



FACULTAD DE POSGRADOS

¿CÓMO HABLAR DE CINE EN ECUADOR? ANÁLISIS SOBRE LA
REALIZACIÓN DE LA COBERTURA PERIODÍSTICA DE CINE EN MEDIOS
ECUATORIANOS, MASIVOS Y ALTERNATIVOS.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos
para optar por el título de Magister en Periodismo

Profesora guía
Paulina Donoso B

Autor
Eduardo Varas C.

Año
2015

DECLARACIÓN DE LA PROFESORA GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Paulina Donoso B.
Msc Trabajo Social y Desarrollo
C.C. 1713560660

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes”.

Eduardo Javier Varas Carvajal
C.C. 0910680198

AGRADECIMIENTOS

A Paulina Donoso B., por su guía en este proyecto; a todos los entrevistados y a toda la gente que busca hacer del periodismo una práctica más ética y responsable, sobre todo en el área cultural.

A mis padres, por su apoyo durante la maestría.

DEDICATORIA

A Marcela Ribadeneira,
por resistir conmigo este
proyecto.

RESUMEN

Esta tesis analiza la forma en que actualmente se trata el cine y las películas a través de medios tradicionales y alternativos en Ecuador, con el objetivo de encontrar debilidades, fortalezas y proponer mecanismo para que esta práctica profesional encuentre mejores aproximaciones y pueda corregir sus defectos, a través de la comprensión de contextos sociales e históricos, así como de la constitución propia del cine, por medio de su gramática.

ABSTRACT

This thesis analyses how cinema and movies are approached by traditional and alternative media in Ecuador. Its objective is to find weaknesses and strengths as well as to propose mechanisms so that this professional practice finds better perspectives and corrects its flaws through the understanding of social and historical contexts and through the very own cinema's fabric, through its grammar.

ÍNDICE

Capítulo I Introducción	
1.1 Antecedentes.....	1
1.2 Formulación del problema	7
1.3 Preguntas de investigación	8
1.4 Justificación	8
1.5 Objetivos	
1.5.1 Objetivo general	10
1.5.2 Objetivos específicos	10
Capítulo II Desarrollo del tema	
2.1 Marco teórico	11
2.1.1 Breve historia de la crítica	14
2.1.2 La crítica y la teoría del cine	28
2.1.3 La historia de la teoría de cine	30
2.1.4 La crítica de cine	44
2.1.5 La relación crítico y realizador	56
2.1.6 El estado de la crítica en Ecuador	58
2.2 Matriz o ficha para redactar y analizar críticas	68
2.3 Análisis de críticas y de textos sobre películas	70
2.3.1 Sobre “Quito 2023”	71
2.3.2 Sobre “Feriado”	83
2.3.3 Sobre “Silencio en la tierra de los sueños”	96
Capítulo III Conclusiones y recomendaciones	107
Referencias	110
Anexo Uno Historia del cine	120
Anexos Dos Historia del cine ecuatoriano	174
Anexos Tres La parte técnica del audiovisual.....	219

1. INTRODUCCIÓN

1.1 ANTECEDENTES

De acuerdo a datos del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), en 2011 hubo 14 millones de asistentes a salas de cine comerciales del país (Maldonado, 2014, párrafo 23). De acuerdo a las mismas cifras, de esa cantidad, 400 mil ecuatorianos vieron películas producidas en Ecuador. Asimismo, en 2013, y de acuerdo a la Asociación de Comerciantes de Audio y Video de Pichincha, en esta provincia se venden anualmente 150 mil películas en DVD, a un promedio mensual de 2500 nacionales y 8000 extranjeras (Redacción Economía Diario La Hora, 2013, párrafo 2). Si a esto le sumamos el consumo de películas por televisión pagada, que según la Superintendencia de Telecomunicaciones, en Ecuador es un servicio con más 897.875 hogares abonados, hasta septiembre del 2013 (Redacción Economía Diario El Telégrafo, 2013, párrafo 1) y la cantidad de filmes que se transmiten en canales de señal abierta, así como aquellos que forman parte de las rutas en buses interprovinciales, la relación del ecuatoriano con productos audiovisuales se da en muchos espacios y en distintas condiciones.

Los datos del Consejo Nacional de Cine (CNCINE) certifican que las 13 películas nacionales estrenadas en 2013 tuvieron 235 mil espectadores en salas (Agencia Andes, 2013, párrafo 1). Ante esto, y frente al anuncio de que al menos en 2014 serían 20 las películas que se estrenen en salas (Redacción Entretenimiento Diario El Comercio, 2014, párrafo 1) –cifra que no se cumplió pues fueron en realidad 17 los filmes estrenados- es necesario comprender la importancia de la cobertura y crítica cinematográfica como un hecho periodístico. Tal como lo explica David Guzmán en su tesis “La importancia de la crítica de cine en su industria y el caso ecuatoriano”, hablar de cine es uno de los tantos productos que forman parte del periodismo cultural, que es “una especialización o subcampo de la profesión y como todo subcampo profesional

tiene su propia lógica, reglas y regularidades”, parafraseando a Bourdieu y Wacquant (Guzmán, 2014, página 6).

Pero la crítica de cine, desde el periodismo, no es necesaria únicamente por el crecimiento de una filmografía nacional. “Como con otras artes y actividades culturales, el cine inspira una necesidad humana de explicar nuestros sentimientos y respuestas sobre una película. Escribir sobre películas ha sido una parte fundamental de la cultura cinematográfica desde su inicio” (Corrigan & White, 2012, p. 6). Así, no hay manera de abordar una experiencia periodística completa sin entender esta importancia medular alrededor de un consumo social que merece un discurso adecuado (Fecé, 2005, pp. 19-20).

Tenemos en Ecuador una idea de crítica en medios masivos, pero esta –como lleva sucediendo ya varias décadas en todo el mundo- se centra en el carácter hermenéutico de la experiencia del espectador (Sontag, 2005, pp. 25 - 39). De esta forma, sin profundizar en la gramática cinematográfica junto a lo sensible que se pone en práctica al ver una película, se interrumpe un proceso “educativo” con la audiencia. Así, mientras se habla de un cine local que crece, las audiencias no se vuelven consumidoras más críticas porque no existe ese texto que sea capaz de llegar a muchos lectores y que permita desarrollar conocimiento en aquella persona que disfruta de ir a una sala de cine (Pereira Domínguez & Urpí Guercia, 2004, p. 6). Si bien el periodismo no debe tener como misión “educar”, la construcción de opinión pública, en lo que se refiere a objetos artísticos –en este caso, los audiovisuales- sí requiere de un diálogo que ayude al lector a entender sus consumos y a generar un criterio formado sobre lo que mira y sus gustos al mirar.

En los últimos años, la idea de la crítica de cine se ha mantenido en un nivel académico y de investigación antropológica, sobre todo por trabajos de estudiosos y expertos como Galo Alfredo Torres (con libros como “Neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano de entresiglo” y “La Odisea Latinoamericana: Vuelta al continente en ochenta películas”); Christian León

(con “El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana”, “Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela” y “Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador”); Wilma Granda Noboa (con sus estudios históricos, como “Cine Silente en el Ecuador 1895-1935” o “La Cinematografía de Augusto San Miguel, Guayaquil 1924 – 1925”), y Jorge Luis Serrano (con su “El nacimiento de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano”), entre otros. No son los únicos nombres, desde luego, pero sí se puede afirmar que en lo que se refiere a estudios, análisis y hasta tesis académicas, la revisión sobre el cine sí ha sido una constante en Ecuador.

Sin embargo, esta mirada suele no estar en contacto con aquella que coloca a la crítica de cine como un espacio mediático de acercamiento del producto audiovisual con lectores/espectadores no especializados. El objetivo final de este proyecto, en ese sentido, es crear un producto que facilite herramientas a periodistas que les permita construir textos para medios de fácil acceso; con un criterio que expone mejor el crítico argentino Eduardo Rojas, en una entrevista para la web Arte Críticas: “No me siento capaz de integrarme a ninguna academia, tal vez sí a un formato de crítica más rápida que no deje de lado el análisis y la argumentación” (Gorojovsky, 2014, párrafo 5).

En la última década, en ese punto medio entre academia y comunicación masiva, han aparecido decenas de revistas y publicaciones (la mayoría desaparecidas) que han buscado generar esta discusión sobre cine. Hablo de medios como el periódico del Ochoymedio, del boletín del MAAC Cine (en Guayaquil y Manta), así como revista Zoom, Fotogramas, y las publicaciones que han acompañado a los Encuentros del Otro Cine (EDOC) a lo largo de 13 ediciones, las que desde el cine documental han buscado generar ese diálogo alrededor de este tipo de cine.

En el campo de medios de comunicación tradicionales (periódicos como El Comercio, El Universo, El Telégrafo, El Expreso, La Hora, revistas como Mundo Diners o Gatopardo, etc), las críticas –de existir- se mantienen con

variaciones de extensión, aunque casi siempre se queden en la reseña (contar la historia) o intentan un análisis que no pasa de la superficie, por aquello que dice Armond White: “la práctica del pensamiento crítico está bajo amenaza” (White, 2010, párrafo 1). Nombres como Roberto Aguilar, César Ricaurte, Gerard Raad, Marcelo Báez, Jorge Suárez, Carlos Icaza, Rafael Barriga, Torffe Quintero, Paulina Simon, entre otros, pueden aparecer en un repaso de lo que en estos medios escritos se ha hecho por la crítica de cine en los últimos 10 años.

Fausto Rivera Yáñez, quien fuera editor del suplemento CartónPiedra, de diario El Telégrafo ha hecho una reflexión sobre cómo se han movido los medios de comunicación y la sociedad ecuatoriana alrededor de los objetos artísticos y su análisis. Este discurso sirve como antecedente para saber en qué lugar está Ecuador alrededor de la crítica:

“Ha habido una hegemonía en los medios, en tanto se ha priorizado ciertos temas. La política siempre ha estado adentro de la agenda mediática. Es donde está el poder y no es que en el hecho cultural no haya formas o dispositivos de poder. Pero este es el poder que moviliza, el que a la gente le toca y se interesa. Obviamente tienes el tema político, de ahí fue evolucionando al tema económico, al tema social. Después entró con fuerza todo lo que fueron los deportes, que ahora son la contra hegemonía. Y la cultura siempre estuvo marginada. Siempre tuvo su espacio dominical al margen de esos siete días de intensidad mediática. Entonces entras a un panorama en el cual no le prestas atención a lo que le deberías prestar. (...) Nosotros no vinimos de una tradición ecuatoriana que consume bienes culturales. Y eso responde a varios factores (...) Tienes condiciones sociales para entender esa situación cultural: la gente –y esto es duro decirlo- tiene que preocuparse por su vivir diario y eso no lo vamos a discutir porque así es la realidad. Tienes una canasta básica que esta sobre los 300 dólares y con eso tienes que sobrevivir un mes, sin considerar la carga

familiar que tienes. Además, en términos de política pública tienes una canasta de bienes que te dicen que son los medios prioritarios que deben consumir los ecuatorianos. ¿Y dentro de esos bienes qué tienes? Subsistencia y se acabó. Nunca pensaron, en esa canasta básica, ponerle un componente cultural: un libro, una entrada al cine, nada” (Rivera Yáñez, 2014, entrevista).

El año pasado aparecieron revistas como RAW, y se mantuvieron espacios web en los que se hace crítica de cine, como La Mala Letra, GkillCity, Matavilela, entre otros. Nuevos nombres han surgido, y quizás en esta dinámica contemporánea, en la que es más fácil acceder a información y opiniones sobre una película, a través de Internet, es necesario entender aquello que el crítico de cine Kieran Turner-Dave sentencia: “Es importante recordar siempre que el aumento en cantidad de opiniones, no es lo mismo que la mejora en la calidad del discurso” (Turner-Dave, 2013, párrafo 11).

Si bien existe una aproximación crítica actual en el país que vale la pena experimentar como lectores (con textos de David Guzmán y de Marcela Ribadeneira, entre otros); también tenemos lo contrario. Como por ejemplo, lo que Carlos H. Idrovo escribió para la edición de enero de 2014 de la revista RAW. Escrito que evidencia no solo el riesgo de una crítica que no mejora el discurso, que se queda en lo etéreo, que no sabe de historia de cine, sino lo complicado de ni siquiera conocer las reglas básicas del idioma. Idrovo escribe oraciones como: “Los planos en 12 años de esclavitud son sencillos, con colores pasivos y con tramos largos de oscuridad” (Idrovo, 2014, p. 6) ,o gratuitamente afirma que “La esclavitud es un sujeto contemporáneo para el cine” (Idrovo, 2014, p. 6), o redacta “sobretudo”, cuando lo que debió escribir era “sobre todo”. Su caso no es el único, desde luego. Y si a esto se le suma la escasa distancia que ahora se observa entre fanatismos, gustos y animosidades, hay un problema evidente en cómo desde el periodismo se hace crítica cinematográfica (Peacock, 2013, párrafos 3 y 4).

La importancia de la crítica de cine se centra en el diálogo que el crítico, a través de esta, pueda generar entre cinéfilos y cineastas que luchan por crear una obra de valor (Chesire, 2012, párrafo 5) .En medio de este fenómeno contemporáneo de exagerada comunicación, el cine requiere de constante redefinición, “hasta de reconstrucción en muchos niveles y los críticos de cine cumplen un rol especial en esta misión” (Gökce, 2004, párrafo 4).

El crítico es un cinéfilo, y la cinefilia es una pasión (Fecé, 2005, p. 20). Es una forma de vivir la experiencia del cine, y a su vez una manera de hablar de él, de escribir sobre él: “En definitiva y para simplificar: la cinefilia es una pasión que se manifiesta en un discurso” (Fecé, 2005, p. 20). Está pasión es la crítica. En la experiencia de quien se dedica a esto hay mucho de pasión, de amor. Porque “hablar de películas no se trata de mostrar cuánto sabes, sino mostrar lo que te hace amar al cine” (Ebert, 2000, p. 5); pero como toda pasión, es necesaria que esté encaminada y que sepa discernir y presentar todos esos elementos que hay detrás de una película para una mejor comprensión de este producto cultural. Tomando en cuenta, eso sí, las palabras que Peacock escribe como síntesis de lo que debe ser el trabajo de un crítico y que puede servir para sentar la necesidad que desde el periodismo masivo o alternativo se puedan trabajar mejores textos:

“Lo que debería preguntarse cada crítico antes de sentarse a escribir es ‘¿para quién estoy escribiendo?’ No digo esto en el sentido de acomodar la complejidad de los textos en función de un lector imaginario, sino para pensar que la crítica no se escribe para que la lea el director, el productor, el actor, la distribuidora, la jefa de prensa o los colegas. Las críticas se escriben para que las lean las personas que van al cine. Y es a ese lector al que se le debe lealtad. Es la persona que lee esas líneas la que espera honestidad, la que se acerca a la crítica para que le ayude a analizar un filme, a dialogar con él y, llegado el caso, a decidir si va a verlo o no. Si no se escribe para ellos (o para uno mismo, llegado el caso, a manera de Diario Personal), no se escribe para nadie. Sin tener

eso en claro, la crítica pasa a ser un elemento más del marketing cinematográfico, una categoría más de la promoción” (Peacock, 2013, párrafo 12).

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

El crítico de cine en un medio tradicional y alternativo es un periodista, tal como lo señalan las precisiones que se ampliarán en el marco teórico. Y al no existir un medio o sección de crítica cinematográfica en el país que genere un discurso o diálogo periodístico entre los actores involucrados y el lector / espectador –y al no tener un bagaje de consumo de teoría fílmica ni de textos críticos– el periodismo deja de cumplir su función de generador de una opinión pública adecuada.

