegamento dimensiones variables.

El espejo y la memoria



Gabriel García Márquez habló a fines de los años noventa del florecimiento (bloom) de un cine en nuestro continente que era la respuesta al boom literario de los años sesenta. La creación que realizó el premio Nobel colombiano de la Escuela de Cine de San Antonio de Los Baños en Cuba refrenda ese boom. Durante la inauguración en 1986 de la sede de la fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, el autor de Cien años

de soledad plantea que el boom cinematográfico debía ser como el neorrealismo italiano: historias nada artificiosas, de escaso presupuesto, «el cine con menos recursos y el más humano que se haya hecho jamás».

Veinte años después, la realidad le da la razón al autor de Memoria de mis putas tristes. Los festivales donde Latinoamérica se mira en el espeio de una pantalla silverada abundan. Está el de La Habana, el de Cartagena de Indias, el de Bogotá; en Europa, está el Festival Latinoamericano de Trieste, el Encuentro de Cines Latinoamericanos de Tolouse, el de Lérida, el de Biarritz, el Festceal de Bruselas; en EE. UU., el Festival de Cine Latino de los Ángeles, el Boston Latino Internacional Film Festival, y hasta existe un Festival Internacional de Cine Pobre en Cuba que ya va por su quinta edición. Ecuador no se está quedando atrás en este proceso globalizador, ya que cada año realiza el Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud.

Por otro lado, las nuevas tecnologías se ponen al servicio del arte número siete, como llamó Riccioto Canudo a un medio que apenas tiene ciento once años de creación. El vídeo de alta definición le da una significación diferente a este arte, a tal punto que Susan Sontag asegura que no hay que distinguir entre cine y vídeo, y pondera la deselitización de una forma de expresión que debe volver a las masas. Un arte no se mide por su soporte, sin por su propuesta audiovisual.

La anulación de las fronteras entre formatos y géneros es también algo saludable a tal punto que el cineasta latinoamericano visita la ficción y el documental con la misma pasión con la que aborda el cortometraje, el mediometraje y el largometraje. No importa si se filma en vídeo o en 35 mm. Peor, si el metraje es de quince minutos, media hora o dos horas. La responsabilidad estética es la misma para Aristarain, Bechis, Gumucio Dagron, Martel, Subiela, Arregui, Luzuriaga, Hermida, Chalbaud, Wood, Ripstein, Salles, Cabrera, Gaviria, Sorin, Triana, Burman, Piñeyro, Birri, Solanas, Lombardi, Puenzo, del Toro, Cordero y Cuarón. Estos últimos cuatro juegan a ser outsiders o insiders, según el proyecto que tengan en mente, demostrando que pueden hacer cine independiente o dependiente del star system norteamericano sin ningún tipo de confusiones o remordimientos. Lo que interesa al cabo y al fin es romper fronteras y esquemas.

En cuanto a lo económico, los cineastas o videoastas se las ingenian. Hay becas, fondos de asistencia, bolsas de proyectos documentales, premios para cine en construcción, concursos hispanoamericanos de guiones, fondos de ayuda para desarrollos quionísticos, emisión de bonos para accionistas minoritarios... Esto sumado al auge de la Internet v de las escuelas de cine, de productoras y distribuidoras que piensan menos con los bolsillos, de los auspicios institucionales en mayor medida y gubernamentales en menor medida. Nada detiene a los soñadores de imágenes audiovisuales.

El cine es la memoria del mundo, dice Michel Piccoli. Este boom cinematográfico latinoamericano que estamos viviendo en nuestra lengua, a partir de nuestra realidad, está alimentando y alentando esa memoria. La imagen en el espejo del cine nunca ha sido tan nítida como en este presente de vastas emociones y pensamientos imperfectos. M.B.M