Así, la cobertura periodística sobre cine en Ecuador ha seguido el camino del ostracismo –en el fondo, la falta de opinión pública resulta ser un problema político– y no de un correcto manejo de las herramientas profesionales y de análisis (en el caso de la crítica) porque no se conocen los elementos necesarios de la gramática cinematográfica, así como de historia del cine, o teoría para desarrollarla de mejor manera –tal como lo ha señalado François Truffaut en varias ocasiones–, así como se desconoce la historia del cine en el extranjero, en Ecuador y las diversas corrientes de pensamiento que las han cruzado. El problema se acrecienta al considerar que estos elementos están más cercanos a la élite que al consumo masivo, lo cual es una falsa dicotomía. Para esto se analizarán varias críticas y textos publicados sobre las películas “Quito 2023” (2014), de César Izurieta y Juan Fernando Moscoso; “Feriado” (2014), de Diego Araujo, y “Silencio en la tierra de los sueños” (2014), de Tito Molina. Filmes estrenados en salas del país y que han tenido cobertura de medios y de páginas web especializadas –así como en redes sociales-. ¿La particularidad de estos tres trabajos? Que uno de ellos ha sido considerado un desastre, otro ha sido discutido desde la profundización de sus temas, y el tercero ha sido alabado como la mejor producción de ficción cinematográfica en Ecuador. Estos textos serán analizados bajo el tamiz teórico de lo

propuesto por Susan Sontag en “Contra la interpretación”, las definiciones que realiza José Rojas Bez en “El cine por dentro”, así como por lo que James Monaco propone en “How to read a film”, y lo que Truffaut ha considerado como necesario para la crítica en medios y que publica en su libro “Las películas en mi vida”, entre otros.

1.3. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

1. ¿Qué criterios priman cuando se realiza el análisis de películas en medios ecuatorianos, tradicionales y alternativos?
2. ¿Cómo analizar los textos sobre películas que se publican en medios tradicionales y alternativos?
3. ¿Qué situaciones o hechos de la historia del cine y de la teoría filmica podrían ayudar a una mejor aproximación a la crítica de películas en el país?
4. ¿Qué elementos de análisis hacen falta para una más concreta cobertura y análisis del cine / películas? ¿Cómo definir una matriz de análisis para esto?

1.4. JUSTIFICACIÓN

Este es un proyecto que busca echar luces sobre cómo se da la cobertura cinematográfica en medios ecuatorianos, para que crezca una necesidad de análisis sobre cómo sucede, qué errores se repiten y qué mecanismos se pueden desarrollar para mejorarla. Como suele ser la base de este tipo de revisiones cualitativas, este trabajo busca que se abra la posibilidad de discusión sobre cómo se hace la crítica de cine en Ecuador.

En *The film experience*, Corrigan y White sintetizan la experiencia contemporánea del cine en una escena de Annie Hall: Cuando Alvy Singer (personaje interpretado por Woody Allen) está en la fila del cine con su interés romántico (Diane Keaton) y entra en una discusión sobre las teorías de Marshall McLuhan con un profesor universitario que está delante de él, en la misma fila. Singer, contrariado por lo que considera una mala lectura de

McLuhan, presenta al verdadero Marshall McLuhan, quien estaba escondido en una de las esquinas de la sala, y el estudioso es quien confronta al profesor errado. “Para Alvy y para muchos de nosotros, ir a las películas es una oportunidad de oro para conversar, pensar y no estar de acuerdo sobre películas, como parte importante de nuestra vida diaria” (Corrigan & White, 2012, p. 5).

La experiencia del cine, de las películas, es un ejercicio de enfrentamiento con un producto audiovisual que –más allá de toda teorización que se haya hecho alrededor de la percepción humana, ya sea desde la Gestalt, de la teoría extracción de la información, o la del estímulo psicosomático y la teoría filmica de los últimos años, que encontró en los textos de André Bazin su base– involucra necesariamente la comprensión de la gramática cinematográfica (planos, fotografía, banda sonora, tipo de lentes, etc.), para una visión más profunda de sus alcances (Corrigan & White, 2012, pp. 7 - 8). Además, esta experiencia es también un ejercicio de reflexión alrededor de la cultura en la que los sujetos observadores están inscritos, ya que “desde el momento en que la percepción se concibe como un proceso activo en el que se implica la globalidad de la persona, no puede dejarse de lado la relación existente entre las estructuras cognoscitivas planteadas por el sujeto y el marco en que estas se ejercen” (Zunzunegui, 1995, p. 43).

Esta cultura del sujeto que mira cine se refleja de manera irrestricta en el lenguaje, ya que “la lengua representa en esencia uno de los principales aspectos de la cultura de una comunidad” (Grève & Passel, 1971, p. 173). Y por ese motivo, al hablar de crítica de cine en medios de comunicación masivos o alternativos es importante entender la intrínseca relación entre el conocimiento de los términos y recursos cinematográficos –propios del cine como manifestación cultural, artística y comunicacional–, así como la manera en que estos saberes, análisis y lecturas de la imagen pueden expresarse por escrito.

Por estas razones, este proyecto busca analizar si estas condiciones se cumplen en periodistas dedicados a este ámbito y en medios ecuatorianos, tradicionales o alternativos. También busca contribuir a una mejoría en la cobertura periodística del cine, haciendo una revisión periodística del cine – siguiendo las premisas de James Monaco– a través de una serie de contenidos web, abiertos y gratuitos para cualquier periodista o persona interesada en hacer crítica de cine. Todo bajo una aproximación práctica que ayude a este ejercicio periodístico, en medios masivos o alternativos.

1.5. OBJETIVOS

1.5.1 Objetivo general:

- a) Analizar algunos trabajos periodísticos en medios ecuatorianos para comprender cómo se realiza la cobertura de temas relacionados con cine, especialmente alrededor del análisis de las películas.

1.5.2 Objetivos específicos:

- a) Crear una matriz de análisis que permita realizar este estudio sobre cómo se realiza la crítica en el país.
- b) Investigar sobre la historia del cine a nivel internacional y del nacional sobre la gramática del cine y sobre la teoría necesaria para hacer una mejor crítica, que permita analizar cómo se ha ido realizando el trabajo periodístico alrededor de la cobertura de cine en diversos medios tradicionales y alternativos.
- c) Categorizar la idea de un periodista con mayor conciencia sobre lo que escribe, promoviendo la economía del lenguaje y el uso preciso de adjetivos.
- d) Desarrollar una página web que incluya herramientas conceptuales que tiene a su disposición el periodista, de manera organizada, para

hacer una mejor crítica de películas, y que están contenidas en los anexos de este trabajo.

2. DESARROLLO DEL TEMA

2.1 Marco teórico

Para conseguir un correcto sustento teórico para este análisis hay que tomar en cuenta elementos históricos, teóricos y la propia gramática interna del cine (estos elementos podrán encontrarse en los anexos de este trabajo). Pero más allá de eso, es importante conocer cómo la crítica y la teoría del cine se han movido históricamente para, de esa manera, diseñar una estructura de análisis de lo que se realiza en el país.

Hay que arrancar este trabajo desde una base evidente: como por ejemplo desde la conceptualización periodística necesaria. La crítica de cine es parte del género de opinión, el que, de acuerdo a la teoría es uno de los tres contenidos madre que son parte de los medios de comunicación, junto al género informativo y el interpretativo. Y en este terreno, acorde a la definición de la catedrática Pastora Moreno Espinosa, la crítica de cine ingresa a la perfección:

“Los géneros de opinión tienen tres características fundamental que les diferencian de los géneros informativos e interpretativos. Éstas son: 1) No trabajan directamente sobre los hechos, ya que estos se han dado a conocer en la parte del periódico dedicada a información. 2) No transmiten datos. 3) Trabajan sobre ideas y opiniones. Deducen consecuencias teóricas, políticas, culturales de lo que sucede” (Moreno Espinosa, 2003, párrafo 4).

Estas ‘ideas y opiniones’ son esas interpretaciones y visiones argumentadas que se puedan dar sobre una película, las cuales responderán a sus contextos internos –sus elementos– y a los externos –teorías, percepciones culturales y

sociales, así como por datos de producción– y ambos son aglutinados por las diferentes propuestas de críticas que se han manejado, hasta llegar a este punto, que Jerry Roberts definió en 2010:

“En la primera década del siglo XXI, la drástica contracción de coberturas y noticias culturales en diarios y revistas puso a varios críticos de cine fuera del negocio, mientras los medios se replegaron de cara a una crisis económica de la industria. Mientras tanto, nuevos blogs y páginas web dedicadas a juzgar películas aparecían semanalmente. Se dio un cambio sísmico en la presentación de las reseñas cinematográficas a la par que la cultura del cine le daba la espalda a quienes se llamaban ‘expertos’ y proclamaba que cualquiera que tuviera una opinión y conexión a Internet era un crítico (...) Los críticos han educado a generaciones de puntillosos espectadores alrededor de la diferencia entre una buena y una mala película, apuntaban qué había de bueno en una película mala y qué había de malo es una buena película. Ellos resucitaron películas desechadas prematuramente o aquellas que no podían encontrar audiencia con tanta facilidad. Llamaron nuestra atención hacia grandes directores, casi siempre enfatizando las contribuciones de sus colaboradores –cinematógrafos, productores, guionistas, vestuaristas y actores” (Roberts, 2010, pp. 12 - 14).

Si el crítico tiene como misión ayudar al espectador a desarrollar una mejor experiencia del cine, su trabajo es fundamental para la sociedad. Como entes consumidores, el crítico de cine se vuelve un generador de herramientas para opinar, para entender gustos, para entendernos al vernos reflejados en eso que vemos.

“Primero y antes que nada, el crítico de arte debe ‘presumiblemente’ tener una vaga idea de lo que la palabra ‘arte’ significa y para qué sirve ese ‘arte’. Un aspirante a crítico también debería tener un conocimiento de la historia de las estéticas y de crítica de arte. Además deben tener

un conocimiento detallado de la historia y los logros del arte que han seleccionado, así como definir cómo ese arte establece contactos con el arte de otras áreas que se desarrolla hoy en día. Lo más importante: el crítico debe acercarse a una nueva forma de arte con la mente abierta, tratando de evitar toda idea preconcebida alrededor de lo que el artista debería estar haciendo. Existe también el cuestionamiento crucial sobre la humildad. El crítico debe ser humilde. El crítico lidia con un material de profesionales que, en algunos casos, han dedicado su vida a sus creaciones. Ellos merecen respeto. Un crítico no siempre sentirá que un artista ha triunfado, pero él no está lanzando juicios que le hagan perder el trono a nadie. Cualquier crítico que use un evidente error como una oportunidad para llevar a su ego de viaje, por encima de la página, se comporta sin honor alguno” (Dromgoole, 2012, pp. 11 - 12).

Hay una necesidad humana de cuestionar y comprender los consumos, entender qué pasa por uno cuando se está expuesto a la obra y trabajo de otro ser. Esta necesidad se traduce en lo que el ensayista norteamericano Chuck Klosterman ha definido como ‘descubrir qué le pasa al espectador’, dese su propia experiencia: “Estoy muy interesado en ver si aquello que me absorbió filosóficamente de una película es convencional o atípico. Eso, casi siempre, se puede deducir de los detalles que el crítico coloca en su texto” (Klosterman, 2010, p. 89).

Esta posición alrededor de la crítica que se realiza en medios de comunicación –tradicionales o alternativos– requiere de una definición inicial para centrar el código que este proyecto maneja: la crítica de cine como un producto periodístico más, como parte del análisis, de la opinión. Esta conceptualización de los tipos de crítica que se realiza en espacios mediáticos es ofrecida por el poeta y crítico de cine ecuatoriano Marcelo Báez Meza, quien las divide en tres posibilidades –además incluye una opción adicional que está ligada directamente a la academia–:

“La crítica 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 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 que la gente vea el filme” (Báez Meza, 2007, párrafos 6 al 9).

Esta aproximación teórica permite establecer con claridad el campo de análisis en este trabajo: lo que sucede en los medios alrededor de la cobertura del cine, como reflexión sobre películas, como continuidad de la labor periodística.

2.1.1 Breve historia de la crítica

Hablar de crítica de cine y de su desarrollo responde a una serie de condicionamientos que históricamente vienen de la relación entre el análisis de

otras formas dramáticas/narrativas de arte y los contextos sociales. No hay reflexión posible en este rubro sin un repaso histórico que nos permita entender las dinámicas de este proceso social/perceptivo y el acto de hablar sobre estas obras. Por eso, este punto de arranque es importante.

La crítica en general tiene una historia tan vieja como la humanidad. No existe manifestación artística que no haya sido reflexionada o analizada desde la idea de lo que consigue o trata de decir. Para muchos esta revisión podría llevarnos hacia Aristóteles, quien en su “Retórica” y “Poética” sienta las bases para una mirada crítica sobre los productos del mundo, muchos años después de su muerte. “Quizás no escrito de manera tan clara como en su ‘Metafísica’, como en su ‘Política’, Aristóteles consigue escribir con solidez en su ‘Poética’ y ‘Retórica’ que el objetivo final del arte es el placer” (Dromgoole, 2012, p. 20).

En este punto vale hacer una pequeña digresión alrededor de las palabras de Dromgoole sobre la influencia de Aristóteles en la actualidad, especialmente al revisar contenido violento en pantallas, de cine o televisión, gracias a sus teorías de las mímisis y la catarsis. Dice:

“La ficción es una representación de la realidad. La violencia es parte de la vida real. La ficción que ignora, falsifica o vuelve sentimental a la violencia, no estaría cumpliendo su rol de representación de la realidad. Las hordas de adolescentes que van a ver películas de horror y violencia, nos han dicho, lo hacen para sacar eso de su sistema, porque de lo contrario esto los llevaría a realizar una serie de actos antisociales lo que sería peor que ir al cine –basado en la teoría de la catarsis-. Hay oponentes que niegan esta idea. Al contrario, dicen, la constante estimulación de violencia les ofrece roles que imitar en la sociedad. Ningún crítico puede ignorar esta controversia” (Dromgoole, 2012, pp. 24 - 25).

La forma en que Aristóteles definió una de las funciones de la tragedia, como alta expresión de arte, es la catarsis, como método de purgar emociones

retenidas a través de lo que estamos experimentando frente a nosotros. Quizás algo de eso nos pasa con el cine, quizás no. El hecho es que estas reflexiones siguen siendo motivo de discusión hoy en día y tanto catarsis, como mimesis, se vuelven teorías que apoyan la reflexión, la crítica.

Este proceso histórico sobre la creación de una crítica firme continúa con los romanos. El Imperio Romano enfocó su análisis a la literatura, como forma de arte predominante, pero en este tiempo, más allá de la sátira como género, no se reformaron las expresiones artísticas; es más, se reprodujeron las griegas como un acto de apropiación del pueblo conquistado (Dromgoole, 2012, p. 29).

“Todo esto y mucho más quedó borrado por el colapso del Imperio Romano y la desintegración y pobreza que se dieron luego de ese colapso, en los siglos V y VI. Solo cuando las sociedades se estabilizaron y reorganizaron en Europa, en lo que se ha llamado Edad Media, le permitió a las artes, ya en diferentes circunstancias, volver a importar” (Dromgoole, 2012, p. 29).

La superstición y la pobreza de la Edad Media, entre los siglos VIII y XV, significó que el arte existente se supeditara a la religión. Nicholas Droomgoole afirma que el arte era la “sirvienta de la fe” (Dromgoole, 2012, p. 30). Con el propósito de acercar más a Dios a la comunidad, el arte buscó su nicho y lo encontró, especialmente en una arquitectura que imponía la mirada del ser superior por sobre otras perspectivas (Dromgoole, 2012, p. 30). En este tiempo, la crítica del arte no tuvo muchas opciones.

Además, la Iglesia Católica dio un salto hacia la aceptación de manifestaciones dramáticas o hacia el uso dramático de ciertas artes para evangelizar a la gente iletrada –lo que en aquella época era la media–, así que la escultura y la pintura también crecieron exponencialmente. Y era común encontrar en plazas, siempre bajo la batuta de los sacerdotes responsables de dicha comunidad,

representaciones de pasajes bíblicos o de conocidos milagros, con la participación de los mismos pobladores (Dromgoole, 2012, pp. 32 - 33).

“Los críticos no estaban en una posición de surtir demasiado en esta época. Los historiadores debieron conformarse con transcribir opiniones de algunas personas, cuando se trataba de hablar sobre lo que la gente pensaba era el arte, mientras que los escritores estaban hablando sobre otras cosas” (Dromgoole, 2012, p. 32).

La excepción de esta norma fue, sin duda, Dante Alighieri (Dromgoole, 2012, p. 31), quien en pleno siglo XIV, con la escritura de “De Vulgari Eloquentia”, dejó al mundo un tratado crítico sobre la poesía y la importancia de la lengua vernácula italiana en su construcción.

Para el Renacimiento, ese momento histórico entre los siglos XV y XVI, la humanidad dio un giro radical hacia nuevas ideas, signadas procesos históricos de gran tensión, como la caída de Constantinopla, entre otros. El sincretismo entre las culturas, sobre todo la árabe con Occidente, la atención dirigida de vuelta a textos clásicos, la llegada a América y los procesos de reforma en la Iglesia Católica, que dieron inicio al Protestantismo, hicieron posible que un nuevo espíritu creciera en las artes (Dromgoole, 2012, pp. 37-38).

Incluso con todo y polémica entre Galileo –por sus descubrimientos– y la Iglesia, esta fue una época de ideas. Y estas ideas germinaron de manera clara en un arte que miraba al ser humano. La crítica, en ese campo de revueltas entre monarcas y hombres de fe –con excomuniones a la orden del día– tuvo un desarrollo claro:

“No sorprende que en medio de esta época de rebelión, actitudes cambiantes y presunciones, el rol de la crítica y del crítico creciera en influencia. Una nueva figura, el humanista educado, apareció en escena y se volvió dominante. Personalidades como Erasmo (1466 – 1536)

hicieron mucho para establecer una nueva aproximación al individuo dentro de la sociedad, casi siempre en medio de violentas y difíciles controversias religiosas” (Dromgoole, 2012, p. 40).

Pero aún así en esta época humanista, la sola idea de que el arte pueda significar algo en sí mismo, un acto placentero sin ningún tipo de misión más que lo estético, generó disputas amargas en el seno de las perspectivas religiosas. El crecimiento del protestantismo como reacción al poder de la Iglesia Católica, significó también una cárcel para el arte, ya que todo aquello ligado a lo agradable debía ser visto como pecaminoso. El arte solo podía ser educativo, generar nuevos horizontes que pudieran considerar las buenas conductas para que el ser humano sea un ser de bien. No había otra alternativa (Dromgoole, 2012, p. 40).

“Críticos del siglo XVI, como Scaliger, Castelvetro o Tasso, porque Italia estaba más desarrollada en esa época que el resto de Europa, y críticos del siglo XVII como Malherbe, Saint-Evremond y Boileau, mientras Francia se convertía gradualmente en el árbitro del continente, adoptaron estas visiones sobre el arte” (Dromgoole, 2012, pp. 40 - 41).

Deberían pasar muchos años hasta que la perspectiva crítica cambiara, tal como Lev Tolstoi lo concibe en su libro “¿Qué es arte?”. Ahí, con varias reflexiones llega a considerar al arte como un recurso social importante. Para Tolstoi el arte se vuelve bueno y necesario. El arte no es más que la ramificación de aquello que el individuo tiene adentro, que crea a través de sus manos o de herramientas, que ofrece a la sociedad y que ha venido de ella. Así, la gente que lo experimenta es ‘infectada’ (es la palabra que usa, de acuerdo a las traducciones) y así se transmiten “los más altos y mejores sentimientos que el ser humano ha desarrollado” (Dromgoole, 2012, p. 41). Con el tiempo otros factores determinaron las respuestas humanas alrededor del arte –y la crítica se ha encargado de tomar muchas de estas nociones en sus aproximaciones analíticas–, como por ejemplo lo que Harold Osborne consignó

en “Estética y teoría del arte”. En este libro, Osborne asume que las respuestas emotivas –esta infección humana de Tolstoi– no son las que determinan la experiencia estética:

“Uno de las muchas cosas que el arte trabaja sí que tienen que ver con el nivel emocional, peor la respuesta estética a una obra de arte es diferente a una respuesta emocional que se tiene con un sermón fundamentalista de un norteamericano del oeste, o con un discurso político. En estos días, siguiendo al pie de la letra las teorías de Adorno sobre la autonomía del arte, se sabe que Tolstoi no dio en el blanco concentrándose solo en los efectos sociales del arte y no en lo que es realmente el arte. Y algo así pasó con los críticos italianos del siglo XVI y los franceses del XVII” (Dromgoole, 2012, p. 41).

Pero si algo podemos rescatar del Renacimiento es que también produjo el nacimiento de otras dos formas de arte: la ópera y el ballet, debido al interés creciente en las culturas griega y romana clásicas, casi sin proponérselo. Es más, Dromgoole afirma que el mérito debería estar dirigido a historiadores y críticos y en nadie más. En cierta parte de la crítica, el historicismo se volvió casi una obsesión y esto se tradujo en un interés en textos de Platón, Eurípides, Sófocles y Séneca, entre otros, que se volvieron en obras que se representaban en teatros y otras explanadas –este interés también se manifestó en culturas árabes, pero al carecer estas de lugares para realizar actividades públicas, no dejó de ser un proceso trunco–. Los críticos italianos del siglo XVI sabían muy bien que muchas de las obras dramáticas griegas incluyeron música, canciones y danza y propusieron que si se quería regresar al texto clásico, se debía recuperar el sentido musical. Pero al no tener ningún tipo de documento o vestigio de cómo era la música de la Grecia clásica, la necesidad obligó a componer música, diseñar coreografías para mantener en algo el carácter antiguo. Así se sentaron las bases, desde la reflexión sobre el arte, de lo que sería una mezcla de teatro y música (Dromgoole, 2012, pp. 43 - 44).

Claro, el proceso no decantó en lo que podríamos imaginar ahora como “musical”, ya que debido a la enorme tradición italiana de cantar en iglesias, la acción tuvo todo un peso lírico del que no pudo despegarse –incluso con la religión oficial apadrinando la castración de niños para que su voz no se desarrolle y puedan seguir cantando de manera angelical–. Dromgoole hace una sencilla descripción del momento y cómo, manteniendo el deseo de recuperar lo clásico, la necesidad de baile y coreografías que acompañen las representaciones, hizo posible que llegaran bailarines a las intervenciones. Esto porque los “castrati” –los adultos cantantes, castrados de pequeños– tendían a engordar y volverse grande, lo que dificultaba su movimiento sobre el entramado. (Dromgoole, 2012, p. 45). En algún punto esta relación se rompió y la ópera se volvió un cuerpo aparte, respetando la naturaleza clásica de su génesis, y el ballet decidió también contar una historia dejando la narrativa a merced de los movimientos y gestos (Dromgoole, 2012, p. 46).

En el siglo XVII, en Francia, y bajo la tutela del monarca Luis XIV, las artes siguieron un camino de desarrollo que permitió que muchas personas se lanzaran a escribir sobre las distintas manifestaciones. No eran necesariamente expertos –incluso muchas de sus opiniones se consideran muy blandas para los estándares actuales–, pero fueron quienes escribieron sobre música, literatura, arquitectura, pintura, escultura y poesía.

“Para ellos la misión del arte era hacer el bien, conseguir que hombres ordinarios fueran moralmente mejores luego de experimentar una obra. El trabajo del arte era hacer más digerible la píldora de la moral, que esta sea tragado con regocijo y gusto. Aristóteles había dejado una serie de directrices para conseguir esto, de olvidarlas estábamos condenándonos al fracaso y al desastre. Los críticos, al enfrentarse a una obra de arte, se preguntaban cuál era la mejora moral al experimentarlo, y de ahí reflexionaban sobre hasta qué punto había conseguido su fin al seguir las normas definidas en la antigüedad. Como

ya no nos preguntamos esas cosas, las respuestas que los críticos del siglos XVII produjeron fueron muchas y son ahora irrelevantes, pero en su época importaron mucho. Ellos impidieron cualquier tipo de discusión valiosa acerca de la intención del artista a través de su obra. Si tomamos los estándares actuales, este período es realmente importante por el rango y esplendor de las manifestaciones artísticas, pero se hizo muy poco para entenderlas o realmente apreciarlas en su tiempo. La crítica de arte carga un peso y una responsabilidad muy grande al crear una audiencia tristemente homogénea” (Dromgoole, 2012, pp. 47 - 48).

Quizás la afirmación sea arriesgada, pero Dromgoole sostiene que fue la crítica la que le hizo daño al teatro. En un momento histórico en que por conflictos políticos y monárquicos el teatro desapareció entre 1642 y 1660, en Inglaterra, su retorno se volvió complejo ya que lo que había sido una experiencia masiva, se volvió un acto para minorías aristocráticas. El resto, la gran cantidad de personas que no participaban como público del teatro, lo consideró inmoral, desconfiaba de él, en una postura que incluso llegó a ser mucho más extrema que la presión religiosa. Las representaciones dramáticas fueron vistas como negativas por muchos (Dromgoole, 2012, pp. 50 -51).

Esto no se resolvió y en el siglo XVIII, ya con el teatro cayendo como eje de la vida cultural y la novela elevándose a otro nivel, entramos a otro mecanismo de experiencia crítica. Para los críticos franceses de entonces no había duda de que la novela había sido un invento inglés, favorecido por las normas que regulaban y censuraban las artes teatrales en 1737. Muchos dramaturgos, para no enfrentarse a los mecanismos del Estado para ejercer presión por contenidos e ideas, decidieron escribir sus historias en un nuevo formato que iba naciendo. Uno de ellos fue Henry Fielding, autor de “Tom Jones”, quien se iniciara como dramaturgo y que decidiera “colgar” los guantes en ese rubro para abrirse espacio en otro formato. Incluso la misma narrativa empezaba a repetir los prejuicios sociales sobre la asistencia a salas de teatro (Dromgoole, 2012, pp. 52 - 53).

Los puritanos ganaron mucho espacio desde el siglo XVII, eso significó que en muchas esferas no existiera nada más que la Biblia, libro sagrado y libro único. El teatro, considerado impío, generó un tal rechazo que existen registros de juicios que se llevaron adelante a gente que decidió representar una obra. En Estados Unidos esta situación llegó, incluso, a que el Congreso condenara en 1778 la existencia del teatro en ciertos lugares públicos y exigiera que ningún funcionario del Gobierno interviniera o aprobara este tipo de manifestaciones. Ese puritanismo que llegó de Inglaterra no dejó de existir en el nuevo país que se estaba gestando (Dromgoole, 2012, pp. 54 - 55). Esto dejó a la crítica, en este tipo de manifestaciones, en un terreno vacío. Evidentemente gestado por una costumbre de los críticos de la Francia del siglo XVIII, por la cual una forma de arte era más valiosa que otra. Con esas características, lo dramático –su representación– adquirió un nivel inferior ante la novela. Para Juan Jacobo Rousseau no había manera de considerar al teatro al mismo nivel de la novela. El teatro era una falsa y llegó, inclusive, a desdeñar la teoría de la mimesis de Aristóteles por considerar que promovía sensaciones poco saludables, pretenciosas y falsas; decía que las audiencias podían perderse en un espacio de tanta falsedad que podían perder contacto con aquello real, con lo social, podían fragmentarse hasta perder su identidad. Para él, así como para muchos, los actores eran mentirosos y eso no se podía tolerar. Esto, sin duda, sin contar con la duda alrededor de la moralidad de las actrices (Dromgoole, 2012, p. 56). La novela, para Rousseau, fue mucho más valiosa por el hecho de ser una forma de arte inglesa y no francesa; ya que para él “los ingleses estaban más interesados en ser felices que en aparentar felicidad” (Dromgoole, 2012, p. 57). En 1760, para Diderot, en una onda similar que la de Rousseau, la novela estaba por encima del teatro al ofrecerle al hombre calmado una oportunidad de encerrarse a leer algo. Madame de Staël, en su “Literatura e instituciones sociales”, publicado en 1800, se rindió también ante la novela. Era un momento en que la instancia política significaba que las discusiones sobre el tema no fueran públicas, en que la idea de libertad política significaba que ninguna autoridad podría entrometerse en la vida íntima –en la cabeza, en las

ideas– de ninguna persona. Esto debía respetarse. La libertad significaba vivir libre de las intromisiones del gobierno. Y en este caso, la experiencia de la novela inglesa fue determinante. El arte no es social, no puede ser colectivo, sino individual. Por esa razón, Madame de Staël exaltó la ficción inglesa pues, de acuerdo a su criterio, esta aproximación creaba una nueva moralidad, una personal, muy ligada al nuevo sentido de heroicidad de esos años (Dromgoole, 2012)

“Como Jane Austen aclara en su reflexión sobre la novela en ‘Northanger Abbey’, el lector tiene acceso directo a la mente del novelista. El pobre autor de obra de teatro es solo capaz de llegar a su audiencia a través de las acciones de sus personajes. El novelista le habla directamente a sus lectores y puede compartir sus pensamientos más íntimos a medida de que la historia avanza” (Dromgoole, 2012, p. 58).

Esta perspectiva se mantendría por mucho tiempo y recién, con un pie puesto todavía en una mirada puritana, es que se dan reflexiones que tratan de dejar estas ideas detrás. A fines del siglo XIX, el escritor –y también autor de obras de teatro– Henry James es capaz de hacer un análisis más allá de las obras y sus contenidos –una crítica mucho más profunda con un sencillo comentario– con el que parece dar en el clavo: “Las artes escénicas no son parte del temperamento y en la forma de ser de estas personas –los ingleses, y por traslación al resto de Europa–. Esta gente es demasiada moralista para ser histriónica, y también tiene un estricto sentido de deber” (Dromgoole, 2012, p. 59). Para este momento, con la aparición de obras de Oscar Wilde, de textos críticos sobre teatro de la de mano de George Bernard Shaw y de la recuperación de varios autores olvidados, como Ibsen, se ponía en duda el sentido de moralidad de las clases medias y medias altas de entonces y muchos –como el propio Shaw en “Pigmalión” – se preguntaban, ¿por qué pasó esto? De acuerdo a la perspectiva de Dromgoole, la responsabilidad de esto recae sobre una gran cantidad de auto denominados críticos, así como en

la perspectiva Rousseau y de varios enciclopedistas franceses en la vanguardia (Dromgoole, 2012, p. 59).

“El siglo XX vio cómo la marea cambió. Cine, radio y finalmente televisión introdujeron a todo el mundo en aquella idea de drama que Rousseau, Diderot y Staël detestaban. Una película de Schwarzenegger es la clase de ‘acción febril y sin sentido’ que Diderot odiaba. Para fines del siglo XX, casi todo el mundo se había tomado los entramados de estos nuevos medios, ingresando en las ilusiones y pretensiones que Rousseau buscaba evitar para la sólida burguesía de Génova” (Dromgoole, 2012, p. 60).

Este repaso, desde la antigua Grecia al siglo XX, genera la figura del crítico como un eslabón importante en las reflexiones sobre los consumos y manifestaciones culturales. Con el tiempo, el mismo análisis sobre estas obras despertó un deseo de “analizar a los que analizan” y así, la misma teoría fue adquiriendo cuerpo. La crítica ya no solo miraba a la obra, sino que buscaba con conciencia definir un visión estética clara, que ayude a este ejercicio de revisión.

“(los críticos) Habían acordado que la respuesta a la belleza era individual y subjetiva, esencialmente ligado a los sentimientos y a la emoción. Pero al mismo tiempo, estos pensadores –Dromgoole habla de Edmund Burke, Francis Hutcheson, David Hume, Lord Kames y William Hogarth, entre otros– estaban a la búsqueda de reglas que pudieran generar estándares que fueran usados por todos, sobre lo que está bien y lo que está mal alrededor de los juicios estéticos” (Dromgoole, 2012, p. 61).

Ellos buscaban una guía en temas de gustos. Querían equipar al crítico con las armas necesarias para que pueda emitir los juicios correctos sobre lo que es bello y lo que no lo es. En el siglo XVIII esta fue una de las principales obsesiones de los estudiosos, a tal punto que no encontraban un camino libre

para encontrar un camino claro, ya que como lo escribiera Burke en su “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello”, de 1757, se trataba de encontrar: “... principios claros y comunes a todos en los que la imaginación es afectada, así como de suplir los mecanismos de interpretación satisfactorios sobre estos principios” (Dromgoole, 2012, pp. 61 - 62). Bajo la influencia de Burke es que Kant podría llevar adelante una perspectiva filosófica que ayudara a unir todas estas necesidades de la crítica.

Los cambios sociales determinan mucho la experiencia de la gente alrededor de su arte. Para finales del siglo XIX, el Romanticismo ya se había erigido como una fuerza motivadora cultural, con sus idealismos, sentimentalismos, su defensa del amor romántico, su escapismo –que incluso encontró reflejo en el deseo desde lo político de acabar con la esclavitud–. Era un momento de cambios, países como Inglaterra se industrializaban, tenían más pobladores y apostaron por nuevos métodos en su creación de productos. El melodrama era parte del día a día, el horror –diseminado en una serie de novelas que cuestionaban o refrendaban ideas– se volvió cotidiano en las obras, el artista no era tocado por Dios, su genio venía de adentro, de él, y debía ser conocido por todos. Para muchos, el arte de esta época buscó llegar a las masas, se simplificó, pero en el fondo la humanidad estaba cambiando a una idea de masificación del arte, de las historias, y la tecnología –en poco tiempo– lo iba a corroborar (Dromgoole, 2012, pp. 65 - 69).

Fue en esta época que la palabra “estética” obtuvo la importancia que tiene ahora para nosotros. Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834) fue un gran poeta y crítico, quien en su intento por definir el nuevo momento de las artes, usó las ideas de Immanuel Kant (1724 – 1804) y refrendó la posición del genio artístico como una categoría individual y como la posibilidad de la creatividad como germen del arte. Y a través de estos criterios, se propagó el sentido de que el placer o la experiencia estética ofrece distintas y especiales respuestas frente a

la experiencia emotiva. No, los sentimientos ya no reinaban en la exposición a la obra artística (Dromgoole, 2012, p. 70).

Otro paso adelante alrededor de la experiencia estética en el siglo XIX se da con la obra del crítico John Ruskin. Un gran prosista, que se caracterizó por hacer excelentes aproximaciones a la pintura y a la arquitectura, Ruskin se vio involucrado en un juicio con serias repercusiones e la crítica de arte las que, de acuerdo a Dromgoole, se sienten en la actualidad. En 1877, en Inglaterra, Ruskin hizo una crítica en su diario "Fors Clavigera" en la que hablaba de una exposición en la Grovesnor Gallery –abanderada de la propuesta "El arte por el arte" –. En esa crítica elogiaba el trabajo de varios artistas, especialmente el de Edward Burne-Jones; pero, cuando habló de "Nocturne", obra de James Abbot McNeill Whistler, Ruskin no fue tan elogioso: "... nunca había oído de un mequetrefe que pida 200 guineas por lanzar un bote de pintura ante la cara del público". Esto significó que Whistler, al año siguiente, demandara a Ruskin por difamación. En el juicio, que se convirtió en todo una sensación mediática en la época, ha servido para ejemplificar cómo un nuevo arte tiene dificultades de ser criticado desde miradas anteriores. Las posturas se movieron por dos caminos bien definidos: "Ruskin pensaba que la belleza que se encontraba en la naturaleza y en forma humana representaba la bondad de Dios y la misión del artista era la de ser coherente con esa naturaleza y mostrar la bondad de Dios al público (...) Whistler, en cambio, pensaba que el artista solo debía preocuparse por su arte y no por los efectos morales o de propaganda sobre la sociedad en la que pintaba" (Dromgoole, 2012, pp. 71 - 75).

Existe una anécdota de oro en este juicio e involucra el momento en que el abogado de Ruskin le pregunta a Whistler cuánto le había tomado pintar el cuadro. La respuesta del artista fue "dos días". El abogado, encolerizado, le cuestionó: "¿Quiere doscientas guineas por el trabajo de dos días?". Whistler respondió de inmediato.

-No, las quiero por todo el conocimiento que he ganado por una vida de trabajo (Dromgoole, 2012, p. 75).

Whistler ganó el juicio –si bien pedía mil libras, el jurado decidió que se le diera menos–. Los gastos en que incurrió lo dejaron en bancarrota y no fue hasta años después, dedicado a otras artes, como la novela –su obra literaria fue elogiada por Oscar Wilde–, que recuperó en algo el estatus que tuvo (Dromgoole, 2012, pp. 75 - 76).

Este juicio tuvo un efecto inmediato, que significó algo fundamental en la relación social con la creación humana: el debate público entre crítica y arte nunca dejaría de estar presente en los medios o en discusiones (Dromgoole, 2012, p. 76). Y claro, el arte ganó. La crítica perdió credibilidad, algo que se volvió mucho más fuerte en Francia, cuando llegó el Impresionismo y la gente prefirió enfrentarse a este nuevo arte que seguir el camino de la crítica, que en 1863, dictaba lo que debía ser el arte y la obra de artistas como Renoir y Monet. Los críticos vieron a esta forma de arte como algo ridículo y muchas veces hicieron mofa del estilo. Llegaron incluso a aconsejar que las mujeres embarazadas no entraran a las exposiciones porque la impresión sería muy fuerte (Dromgoole, 2012, p. 77). El trato al Impresionismo dejaría por sentado que la crítica no estaba creciendo a la par que el crecimiento artístico en el mundo.

Algo estaba cambiando y en el siglo XX, en 1913, en el Theatre des Champs Elysées, en París, se pudo probar cómo el arte estaba corriendo más rápido no solo de la crítica, sino del público. El estreno de “La consagración de la primavera” de Stravinsky –coreografiado por Nijinski– fue detestado y abucheado por el público. Deberían pasar pocos años para que el reconocimiento general sea el de estar ante una obra de arte y que sea apreciada como tal (Dromgoole, 2012, p. 78).

El cine llega en un momento en que la crítica estaba herida, en un instante en que las reflexiones –hasta ahora sucede– no son inmediatas, sino que toman tiempo. Dromgoole reflexiona:

“La crítica nunca se ha recuperado del todo de estos errores monumentales, por parte de los críticos. Con el terrible ejemplo de sus predecesores, los críticos de arte, especialmente los dedicados a la pintura y escultura, se volvieron temerosos de exponer o expresar cualquier juicio sobre el mérito artístico en el objeto que se ofrece. En su lugar, taimadamente, se inclinaron a preguntarse qué es lo que el artista estaba buscando conseguir” (Dromgoole, 2012, pp. 78 -79).

2.1.2 La crítica y la teoría de cine

¿Qué es el cinéfilo si no un espectador lento? Jorge Luis Serrano se plantea esa aproximación a la experiencia del cine como el único camino para volverse un conocedor –parafraseando las directrices de Noël Burch en “El Tragaluz infinito”–, que es lo que se requiere como punto de partida para concebir una mejor crítica. Ese espectador lento, cautivado por la imagen, cultivado en ella no es un consumidor de cine estrictamente dicho, va más allá. Es un conocedor. “Es alguien que al momento de mirar un film reconoce motivos o citas, y llena las lagunas que ciertas escenas suelen dejar intencionalmente” (Serrano, El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano, 2001, p. 21).

Y esa mirada, desde esa perspectiva, es activa. “Esto quiere decir no solo que hay películas que deben ser vistas una y otra vez para reconstruir y comprender sus enmarañados mecanismos de narración, sino que, además, al hacerlo es posible identificar críticamente en una obra los motivos ya expuestos en otra” (Serrano, El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano, 2001, p. 21). Esa mirada que permite hacer esas asociaciones se mueve ante un objeto, el cine, que –de acuerdo a Serrano–

participa de dos momentos simultáneos: “Por un lado es registro histórico en sí, testimonio de una época más allá del estilo e intenciones del autor (...) Al mismo tiempo, el cine es propuesta estética y filosófica sobre el mundo, y un arte en el que se despliega la intención creativa y la particular mirada de un autor sobre la realidad y la vida” (Serrano, *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*, 2001, pp. 21 - 22).

Siguiendo este criterio, que pasa más por la interpretación, es importante detenerse en lo que señala Christian León, quien parafraseando a Tzvetan Todorov, asegura que cada filme se atraviesa por una gama de discursos que van desde la interiorización del otro hasta la reivindicación de sus valores (León, 2010, pp. 34 - 35). “Podemos decir que en cada filme existen graduaciones significativas en los planos axiológico (valores), praxiológico (valor) y epistemológico (conocimiento)” (León, 2010, p. 34). Debajo de esto se esconde la relación que existe entre cine y espectador: “La tecnología cinematográfica, con su poder para generar efectos de realidad, constituye una poderosa fuente de imaginarios sociales” (León, 2010, p. 35). Este proceso ha sido tratado por varios expertos y estudiosos, pero el aporte de Susan Sontag en “Contra la interpretación” es el más claro de todos. Para ella este proceso de interpretación, que se realiza con el cine así como con otras artes supone jugar con las estructuras que lo conforman e ir desgajando la totalidad de la obra en un conjunto de elementos. Y así, esa labor de interpretación se vuelve un ejercicio de traducción de lo que pasa en pantalla (Sontag, 2005, p. 17). Y al ser esta interpretación una acción que puede desarrollar cualquier persona, no es un valor absoluto, porque esta interpretación se va a dar dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. Así que esta interpretación, dependiendo de contextos, será un acto revelador o una impertinencia (Sontag, 2005, p. 19).

James Monaco, en su obra “How to read a film” –reeditada en varias ocasiones– ha apostado por explicar estos alcances y extensiones de la interpretación, hasta unir la crítica y la interpretación con varias teorías sobre el

cine. Porque, tal como él escribe, “la teoría es la abstracción, la crítica es la práctica (Monaco, 2013, posición 6574).

2.1.3 La historia de la teoría de cine

Las aproximaciones al cine como arte tienen tantos años como el mismo cine. Y eso porque se ha decidido escribir sobre él para entender lo que hace, produce, cómo seduce y qué nos deja. Lo primero que salta es la presencia de un número importante de dicotomías alrededor de lo que debería ser la teoría del cine.

“La primera es el contraste entre la práctica y el ideal, sugerida por la diferencia entre ‘crítica’ (práctica) y la ‘teoría (lo ideal). Muy cerca de este contraste está el que se da entre la teoría y crítica “prescriptiva” y “descriptiva”. La teoría prescriptiva se interesa más sobre lo que la película debió ser, mientras que la descriptiva solo con lo que el filme es. La teoría prescriptiva es inductiva: los expertos deciden un sistema de valores y miden desde él los filmes que salen. La teoría descriptiva es deductiva: los expertos analizan todo el rango posible de una película y solo ahí se enfrentan a conclusiones tentativas sobre la real naturaleza de ese filme” (Monaco, 2013, posición 6579).

Esto significó que, en algún momento, se creó un puente entre teoría y práctica, pues a medida de que las películas se fueron sofisticando más, muchos de los críticos y cineastas usaron fuertes bases teóricas para sus trabajos.

Así se entra a la pregunta central de lo que significa ser crítico o teórico de cine: “¿Me interesa más lo que es un filme (forma) o cómo actúa sobre nosotros (función)?” (Monaco, 2013, p. posición 6619).

La respuesta a esta pregunta exige un recuento superficial de lo que ha sido la historia de la teoría del cine, que en 1915 empezara con ensayos de

intelectuales que buscaban darle un carácter artístico al nuevo invento. Entre ellos están Vachel Lindsay y Hugo Münsterberg (Monaco, 2013, p. entre posiciones 6624 y 6654). Lindsay fue un poeta que desde la ingenuidad sostenía en sus publicaciones el carácter de arte del cine y llegó a proponer tres tipos de elementos narrativos que siguen siendo actuales: “Acción”, “Intimidación” y “Esplendor” (Monaco, 2013, p. posición 6629). Y el éxito de Lindsay fue entender muy temprano que el mérito del cine no estaba en la reproducción de la realidad, sino en la dirección opuesta (Monaco, 2013, p. posición 6635). Hasta llegó a hablar del cine como un lenguaje, adelantándose tanto tiempo a la postura de los semióticos (Monaco, 2013, p. 6647). Por su parte, Münsterberg, como profesor de filosofía en Harvard, decidió enfrentar su conocimiento académico a esa manifestación que estaba creciendo, con la necesidad de encontrar un equilibrio entre la teoría y el entendimiento popular: “Intelectualmente, el mundo se ha dividido en dos clases: las pestañas de arriba y las de abajo”, parafrasea Monaco. Y él tenía en mente un solo propósito: unir ambos párpados en uno solo (Monaco, 2013, posición 6658). Münsterberg se dio cuenta que al revisar una película no solo es necesario entender sus implicaciones intrínsecas (estéticas), sino también sus efectos sociales y psicológicos. Sin embargo, lo que resulta más importante de su trabajo radica en la aplicación de principios psicológicos en la revisión del cine, lo que lo vuelve un estudioso mucho más contemporáneo de quienes aplican conceptos freudianos o de la Gestalt. Para este académico, la relación entre película y observador es algo interactivo, negando una posición pasiva del espectador (Monaco, 2013, posiciones 6664 y 6670).

La teoría del cine encontró en Louis Delluc su contraparte europea en estos años. Junto a León Moussinac se convirtió en una de las personas que estableció la reseña cinematográfica como una profesión diaria, al contrario del reportaje o de la simple promoción del filme (Monaco, 2013, p. posición 6693).

A medida que pasaron los años y aparecieron nuevas corrientes, a nivel de reflexión sobre cine se dio la gran disputa sobre el realismo y la expresión metafórica de esa realidad. Son estas dos actitudes las que han dominado las

discusiones y que no se contraponen para nada a una existencia activa del espectador. “La semiótica del cine y las políticas alrededor empiezan con el observador y trabajan a través del arte del realizador y de la realidad del material en crudo que se ha conseguido” (Monaco, 2013, p. posición 6703).

En los años 20 y 30, el Expresionismo (no solo el alemán) dominó la teoría del cine y se centró en dos grandes escuelas: Estados Unidos y Alemania. Se dice que D. W. Griffith comentó a una audiencia que lo escuchaba que la escuela de Estados Unidos te dice “ven y ten una gran experiencia”, mientras que la alemana iba por el “ven y verás una gran experiencia” (Monaco, 2013, p. posición 6715). Así, con la idea de la “gran experiencia” se reflejaba una característica del cine en este momento: importaba el estímulo, el efecto en el espectador. Hay un escaso o nulo sentido de que el observador está involucrado en el proceso. En esos años, la otra corriente que requirió de un desarrollo de teoría fue la del realismo, enfundada en el rostro del documental. Según Monaco, para este tipo de cineastas era claro que la película era menos importante que la realidad y que en ese contexto la realidad se volvía más importante que el arte (Monaco, 2013, p. posición 6721). Christian León, parafraseando a Gustavo Apea, ha escrito sobre los puntos en común que más se han detectado en las diferentes concepciones que hay sobre el cine documental:

- 1) “Los documentales se definen a partir de sus diferencias explícitas con la ficción.
- 2) En la definición de los documentales hay una valoración implícita de la indicialidad de las imágenes con que se trabajan los lenguajes audiovisuales.
- 3) Los documentales tienen una forma de organización del texto que difiere de la narración ficcional por sus digresiones o la utilización de otras formas de configuración del texto audiovisual.
- 4) El documental se legitima y especializa por sus relaciones con las prácticas extradiscursivas.

- 5) Los documentales presuponen la existencia de un universo diegético preexistente a su registro.
- 6) El documental constituye un tipo de enunciación específica basada en la posesión y el deseo del conocimiento que circula entre el enunciador y el enunciatario” (León, 2010, p. 41).

En este ambiente de dicotomías conceptuales era fácil ver que el Expresionismo permitió que aumente la respetabilidad del cine como arte y ayudó a ver al director como una pieza importante dentro de todo el esquema. Justo en esa época en la que el arte estaba moviéndose a espacios de más abstracción, el Expresionismo le dio al cine el espacio para convertir al realizador en el poder manipulador del orden de las cosas (Monaco, 2013, posición 6727). Por su lado, la teoría de la realidad, de alguna manera, desdeñaba al cine como obra personal –por eso su poca afinidad, en ese momento, con el sentido de arte– e incluía al espectador en el proceso (Monaco, 2013, posición 6727).

Así nace, conceptualmente, la mirada del entretenimiento como generadora de cine, ya que al ser un producto basado en la manipulación, si el filme tenía un mayor efecto en el público, sería mayor la cantidad que la persona pagaría para ver la película. Así, las películas se mueven en el carril de la atracción de circo o de carnaval y el Realismo huye de ese punto y presenta otra visión del cine (Monaco, 2013, posiciones 6727 y 6738).

Aunque no deja de ser una visión complicada, tal como lo plantea Monaco en su análisis:

“Realismo es un término resbaloso. El Rossellini de ‘Roma, Città Aperta (1945) es realista, pero qué se puede decir sobre el Rossellini de “La llegada al poder de Luis XIV. ¿O qué se puede decir de Fellini? ¿La política es necesaria para el realismo? ¿Son los documentales más realistas que las películas de ficción? ¿Es posible ser realista y ser al mismo tiempo un buen contador de historias? El catálogo de preguntas

alrededor de la naturaleza de los filmes realistas es infinito” (Monaco, 2013, posición 6781).

Fue en esta época que teóricos como Rudolf Arheim y Siegfried Kracauer publicaron varios libros, basados en las dos posiciones contrapuestas. Arheim escribió sobre cómo las mismas limitaciones del arte cinematográfico –entiéndase como tecnológicas y hasta presupuestarias– son sus virtudes estéticas y llegó hasta el extremo de aseverar que todos los logros técnicos que se fueron dando con el tiempo –sonido, color, etc– no eran más que mecanismos para desnaturalizar el arte del cine. Es más, para él, el cine llegó a su punto más alto en los años 30, cuando todavía era silente (Monaco, 2013, posición 6750). Sin embargo, en sus estudios queda claro cuál es la relación directa entre arte, efectismo y películas:

- 1) El arte iguala al efecto o a la expresión porque la magnitud de una obra de arte está directamente relacionada con el grado de manipulación de materiales que realiza el artista, y
- 2) Las limitaciones de una forma de arte solo generan una estética y no lo restringen (Monaco, 2013, posición 6756).

De esta manera, Arheim se queda con la construcción del cine e ignora los efectos de los que él mismo escribe.

Kracauer se permitió analizar el realismo, pero no desde la perspectiva del documental. Su trabajo sigue la línea –desde atrás y después de él– de teóricos como Dziga Vertov, en la Unión Soviética de los años 20; Jean Vigo, en Francia y John Grierson, en Inglaterra; ambos en los años 30; así como lo de Roberto Rossellini, Cesare Zavattini y el resto de neorrealistas, quienes en la década de los 40 decidieron escribir y sustentar la obra de realizadores que reaccionaron en contra del abuso del medio, provocado por el Expresionismo, y no es que se apoyaron en una postura moral como base (Monaco, 2013, posiciones 6787 y 6793). Para Kracauer, como el cine utiliza el mismo medio que la fotografía para reproducir lo más cercano posible la realidad, ambos

deben enfatizar esta capacidad en sus propias estéticas; por eso, para él, el contenido le precede a la forma. Kracauer define al cine como una “antiarte”:

“El concepto de arte no cubre, ni puede cubrir, a los filmes ‘cinemáticos’ – filmes que incorporan aspectos de la realidad física con una visión que nos ayude a experimentarlos. Y es esa experiencia y no esos filmes, remanentes de otras formas tradicionales de arte, los que son válidos estéticamente” (Monaco, 2013, posición 6799).

Pero su principal aporte a la conceptualización del cine está en sentenciar que el cine sirve un propósito. “No existe simplemente por existir, como un puro objeto estético: existe dentro del contexto de un mundo. Como sale de la realidad, debe volver a ella” (Monaco, 2013, posición 6816). Esa posición, ética, establece uno de los grandes elementos de redención que las películas prodiga, ya que los filmes ayudan a que podamos mediar con la realidad, con nuestras impresiones de la realidad (Monaco, 2013, posición 6816).

Desde estos mismos años, a medida que se hacían análisis sobre la realidad y la metáfora de la realidad en el cine, el montaje y el Formalismo también eran parte de las revisiones de expertos y curiosos del medio cinematográfico. Como otro concepto opuesto al realismo, el Formalismo aparece en la vida cultural de cierta burguesía soviética de los años 20 y su principal diferencia con el Expresionismo radica en la maleabilidad de su objeto. Mientras el Expresionismo se convirtió en una fuerza más romántica, decidida a hacer del filme una fuerza expresiva, el Formalismo se volvió más específico, se decantó por lo científico, por los detalles que juntos generan esta fuerza expresiva. Es decir, el Formalismo se volvió un movimiento teórico más analítico. Los realizadores y teóricos soviéticos, si bien querían capturar la realidad, tenían clara la idea de que una verdadera revolución consistía en cambiar la realidad. En este período, antes de que se impusiera la doctrina oficial del Realismo Socialista, tanto V.I. Pudovkin como Sergei Eisenstein habían hecho películas y elaborado todo un cuerpo teórico que sigue teniendo impacto en los estudios sobre cine –en este tiempo, el realizador húngaro Béla Balázs también estaba en la misma línea que sus colegas soviéticos–. Ellos buscaban describir,

explicar lo que hacían y para eso utilizaron una serie de ensayos de constante desarrollo. Tanto Pudovkin como Eisenstein venían de taller de Lev Kuleshov, quien comenzó a realizar experimentos para entender mecanismos de montaje, que fueron creando una técnica que sería utilizada con posterioridad. Estas experiencias llevaron a Pudovkin a teorizar sobre la “edición relacional”, con la cual se podía, a través del montaje, generar una guía psicológica para el espectador. En este tercer momento de teoría del cine, Pudovkin es capaz de identificar cinco tipos de montaje que siguen siendo relevantes:

- 1) Contraste
- 2) Paralelismo
- 3) Simbolismo
- 4) Simultaneidad
- 5) Leitmotif (la reiteración del tema) (Monaco, 2013, entre posiciones 6828 y 6856).

De esta forma nace el Formalismo en el cine, con la aparición de estas categorías que permiten diversos análisis.

Para Eisenstein, estas categorías respondían a algo que no era el cine. Para él, el montaje era la acción que permitía la creación de ideas, de una nueva realidad, y no un soporte adicional para la narrativa. Con eso en mente –y siguiendo directrices más literarias sobre el Formalismo– Eisenstein veía en cada uno de los elementos que hacen una película un juego de descomposición y de neutralización, de uno frente a otro, así que el cine se convertía en un juego dialéctico de sentidos. Llegó incluso a teorizar sobre cómo los mismos componentes de una toma podrían interrelacionarse para producir un nuevo significado (Monaco, 2013, entre posiciones 6874 y 6880).

Eisenstein genera un Formalismo en el que el espectador está íntimamente relacionado con lo que pasa en la pantalla. Porque si al unir una toma A con una B se obtiene una idea C, no hay manera de que la audiencia no participe

de esto (Monaco, 2013, p. posición 6902). “Para Eisenstein era necesario destruir el realismo para alcanzar la realidad. La clave real del sistema del cine no está en la relación del realizador con el material rodado, sino en su relación con su audiencia” (Monaco, 2013, p. posición 6907).

Para Bálazs, los conceptos formalistas debían tener una buena conexión con ciertos principios realistas. Él, por ejemplo, estaba fascinado con el hecho de que un plano detalle –muy cerrado en el objeto que se filma o graba– revelaba detalles, emociones y significados que no se conocían en otros planos. Además, fue el primero de los teóricos en entender y explicar cómo la aproximación al cine está moldeada por los valores culturales que poseemos. Es más, adelantándose a Marshall McLuhan por muchos años, Balázs vio el nacimiento de una nueva cultura visual que desarrollaría ciertas percepciones que han estado dormidas y que el cine iba a permitir aparecer (Monaco, 2013, p. posición 6940).

En la década de los 50 entra a escena quizás la figura más interesante de la teoría del cine, André Bazin, para quien el Realismo es más una materia de la psicología que de la estética. Para Bazin, francés, no hay una simple ecuación entre cine y realidad; prefirió hablar de un contacto más sutil en el que el cine es la asíntota de la realidad, la línea imaginaria que se acerca a la curva geométrica pero que nunca la toca (Monaco, 2013, entre posiciones 6957 y 6963). Con él, la tecnología que permite el cine no es ajena a la realidad, pero se convierte en una herramienta de efectos éticos, psicológicos y políticos. Esto lo acercó muchísimo al Neorrealismo italiano, que él miró con mucha atención (Monaco, 2013, posición 6969).

Si los formalistas como Eisenstein aseguraban que el montaje era el corazón de la experiencia cinematográfica, Bazin se jugó por la idea de que la *mise-en-scène* es la cruz del realismo. “Por *mise-en-scène* él hablaba específicamente del foco profundo –profundidad de campo– y de la toma-secuencia; técnicas que le permitían al espectador participar de manera más intensa de la experiencia de la película” (Monaco, 2013, p. posición 7009). Para Bazin, el uso del foco profundo en el cine no es simplemente un recurso

cinematográfico más, sino un paso dialéctico hacia adelante de lo que es el lenguaje cinematográfico (Monaco, 2013, p. posición 7009).

Y en este punto, uniendo al Neorrealismo con la *mise-en-scène*, Bazin encontró un nuevo camino para teorizar sobre el rol del espectador, que va creciendo a la par que las corrientes del cine. El montaje se vuelve denotativo, quiere evitar ambigüedad en la expresión, pero al hacer un cine que toca más la realidad –con actores no profesionales y fuera del estudio– este sentido de ambigüedad regresa. Así, al ser libres de escoger entre ambas opciones, somos libres para interpretar lo que estamos viendo (Monaco, 2013, posición 7015).

El cine, entonces, se convierte en un mundo con el que nos identificamos, que construimos y reconstruimos. No hay nada en esta relación que impida esa identificación, porque la única realidad que no se va a negar en el cine es la del espacio. El cine va a estar ligado siempre con el espacio y sus relaciones, con la puesta en escena (Monaco, 2013, posición 7015). Los trabajos de Bazin siguen siendo considerados como la base de las teorías semióticas y éticas que se desarrollarían luego. Pero la inspiración inmediata que generó fue entre sus pares, a quienes inspiró para seguir en el sendero de la revisión teórica y crítica del cine en la revista *Cahiers du cinéma*, que fundó en 1951 junto a Jaques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca. Vista como la revista de cine con más influencia en el mundo, *Cahiers du cinéma* sirvió como la casa de varios críticos –que luego se volvieron directores– de los 50 y 60, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer y Jacques Rivette, entre otros. Ellos ayudaron a que la teoría del cine creciera mucho más y se convirtieron en esa primera camada de realizadores que hacían sus obras con un (ya) gran bagaje teórico que se notaba. Era la época posterior a la de Alexander Astruc, quien en 1948 dijo que el cine trascendía las demandas de la imagen y se convertía en un medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito (Monaco, 2013, entre posiciones 7027 y 7033). Esto se conoció como “cámara stylo” y su ejecución en el cine se dio con la *Nouvelle Vague*, diez años después del vaticinio de Astruc, en la época en la que

Truffaut y Godard –especialmente ambos- se esforzaban por generar una teoría que permita una práctica real de la crítica. Bazin, el real existencialista del grupo, se esforzaba por generar una idea que desde la deducción –basada en la práctica– diera en el clavo. Y lo dio cuando pudo dejar por sentado que la existencia del cine precede su esencia (Monaco, 2013, posición 7045). Truffaut tomó esto y lo tradujo en el desarrollo de la “política de los autores” –en su conocido texto “Una cierta tendencia en el cine francés”, publicado en Cahiers du cinéma en enero de 1954-, que permitió a la teoría moverse de las ideas del realismo material o del realismo psicológico al realismo intelectual (Monaco, 2013, posición 7057).

“La política de los autores consiste, en pocas palabras, en escoger el factor personal en la creación artística como un valor de referencia, y eso permite asumir una continuidad y hasta un progreso de un filme a otro”, dijo Bazin, clarificando el término (Monaco, 2013, posición 7057). El cine, así, da un giro importante: el espectador ya no podrá ver una película como si fuese realidad o un sueño sobre la realidad. Ahora que el autor, el director tiene su propia voz, la película se convierte en una declaración de otro ser humano (Monaco, 2013, posición 7063). Con Godard, la relación entre puesta en escena y montaje cambia también. Para él no hay ninguna supeditada a otra, están al mismo nivel y ambas son aspectos de la actividad cinematográfica, porque mientras una se encarga del espacio, la otra administra el tiempo. Ya no hay forma de hablar de espacio sin hablar de tiempo. La puesta en escena, desde aquí, involucra un montaje y este montaje está motivado por la puesta en escena. Monaco lo explica:

“Mientras el actor gira su mirada a un objeto, la edición inmediatamente nos lo muestra. En este tipo de construcción, denominada ‘découpage classique’, la duración de una toma dependerá de su función y la relación entre las tomas está controlado por el material al interior de la toma- la puesta en escena” (Monaco, 2013, entre posiciones 7069 y 7074).

Con esto, Godard se enfocaba en la relación dialéctica entre el cineasta y su audiencia. Porque si Godard creía en algo en ese momento era que el realismo no consistía en reproducir la realidad, pero sí en mostrar cómo son las cosas. Se convertía de esa forma en un ejercicio discursivo (Monaco, 2013, posición 7086). Algo que luego Christian Metz se encargaría de profundizar al afirmar que existen dos puntos de cruce con la realidad: uno es la impresión de la realidad y otro, la percepción de la realidad (Monaco, 2013, entre posiciones 7086 y 7093).

Con Metz se puede entrar de lleno a la teoría contemporánea, enfocada en la semiótica. Si con Godard el tema se centraba en que el signo nos forzaba a ver el objeto a través de su significado, con Metz se ramifica esta idea y concibe al cine como un fenómeno que puede ser estudiado por métodos estrictamente científicos. Así entra la semiótica, como este término general que cubre varias aproximaciones del estudio de la cultura como lenguaje; entran, también nombres como los de Ferdinand de Saussure y Claude Lévi-Strauss y la idea de que a través del estructuralismo se pueden entender los hechos culturales. En los años 60 esta fue la visión con la que se vio al mundo en el que el lenguaje es todo. La aproximación de Metz a todo esto que sucedía dio por resultado una revisión mucho más profunda, intensa y concreta sobre el cine. Un poco más adelante entra Umberto Eco en el panorama para aclarar cómo se pasó de un sistema casi universal de análisis a la idea de que no era tan sencillo como alguna vez se pensó; luego a una revisión enfocada en la producción –a inicios de los 70–, en cinco años se centró en el consumo como su fuerte. Ya no importaba tanto la creación sino la percepción de estos objetos. Una semiótica del cine que estaba muy influenciada por el trabajo de Jacques Lacan (Monaco, 2013, entre posiciones 7145 y 7174).

La mirada al cine cruzada por la semiótica permitió mejores herramientas para entender la naturaleza de los mismos filmes. Todo esto, de acuerdo a la obra de Metz, porque con el montaje tenemos la manera más eficiente y fácil de equiparar al cine con el lenguaje en general.

“La imagen no es una palabra. Las secuencias no son oraciones. Sin embargo, el filme es como un lenguaje. Lo que le da identidad al cine frente a otros lenguajes es que en su propio signo se produce un pequeño corto: el significado y el significante son casi lo mismo” (Monaco, 2013, entre posiciones 7184 y 7189).

En el cine no existe la doble articulación que hay en los lenguajes normales, esto es algo que Metz se encargó de precisar. En el cine, lo que ves es lo que hay. En el cine no hay doble articulaciones –no hay necesidad de entender sus sonidos y significados– y es por eso que Metz decidió dejar de lado esa perspectiva y si bien le otorga un rol importante al montaje, prefirió caminar por el sendero de la narrativa y supuso que su uso era fundamental para la experiencia del cine ya que para él la diferencia entre connotación y denotación en las películas es importante. Metz también supo establecer contacto entre las estructuras sintagmáticas y las paradigmáticas, ambas como construcciones teóricas, más que prácticas. “El sintagma, en una película o secuencia, muestra la estructura lineal narrativa. Se enfoca en ‘qué sigue a qué’. El paradigma en un filme es vertical: se ocupa de la selección –‘qué va con qué’-“ (Monaco, 2013, entre posiciones 7199 y 7205). Así Metz propone que mientras el montaje es sintagmático, la puesta en escena –el *mise-en-scène*– es paradigmático (Monaco, 2013, posición 7205).

Entonces, ¿de qué manera, como espectadores, entendemos lo que una película significa? Aquí entra lo que Metz conceptualizó como códigos, una idea que trasciende la misma idea del cine.

“Muchos de los códigos que se trabajan en el cine vienen de otras áreas de las cultura. Estos son los códigos ‘no específicos’. Nuestro entendimiento del asesinato en ‘Psycho’ (1960), por ejemplo, no depende únicamente de códigos cinematográficos. La manera en que Hitchcock presenta ese asesinato, en sí, es un ejemplo de un específico código cinematográfico, pero estos son códigos que el cine ha pedido prestado de otros medios o soportes. La iluminación de la escena de la

ducha en 'Psycho' es un buen ejemplo de código compartido”, explica James Monaco (Monaco, 2013, posición 7211).

Metz, al hablar de estos códigos, también consideró que hay unos más generales y otros específicos. Los generales se comparten con la mayoría de filmes, mientras que los específicos, pues solo con algunos. Y, finalmente, todo código genera subcódigos y esto establece un sistema simple y elegante:

“La película se da por todas las posibilidades de unión de códigos; un filme específico se da por esa unión de un límite de códigos y sets. Géneros, carreras, estudios, personajes, técnicas y casi todo elemento alguna vez sugerido por anteriores teóricos, críticos, historiadores y estudiantes, pueden ser decodificados en este sistema de códigos” (Monaco, 2013, entre posiciones 7217 y 7222).

Este tema de los códigos no resulta una novedad ya que, como se sabe desde la misma invención del cine, este tomó elementos de otras artes para su constitución. Un camino necesario. Christian León hace referencia a esto en un párrafo de su análisis sobre el cine indigenista del país:

“George Sadoul dejó establecido que el fenómeno cinematográfico es producto de tres investigaciones desarrolladas durante el siglo XIX: la fotografía, la linterna mágica y la persistencia retiniana. Cada una de estas investigaciones va a darle al cine sus principios de funcionamiento químico, físico y fisiológico, respectivamente” (León, 2010, p. 36 y 37).

La fotografía, en esta explicación, le da al cine la posibilidad de filmar una secuencia de impresiones luminosas, como base de la imagen en movimiento. La linterna mágica, como principio de proyección, le permitió al cine ser un espectáculo público, mientras que la resistencia retiniana –la capacidad del ojo humano de guardar por unas fracciones de segundo la imagen de un objeto, aún cuando ya haya desaparecido– permitió que se diera la ilusión de movimiento (León, 2010, p. 37).

Volviendo a la teoría del cine, Metz fue quien más recibió atención en los años 70, pero expertos en semiótica e intelectuales de todo el mundo dieron su aporte a la discusión, como Roland Barthes, Raymond Bellour, y los italianos Umberto Eco, Gianfranco Bettetini y Pier Paolo Pasolini. En Inglaterra estaba Peter Wollen y Estados Unidos tenía a Dwight Macdonald, Manny Farber y a Pauline Keal, entre otros (Monaco, 2013, entre posiciones 7234 y 7240). Roger Ebert apareció con fuerza en los años 80 y tiene sobre sí la distinción de ser el único crítico de cine en ganar un premio Pulitzer (Monaco, 2013, p. posición 7252).

La teorización del cine desde una mirada política es el aporte de Sudamérica a la discusión de estos temas. “Hacia un tercer cine”, de Fernando Solanas y Octavio Getino, publicado en 1970, fue fundamental para entender que una tercera corriente de cine podía ser significativa desde su conceptualización. Ya no el cine de Hollywood (primer cine) o el del estilo personal del autor (ese segundo cine ligado a la Nouvelle Vague). Se trata de un cine de liberación, que consiste en “filmes que el Sistema no puede asimilar y que resultan extranjeros a sus necesidades, o... filmes que directa y explícitamente aparecen para pelear en contra del Sistema” (Monaco, 2013, posición 7276). El mundo cambiaba y las visiones alrededor del cine también.

En los 80 y 90, las corrientes posmodernistas aparecieron y dividieron las aguas, generando una teoría del cine cognitiva y estudios culturales alrededor del cine. Ya no interesaban las teorías marxistas o las miradas freudianas. Había otro interés. Y este se traducía en una teoría del cine que buscaba revisar cómo se leen los filmes desde el espectador; mientras que los estudios culturales se enfocaron en entender cómo se dan los puntos de intersección entre los textos e cultura popular y las audiencias, es decir, cómo se usan los filmes (Monaco, 2013, posición 7287).

Monaco mira el futuro con cierto recelo. La aparición de Internet y sistemas de medición a través de porcentaje, o espacios que son mantenidos por gente sin experiencia, o los pocos espacios en medios tradicionales no es lo que la

crítica fue y debe seguir siendo: una conversación vívida entre crítico y realizador (Monaco, 2013, entre posiciones 7258 y 7264).

El énfasis actual de los estudios ya no se centran en cómo se hacen los filmes, sino en su efecto y cómo impactan en nuestras vidas (Monaco, 2013, posición 6709).

“Al iniciar el tercer milenio, en el que vemos cómo la cultura occidental se funde con otras en todo el mundo, seguimos obsesionados con los mismos tópicos con los que empezamos este viaje de mil años hacia el conocimiento alfabético e intelectual. Hoy lo llamamos políticas de la sexualidad, en el siglo XI se llamaba romance. (Todavía no lo entendemos, ¿no es hermoso que se mantenga ese misterio?)” (Monaco, 2013, posición 7293).

2.1.4 La crítica de cine

La crítica es una experiencia complicada. Si partimos de lo que Susan Sontag precisó como certeza alrededor de la interpretación, hay que estar bien preparados para ejercerla. Ella escribe:

“La interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana” (Sontag, 2005, p. 19).

Y es ella quien ofrece una versión catastrófica sobre el mundo de mediados de los 60, que tranquilamente puede ser reproducida en la actualidad. Ya que al basarse todo en una visión atomizada de la interpretación, el intelecto parece ser el arma con el que podemos relacionarnos con las propuestas artísticas. Sin embargo, el tema también pasa por la sensibilidad, por no atrofiar lo que la obra quiere decir, por no mirarla sola, por reconocer qué es lo que produce en

nosotros (Sontag, 2005, p. 20). Ella escribe:

“Y aún más. (*La interpretación*) Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir el mundo en este mundo (¡«este mundo»! ¡Como si hubiera otro!). El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos” (Sontag, 2005, p. 20).

Sontag vio en el cine (en esa época, evidentemente) un espacio en el que el juego de la interpretación intelectual no podía tener tanta cabida, por las mismas características del soporte. Eso, acompañado con el “feliz accidente” por el que por mucho tiempo las películas fueron consideradas consumo para masas por lo que varios intelectuales las desdeñaron. Además de tener una dificultad intrínseca alrededor de su análisis y es que el cine siempre tiene algo que debemos “atrapar al vuelo”: hay un contenido que se va construyendo constantemente y de manera secuencial (Sontag, 2005, p. 24).

“El cine, a diferencia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los movimientos de cámara, de los cortes, y de la composición de planos implicados en la realización de una película” (Sontag, 2005, pp. 24 - 25).

Esta dificultad de “interpretar” el cine desde la intelectualidad, ignorando las implicaciones que pasan dentro de la obra, en contacto con el espectador, con los contextos históricos y las condiciones sociales y culturales de la colectividad que se enfrenta a una película en particular, es una de las principales desventajas a las que debe enfrentarse la crítica. Para Sontag, el crítico está destinado a dar luces alrededor de estos productos, en función de los sentidos y capacidades de la época (Sontag, 2005, p. 27). José Rojas Bez, en su libro “El cine por dentro”, concuerda con la propuesta de Sontag, sobre todo en cómo el ejercicio de la crítica supone ese contacto con un público contemporáneo, en función de una preparación y sensibilidad que se puede

concretar con práctica y estudios: “Ello nos indica que la labor de la crítica (...) es compleja y difícil, pues exige un cúmulo de experiencias artísticas e investigativas, de condicionamientos sociales y personales y de esfuerzos generales” (Rojas Bez, 2000, p. 131).

Fausto Rivera Yáñez, quien fuera editor del suplemento CartónPiedra de El Telégrafo entre 2013 y 2014, ofrece una reflexión sobre la crítica, como parte de un ejercicio de generación de historia y de análisis de lo que se consume. Dice:

“Cuando el crítico se acerca a una pieza ve que hay algo que vale la pena decir, algo que está formando parte de nuestra historia cultural, individual, colectiva, nacional no importa el formato en que se presente esto. Pero está ratificando que ahí hay un artista, un pensador, un filósofo que está haciendo algo con todo lo que tienen a su alrededor, está creando algo que vale la pena. El artista es el que logra transmitir con verdad su forma de ver al mundo y el crítico es el capaz de reconocer ese hecho para poder dejar una huella histórica (...) Si el crítico está hablando sobre eso es porque el artista hizo algo único y los dos tienen que ir paralelos. Tienes que acercarle (esa obra) al lector de alguna manera”. (Rivera Yáñez, 2014. Entrevista).

A un nivel más práctico, Rojas añade un elemento fundamental ligado a esta práctica: el crítico debe ver la película, informarse de datos relevantes, analizar su visión ante los datos recogidos, redactar la nota y entregarla o publicarla con rapidez, para que ese texto no pierda vigencia; porque la crítica de cine está ligada al momento del estreno del filme (Rojas Bez, 2000, p. 132). Actualmente se podría ver que este tiempo se ha reducido gracias a la Internet y a la gran cantidad de trabajos que circulan sobre diversas películas, que pueden ayudar al escritor a refinar sus lecturas y acercarse a mejores datos. Al definir Rojas el proceso de esta manera deja en claro que la crítica de cine exige que toda la información para redactar algo de interés se la recolecte en poco tiempo.

Pero el factor fundamental que él coloca sobre la crítica de cine está en la

seriedad intelectual:

“Seriedad en la crítica significa madurez y responsabilidad en la labor analítica. Ello implica estudio y análisis concienzudo del filme en cuestión, de la historia del cine, de la estética y de otras disciplinas, así como la búsqueda de rigor teórico en los planteamientos y de una exposición digna de los fines perseguidos en los análisis y actividades críticas. La seriedad crítica es autoeducación y disposición de ánimo, una conducta general de respeto y amor hacia la información, el conocimiento y el análisis el filme y hacia los destinatarios de la misma. Es un pilar de apoyo que, a la vez, hace cumplir y pone de manifiesto las demás cualidades esenciales de la buena crítica” (Rojas Bez, 2000, p. 134).

Rojas coloca a la par de la seriedad intelectual a la asequibilidad, que define como la acción de nunca olvidar a quiénes hablamos, a quiénes escribimos (Rojas Bez, 2000, p. 134). Pero pide que no se confunda con reducir el idioma o hacerlo chabacano, se trata de desarrollar la capacidad de comunicar ideas serias a un gran número de personas y que el texto tenga una coherencia, así como un sentido unitario: “Conviene que cada crítica, exposición o debate funcione como unidad relativa, como algo válido por sí mismo; pero que la serie o sucesión en que se inscribe forme un sistema coherente” (Rojas Bez, 2000, pp. 136 - 138).

François Truffaut reflexionó sobre su trabajo como crítico en su libro “Las películas en mi vida”, en el que se asumió como un crítico obsesionado por el cine –de los que se sentían abrumados por él y que nunca silbaron a la pantalla– y que era capaz de reconocerse como alguien que miraba más allá de lo que otros miraban (Truffaut, 1978, p. 17).

Para él, la crítica no dejaba de ser una ramificación del gusto, de placer. Y eso funciona mucho en la dinámica de quien se enfrenta a hablar de películas. “Yo siempre estuve de acuerdo con la frase de Audiberti: El poema más oscuro está dirigido a todo el mundo” (Truffaut, 1978, p. 17).

“Cuando era crítico de cine creía que para que un filme fuera exitoso debía, simultáneamente, expresar una idea sobre el mundo y otra sobre el cine. La Règle du Jeu y Citizen Kane corresponden a esta definición perfectamente. Hoy, en cambio, demando que una película exprese el encanto de hacer cine o su agonía. No estoy interesado en nada en el medio, no estoy interesado en esos filmes que no tengan pulso” (Truffaut, 1978, p. 18).

Truffaut define, desde su posición la idea de un crítico que entienda su labor como un acto de enfrentamiento ante la obra. Así, la obra debe y tiene que decir algo. También pide entender cuán complicado que se unan las intenciones del cineasta y lo que se consigue en pantalla. “Si el crítico solo contempla las intenciones de las películas, las elevará a los cielos. Si es consciente de las formas y demandante en las ejecuciones, criticará el logro en función de sus ambiciones, que encontrará pretenciosas” (Truffaut, 1978, p. 21).

Truffaut reflexionó muchísimo sobre este trabajo, en decenas de escritos, y su lucidez se agradece, sobre todo cuando se trata de cuestionar la idea de que cualquiera puede hacer crítica. “Ahora cualquier puede ser un crítico. Es aprendiz solo necesita tener un décimo del conocimiento que se le demandaría a un crítico literario, musical o de arte. Un director de cine debe vivir con el hecho de que su obra será juzgada por alguien que nunca ha visto un filme de Murnau” (Truffaut, 1978, p. 21). Pero hace un ejercicio de ponerse en el lado contrario y define muy bien la desazón en el trabajo del crítico en un medio:

“Cualquier miembro del staff de un diario siente que puede cuestionar la opinión del crítico de cine en su columna. El editor en jefe, que siente algo de respeto por el crítico musical, lo va a detener al crítico de cine en el pasillo de la redacción: Así que te pareció un desastre la última película de Louis Malle. Mi esposa no está de acuerdo contigo para nada. Ella la adoró”. (Truffaut, 1978, p. 22).

Por su parte, Juan Martín Cueva, principal del Consejo Nacional de Cine, da su versión sobre lo que considera que debería tener la crítica de cine que se hace

en Ecuador:

“El papel de la crítica y los medios es de problematizar, no quedarse solamente en el resultado, sino tratar la procedencia de la película, quién la hizo, cómo la hizo, qué procesos la generaron. La crítica no es solo hacer una evaluación subjetiva de la calidad o las calidades de la película, es también hablar del contexto en el que se la produjo y lo que hay detrás de ella. Hay que afinar la crítica, volverla más especializada y preparada. Hay que saber qué cinematografía produjo eso, qué sociedad produjo eso, qué herramientas, qué instituciones, qué historia hay detrás de eso (...) No es que un genio cogió una cámara e hizo una película, es todo un acumulado de todo un sector” (Cueva, 2014. Entrevista).

¿Qué más se debe tomar en cuenta para enfrentarse críticamente a una película? Hay varios elementos a considerar. Rojas Bez se decanta por lo más obvio de esta experiencia, lo que se ve y lo que se sostiene en discusiones. Para él los elementos que hacen un filme (fotografía, montaje, actuación, guión, dirección), pueden determinar una aproximación crítica a una película en particular –de narrativa tradicional, desde luego–, pero esta no puede negar, teóricamente, que ese análisis va a depender del contexto alrededor del filme completo y lo que ha generado (Rojas Bez, 2000, pp. 138 - 139):

“Toda buena actuación es buena para y en esa película. Todo buen montaje, fotografía, sonorización..., lo es en función de ese filme. Una excelente o pésima escenografía lo es ‘de acuerdo con el guión, con la dramaturgia y los demás factores y propósitos de esa obra’. Ello no niega la posible relevancia o insuficiencia de uno de esos elementos respecto a los demás” (Rojas Bez, 2000, p. 139).

Uno de estos elementos es la actuación, o el personaje. En su libro “The Film Experience”, Corrigan y White definen el proceso de existencia de este “ser” en el cine y cómo pasó de ser un cuerpo que era retratado por esta invención –alguien relevante o importante socialmente hablando– hasta que en la década

de 1910, el sistema de estudios de Hollywood empezó a darle forma a la idea de personajes, los cuales crecieron de manera exponencial, hasta nuestros días. Con la llegada del sonido, en 1927, los personajes empezaron a desarrollar una relación más directa con la tradición literaria y con ciertas complejidades psicológicas que antes no se podían expresar (Corrigan & White, 2012, p. 224). Lo importante de la actuación, para ambos autores, es cómo el personaje se construye con coherencia, como resultado de todo un proceso psicológico, histórico o de otras expectativas y cómo este personaje, dentro de una ficción, es consistente y único. “Usualmente evaluamos al personaje en función de uno de estos tres presunciones o modelos:

- a) Valores: El personaje es coherente en términos de uno o más valores abstractos, como cuando un personaje se define a través de su casi sobrenatural determinación o traición.
- b) Acciones: El personaje actúa de acuerdo a una relación que se da entre su implícita vida interior o mental y sus acciones visibles, como cuando un personaje muy sensible actúa de una manera generosa.
- c) Comportamientos: El personaje refleja presunciones sociales e históricas sobre lo que son comportamientos normales y anormales, como cuando una mujer esclava china actúa con sumisión ante un hombre con poder social” (Corrigan & White, 2012, p. 226).

La narrativa cinematográfica, o esa unión de acciones y acontecimientos que generan una obra, es también vista como un elementos constitutivo importante a tomarse en cuenta al momento de la experiencia de un filme, para abrir espacio a discusiones que permitirán mejores críticas. De acuerdo a Corrigan y White, la significancia de la narrativa cinematográfica, radica en que describen las diferentes experiencias temporales de ciertos individuos (los personajes de un filme en particular) y reflejan y revelan las formas y patrones de una escala social superior (naciones, comunidades y culturas) (Corrigan & White, 2012, p. 245).

“La significancia de la narrativa cinematográfica nunca funciona independiente de sus temas históricos, culturales e industriales. Muchas

narrativas en culturas occidentales son más centradas en el interior, en individuos, sus suertes y sus auto-descubrimientos. Los héroes individuales son, por lo regular, hombres, con personajes femeninos acompañándolos, participando en su aventura o creciendo primordialmente a través del matrimonio –una penetrante forma de resolución narrativa. Por otra parte, los modelos narrativos occidentales, como el judeo-cristiano, asumen un movimiento progresivo que va de la caída a la redención, refleja una creencia cultural básica en el individuo y en el desarrollo social” (Corrigan & White, 2012, p. 245).

Esta narrativa cinematográfica tiene tres estructuras clásicas que casi se respetan al pie de la letra en la mayoría de películas. Es labor del crítico tenerlas claras, como para saber ante qué tipo de obra se está enfrentando. De acuerdo a Corrigan y White, estas son:

- “a) La que se centra en uno o más personajes principales que promueven la trama con una lógica de causa y efecto (en donde una acción genera una reacción).
- b) La trama se desarrolla en una línea cronológica, enfocada a un objetivo en particular (incluso flashbacks pueden ser integrados en esta linealidad).
- c) Emplea una narración omnisciente o restringida, que sugiere cierto grado de realismo” (Corrigan & White, 2012, p. 247).

Por otro lado, George Polti, en la década de los 20, publicó un libro en el que especificaba cuáles eran las más comunes situaciones dramáticas que se podrían encontrar tanto en el teatro como en la literatura, y que son fácilmente extrapolables al cine. Listó 36 y su utilidad al revisar películas es grande. Son “Súplica”, “Rescate”, “El crimen perseguido por venganza”, “Venganza de parientes sobre parientes”, “Persecución”, “Desastre”, “Víctimas de la crueldad o la desgracia”, “Rebelión”, “Empresas atrevidas”, “Secuestro”, “Enigma”, “Logro o consecución”, “Enemistad de parientes”, “Rivalidad entre parientes”, “Adulterio homicida”, “Locura”, “Imprudencia fatal”, “Crímenes involuntarios de

amor”, “Asesinato de un pariente no reconocido”, “Autosacrificio por un ideal”, “Autosacrificio por los parientes”, “Todos sacrificados por una pasión”, “Necesidad de sacrificar personas amadas”, “Rivalidad entre superior e inferior”, “Adulterio”, “Crímenes de amor”, “Descubrimiento de la deshonra de la persona amada”, “Obstáculos de amor”, “Un enemigo amado”, “Ambición”, “Conflicto con Dios”, “Celos equivocados o erróneos”, “Juicios erróneos”, “Remordimiento”, “Recuperación de una persona amada”, “Pérdida de una persona amada” (Polti, 1924, pp. 13 - 118).

Es básico entender que los géneros cinematográficos son uno de los elementos fundamentales de la narrativa y por ende de la crítica de cine. Desde los estudios de cine, de acuerdo a Corrigan y White, los géneros no son más que una manera de clasificar y categorizar a un grupo de películas porque comparten similares temas o similares maneras de exponer un tema, en términos de narrativa y de patrones estilísticos (Corrigan & White, 2012, p. 316). ¿Por qué pasa esto? Porque “las películas confían en rituales y repeticiones que permiten a las audiencias compartir expectativas y rutinas (...) Hasta cierto punto, nuestro entendimiento de una película se da en función de las expectativas de género” (Corrigan & White, 2012, p. 316). Esta idea de los géneros parece estar en contra de la libertad del creador en el cine, pero dentro de los límites de su marco y de las convenciones y expectativas de la audiencia, el filme de género puede trabajar con libertad y creativamente (Corrigan & White, 2012, p. 321). ¿Cuáles géneros? Pues comedia, westerns, melodramas, musicales, horror, policiales, etc (Corrigan & White, 2012, pp. 325 - 338).

¿Eso significa que la crítica debe tener su cuota de lenguaje especializado o responder a un manual de escritura o de estilo de un medio? No del todo. De acuerdo a Paulina Simon, quien ejerciera la crítica por mucho tiempo en diario Hoy –hace varios años— no es necesario hacer el esfuerzo por redactar de qué plano se usó en cierta escena, porque no todos estamos familiarizados con eso: “Al lector no le sirve saber que el crítico sabe el lenguaje cinematográfico, pero que sí logre con sus palabras transmitir sensorialmente, honestamente,

cosas como la trama, para que sea entendido por más gente” (Simon, 2014). Pero no hay que olvidar que como todo texto periodístico, este debe ser claro.

Simon contradice un poco la postura de François Truffaut, al menos en lo formal. Ya que para Truffaut –de acuerdo a un texto de Marcelo Báez, publicado en la revista Encuentros en 2007–, hay una necesidad básica en el crítico de conocer historia del cine y hasta su gramática (siguiendo este modelo propuesto por Truffaut, en los anexos de este trabajo se podrán encontrar apéndices sobre la historia del cine universal, del cine ecuatoriano, así como una descripción básica de elementos de gramática cinematográfica). Así que, al hablar de los siete pecados capitales que se comete en la crítica, el francés (con reflexiones de Báez) nos dice:

“Según Francois Truffaut, los siete pecados capitales de la crítica son los siguientes (en nuestro medio se cometen casi todos):

1.- 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 filmico 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 peccadillo. ¿El crítico ha visto 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?” (Báez Meza, 2007, p. 79)

Dentro del proceso de escritura de una crítica o de qué otras cosas que tomar en cuenta (además de estos elementos reseñados), Rojas Bez propone no olvidar el equilibrio entre lo descriptivo y lo valorativo. “Con el fin de lograrlo resulta eficaz comenzar con una descripción para luego argumentar y apoyar los juicios valorativos. En ninguna esfera del pensamiento tiene solidez la valoración escasa de argumentos y para argumentar es imprescindible

explicar, delimitar y, por ende, describir” (Rojas Bez, 2000, p. 141). Para esto hay que tomar en cuenta factores adicionales, como describir, necesariamente, los rasgos más sobresalientes de un filme; pero hay que entender que si solo se hace eso no se ha provocado ningún ejercicio de análisis, únicamente se ha intercambiado información. Una crítica debe provocar que en sus lectores (espectadores de películas) una participación en la discusión, con un ánimo de orientar, más no de decirle al lector qué pensar (Rojas Bez, 2000, p. 141).

No existe una receta alrededor de cómo enfrentarse a una crítica. Se pueden empezar con valoraciones e ir las intercalando con descripciones del filme; los juicios pueden ir al inicio, al medio o al final, etc. No se puede definir proporcionalmente cuánto debe ir de cada uno (no hay que olvidar que entre las descripciones debe entrar la sinopsis del filme que se analiza), porque cada filme exige su propia aproximación crítica. Lo que sí hay que tener en cuenta, casi como un acto de fe es que “no solo es necesario reflexionar bien, sino además describir con precisión aquellos elementos y factores que nos han servido como premisas” (Rojas Bez, 2000, pp. 141 - 142). Y, evidentemente, entre ellos está la sinopsis, para darle al lector una idea básica del objeto/película de estudio.

Paulina Simon también se refiere a lo que debería tener una crítica para conjugar precisión y responsabilidad ante los lectores:

“(La crítica) necesita un cierto estilo en términos de redacción y de una honestidad al contar. Detrás de una crítica se esconde muchas veces la pompa del crítico. Tener referentes es importante, no necesariamente ser como el crítico que se llena de nombres, así como Woody Allen, esto o el otro; pero sí poder darle al público referentes. La crítica no tiene que ser para uno mismo (...) Se escribe para alguien más, con un estilo claro” (Simon, 2014).

Esto, sin olvidarse de la percepción y lo que esto consigue en nosotros, a nivel de sensibilidad, que es más o menos lo que nos advierte Susan Sontag al finalizar su ensayo:

“La interpretación da por supuesta la experiencia sensorial de la obra de arte, y toma a ésta como punto de partida. Pero hoy este supuesto es injustificado. Piénsese en la tremenda multiplicación de obras de arte al alcance de todos nosotros, agregada a los gustos y olores y visiones contradictorios del contorno urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna —su abundancia material, su exagerado abigarramiento— se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales. Y la misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades (más que de los de otras épocas). Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más” (Sontag, 2005, pp. 26 - 27).

2.1.5 La relación crítico y realizador

Uno de los puntos básicos para considerar en la dinámica de la crítica es el de la relación entre el crítico y el director –o productor– del filme. Una relación que a priori se puede percibir como tirante e infructuosa, pero que existe. Quizás quien da en el clavo en identificar lo que pasa en ella –por su doble existencia, como crítico y realizador– es François Truffaut. Él define este “tira y afloja” con claridad:

“Ningún artista ha aceptado el rol del crítico a un nivel profundo. En sus etapas iniciales, evita pensar en eso, probablemente porque en esta etapa la crítica es útil y uno es más tolerante al inicio. Con el tiempo, artista y crítico se asientan en sus respectivos roles; quizás lleguen a conocerse y a considerarse, si no es necesariamente adversarios, como perros y gatos.

Una vez que el artista es reconocido como tal decide, con terquedad, no aceptar que el crítico tiene un rol que cumplir. Decide acercarlo a él, usarlo, pero está equivocado. El artista reprocha al crítico su mala fe,

pero muchas veces él mismo es culpable de lo mismo” (Truffaut, 1978, pp. 25 - 26).

Eso sí, Truffaut consideraba a un cineasta completamente valeroso cuando no estaba de acuerdo con una crítica, incluso cuando esta era favorable, él la respetaba y buscaba aclarar la postura. Para él esa relación se da en función de la claridad de la obra. No importaba la animosidad existente en esa búsqueda –el artista podía reaccionar impávido o como un torbellino–, siempre y cuando existiera una idea de diálogo. Pero casi siempre se da lo inverso, una situación depresiva en la que el artista empieza una disputa cuando siente que no están de acuerdo con su visión (Truffaut, 1978, p. 27).

“Mala fe, cuando existe mala fe no solo viene de uno de los lados. Cuando un muy buen cineasta francés presenta cada una de sus películas como su ‘primera película real’ y afirma que sus anteriores trabajos eran solo ejercicios de los que se avergüenza, ¿cómo se sentiría el crítico que ha defendido el trabajo de ese cineasta desde el principio?” (Truffaut, 1978, p. 27).

Existe una visión exagerada sobre el rol que debería cumplir el crítico y ahí se complican las demandas que desde el cine se hace. “El arte no es científico, ¿por qué debería serlo la crítica?” (Truffaut, 1978).

“La principal queja sobre ciertos críticos –y sobre cierto tipo de crítica– es que rara vez hablan sobre cine. El escenario del filme no es el filme, no todos los filmes son psicológicos. Todo crítico debería llevar en su corazón la frase de Jean Renoir: Todo gran arte es abstracto. Debería estar al tanto de la forma, pero también debe entender que hay artistas, como por ejemplo Dreyer y Von Sternberg, que no buscan que sus películas se parezcan a la realidad”. (Truffaut, 1978, p. 27).

La síntesis de toda esta forma de contacto funciona para Truffaut como una acción de doble vía. Para él, el artista, el cineasta, se crea como alguien interesante y esto se vuelve un privilegio que viene acompañado del otro lado

de la moneda: el riesgo involucra ser estudiado y criticado, incluso de manera dura. Quienes se encargan de la crítica están al tanto del enorme privilegio detrás de la creación, el riesgo que hay detrás de exponerse de esa manera. Pero tienen la libertad de convertir eso en una admiración secreta y respeto que, al final del día puede ayudarle al artista a recuperar su paz mental (Truffaut, 1978, p. 29).

“En la relación entre artista y crítico, todo sucede en términos de poder y, curiosamente, el crítico nunca pierde de vista el hecho de que en el campo de esa relación de poder, él es el punto más débil, aunque intente esconder eso con un tono agresivo; mientras que el artista pierde la vista de su supremacía metafísica. Esa falta de perspectiva del artista se puede atribuir a sus emociones, a su sensibilidad (o sentimentalismo) y ciertamente, en mayor o menor escala, una cierta dosis de paranoia. Un artista cree que los críticos están en su contra –y que siempre han estado en su contra– porque su memoria selectiva prioriza su complejo de persecución” (Truffaut, 1978, p. 29).

Hay una idea sobre el crítico que ya ha sido tratada en otros apartados en este trabajo y que Truffaut cierra con claridad: Se cree que la crítica debería ser el intermediario entre el artista y el público y a veces pasa así. Pero la realidad es que la crítica es un elemento más en la cadena alimenticia del cine (Truffaut, 1978, p. 32)

2.1.6 El estado de la crítica en Ecuador

La crítica de cine en Ecuador está condicionada por algunos factores que no han sido debidamente analizados en trabajos académicos o en medios. Es más, un encuentro de críticos del cine en Ecuador, que se estaba organizando para el 2014, en Guayaquil, nunca se dio. Por ende, en este punto solo queda articular una especie de panorama en función de lo que cineastas, críticos, periodistas y gestores culturales tienen para decir sobre esta práctica analítica

de consumo cultural, en este preciso momento.

Esto, sin considerar que realizar un recuento histórico de lo que ha sido la crítica en medios ecuatoriano es casi imposible. La información diseminada por todo sitio no ha sido sistematizada en ningún documento y solo existen transcripciones de lo que se publicaba en diarios hace casi 100 años y referencias a revistas de cine que se vendían al público en puestos callejeros, cuando el cine todavía no tenía sonido. El trabajo de Wilma Granda en este rubro es importante, sobre todo por esa investigación sustentada que en algo ha podido aliviar esta ausencia de información clara.

En su libro “El cine silente en Ecuador”, Granda hace referencia a textos críticos en medios como El Comercio, muy ligados al moralismo de la época, donde incluso se llega a pedir censura sobre las películas que llegaban: “El único remedio comenzaría cuando las autoridades ejerzan un severo control de los cinemas” (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 38), por ejemplo.

De esta primera época no hay nombres que trasciendan alrededor de la reflexión y análisis de cine. Algo que se ha mantenido como regla general, pese a las excepciones que se construyeron y que son parte de una especie de “canon” de la crítica de cine.

Nombres como los de Ulises Estrella –desde los años 60, recientemente fallecido–, Gerard Raad, Jorge Suárez, Roberto Aguilar, Carlos Ycaza, Paulina Simon, César Ricaurte, entre otros, son los que aparecen constantemente, al hablar de este tema en el país –sobre todo en las entrevistas realizadas para este proyecto–. Los esfuerzos individuales para crear medios, o para mantener columnas en diarios ha sido eso: empresas personales con mayor o menor éxito. Marcelo Báez, en una entrevista con diario El Telégrafo en 2013, expone su perspectiva sobre este punto:

“En Ecuador admiro mucho los esfuerzos por hacer revistas que logran mezclar el comentario, el reportaje, la entrevista, la reseña y el registro ensayístico. Moviola de Jorge Suárez, las hojas volantes del cine foro de

la Casa de la Cultura del Guayas escritas por Gerard Raad y Tiempo Libre de Pablo Cevallos Estarellas, en Guayaquil; Magazine de Roberto Rubiano, la revista de OchoyMedio de Rafael Barriga y Zoom de Pablo Fiallos fueron en Ecuador proyectos fundamentales en la construcción de un proyecto crítico sobre el séptimo arte. Desafortunadamente estas revistas, con excepción de OchoyMedio, no pudieron sostenerse por falta de financiamiento” (Redacción Cultura, 2013).

Esto quizás tenga una explicación mucho más profunda de la mano de Jorge Luis Serrano, catedrático, crítico, escritor y anterior director del Consejo Nacional de Cine:

“En nuestro medio, la estructura de los medios ecuatorianos –la prensa escrita- no permite el desarrollo de la crítica, como oficio y práctica, que vaya generando semana a semana el contacto con lectores. Muchas veces hablamos de pasantes o estudiantes recién egresados de la Universidad que se reemplazan cada 6, 8 meses, un año y los cambian. Así es muy difícil desarrollar un ejercicio de escritura. La crítica debería ser asumida por alguien que vea esto como un desafío personal y lo haga a través de los medios que la blogósfera nos permite. Por oficio, vocación y voluntad individual (...) Estos espacios deben darle lugar a los blockbusters y a lo nacional (...) La crítica no es que tenga que ser densa o espesa, pero sí debe proveer de ciertas herramientas críticas para entender ciertas claves o ciertas características fundamentales del canon que existe actualmente en la industria cinematográfica. Una industria que más que nunca se ha convertido en una fábrica de salchichas” (Serrano, ¿Qué pasa con el consumo de cine en Ecuador?, 2014).

Flavio Paredes es el editor de la sección espectáculos de diario El Comercio – la sección que se encarga de la cobertura de cine– y también expone sus impresiones sobre lo que sucede en los medios con la reflexión sobre películas:

“La reflexión la veo como un espacio muy limitado en los medios tradicionales. No llega a ser una crítica, esta crítica considero que está mucho más en los ámbitos académicos, en los ámbitos que se habla sobre teoría del cine. Me parece que dentro de los medios tradicionales, incluso en los medios alternos que tienen un poco más de libertad en cuanto a la función de espacio, de recursos para poder expresarse, se puede realizar una reseña, un comentario, algo que sea un poco más puntual. Así, a excepción de dos diarios, no hay más espacios. Me parece que está Jorge Suárez en Expresiones que sigue manejando su columna y bueno nosotros tenemos lo del viernes, donde se hace algo de resumen y comentario, y el Universo me parece que no tiene una cuestión de lectura crítica. Eso en cuando a los diarios. En revistas hay pequeñas reseñas, no hay un gran trabajo crítico. ¿Revistas especializadas? No conozco aquí, más allá de lo que pueda hacerse en las revistas de Ciespal o de Flacso, son casos aislados con respecto al cine. Igual, ese experimento que tenía Pablo Fiallos de ‘Zoom’ que buscaba tener como alguna especie de reseña, pero no llegaba, ni tenía un aire comercial para sustentar la revista. El periódico del Ochoymedio dejó del salir. Me parece que algo muy bacán que se da una vez al año es el periódico de los Encuentros del Otro Cine (EDOC), que tiene una visión sobre las películas que van a pasar ahí. No se da, hay pocos espacios, bastante limitados. Van hacia el comentario y la reseña y me parece que la validez e invalidez de esos espacios va más que nada en función de quien los firma” (Paredes, 2014).

Paulina Simon es gestora cultural. Fungió de periodista cultural y crítica literaria por mucho tiempo y trabajó en la Cinemateca Nacional y hoy es la encargada de administrar y programar la sala Flacso Cine. Ella hace una lectura sobre el estado de la crítica de cine a nivel formal, tanto en medios como en espacios alternativos:

“No se hace crítica de cine ni de arte en los medios. Pienso que la crítica se ha vuelto más informal y se hace directamente en blogs, en sitios webs de gente que administra de forma personal sus espacios, sin publicidad, sin el auspicio de revistas o periódicos. Las fortalezas de los blogs o de las páginas de webs que son, básicamente de cinéfilos, es que pueden alcanzar a una gran cantidad de público. La debilidad es que no necesariamente por estar en la web son criterios válidos. No todo lo que está en la web es válido y eso está en relación a información desde científica, hasta noticias y especialmente la crítica, porque la crítica siempre, en periódicos y en revistas, va a ser subjetiva y entiendo que especialmente tendrá un componente mayor de subjetividad estando en un blog de una persona que no se debe a nadie. No sé si haya que ver también como debilidad que un cinéfilo no necesariamente está preparado como periodista o crítico ni como nada, en términos de redacción. En mi criterio la crítica de cine está en la escritura. Yo no pienso que necesariamente cualquier cinéfilo que tienen un blog pueda tener ese talento para la escritura. Lo que he leído en blogs y en páginas webs cae mucho en términos muy simples, de gusto y disgusto del redactor por la película, sin elaborar, sin presentar hipótesis... no es elegante. La crítica debe ser un texto que te guíe, que sea reflexivo (..) un texto bien armado que te motive como espectador. Y no me he encontrado eso en los medios, ni en los blogs” (Simon, 2014).

Christian Ponce, de la organización Ecu Collective – que ha apoyado proyecciones de cine ecuatoriano en Nueva York-, escribió un artículo que se publicó en el web del Ochoymedio, titulado: “El cine ecuatoriano es una porquería, ¿verdad?”. En él dice:

“A más de una persona le he escuchado decir que el cine ecuatoriano no es bueno. Lo dice uno que otro por ahí, y no falta el crítico de cine que demuestra su experticia con acusaciones puntuales en contra de películas en particular. Parecería que algunos periodistas de arte

entienden su labor como la de un fiscalizador, que persigue con afán el asiento contable infundado, la suma imprecisa, el error garrafal” (Ponce, s/f, párrafo 1).

Juan Martín Cueva, realizador y actual director del Consejo Nacional de Cine, también da su criterio alrededor de lo que sucede entre periodistas, críticas y realizadores en Ecuador y cómo debería desarrollarse mejor la práctica:

“El papel de la crítica y los medios es de problematizar, no quedarse solamente en el resultado. Deben tratar de ver de dónde viene esa película, quién la hizo, cómo la hizo, qué procesos la generan (...) Finalmente el periodista es solo una especie de intermediario. ¿Qué gana el espectador? Se gana mucho en formación de público. No solo un público que tenga un mejor acceso a producción nacional, sino que entienda mejor los procesos. No estoy llamando a que haya una especie de condescendencia con el cine ecuatoriano, ni mucho menos.

Que se afine la crítica y se la vuelva más especializada y preparada. Pero sí es importante saber qué hay detrás de la producción. Qué cinematografía produjo eso, qué sociedad produjo eso, qué herramientas, qué instituciones, qué historia hay detrás de eso... te puedes quedar embelesado porque es un resultado que impresiona. No es que un genio cogió una cámara e hizo una película., es todo un acumulado de todo un sector. Si vas a comparar una película sobre un tema universal, pero que por venir de un contexto determinado le da otra cualidad, otros valores, debes tomar en cuenta estos otros elementos” (Cueva, 2014).

Cueva también habla sobre una situación que se ha dado en la práctica de la crítica –que existe en el país- que ha visto cómo la susceptibilidad de directores y realizadores ha terminado en discusiones públicas con críticos, cuando de por medio se habla de la calidad de una obra en particular:

“Hay realizadores y productores que leen con mucho interés de lo que se dice de su obra. Hay otros productores y realizadores que sí tienen mucho prejuicio a priori de no entender que alguien que hace crítica no tiene por qué ser cineasta. Sí escuchas cosas así: este tipo nunca ha cogido una cámara, porqué viene a criticar mi trabajo. Pues su trabajo es criticar mi trabajo, no filmar. El riesgo a que me expongo al hacer una película es la crítica” (Cueva, 2014).

Flavio Paredes aporta a este tema al reflexionar sobre los egos que se imponen en la práctica de la crítica o reflexión sobre cine:

“Hay un ego que debe ser equilibrado. No creo que deba desaparecer la cuestión del ego. Me parece que es algo que se ha venido basureando con toda esta mentira de la objetividad y la imparcialidad. Me parece que uno, como periodista, es más sincero cuando asume su lugar de enunciación: yo, como periodista, estoy aquí, con estas herramientas, voy a leer este hecho (...) Me parece que debe mantenerse una porción de ego porque al fin y al cabo estás proponiendo tu lectura frente a algo que un montón de gente va a ver. Y debes mantenerla también porque, al igual que el cineasta, cuando tú estás escribiendo y lo estás publicando... ‘el que exhibe se exhibe’. Estás para eso. Y tú también estás en el ojo público y debes tener la capacidad de conversar con esa persona que te dice: yo no estoy de acuerdo contigo y aceptarlo (...) es un diálogo lo que se genera, finalmente” (Paredes, 2014).

Fausto Rivera Yáñez fue el editor del suplemento cultural CartónPiedra de El Telégrafo, entre 2013 y 2014 y centra su reflexión sobre cierta tendencia en ver que la crítica a filmes hechos en el país debe ser más benevolente que otras:

“Una película no tiene que sostenerse a hechos secundarios a la película en sí. Eso me parece fundamental. La crítica es fundamental, la cobertura de medios es fundamental, peor la película no tiene que sostenerse en esos factores secundarios. La película tiene que desarrollarse por sí misma, con o sin público. ¿Cuántas películas se están viendo con otros ojos, revalorizando con otros ojos, interpretaciones con otros ojos y que tomaron su tiempo? La película tiene que sostenerse por sí misma. El rol del medio, en efecto, es generar un mayor eco de lo que está pasando, pero no por eso vamos a creer que somos los salvadores de esa oferta cultural, o que vamos a generar nosotros ese público. Creo que va más allá, ya son factores sociales, históricos, inclusive discursividades que están desde el alto poder, como ellos están viendo el cine, cómo están diciendo cómo debemos acercarnos (...) son discursos que van definiendo el cine que no me parecen adecuados. Ni tampoco lo que te están vendiendo abajo: Apóyame porque yo nací aquí; por poco, es solidaridad territorial. La pieza tiene que estar bien hecha para que haya público y créeme que va a haber” (Rivera Yáñez, 2014).

Este escueto panorama, como marco referencial para saber sobre qué piso estamos asentados, puede terminar con las palabras de Juan Fernando Andrade, periodista, escritor y guionista, que en 2012 dio una entrevista a Radio Cocoa, que se publicó con el título: “No hay cine ecuatoriano, hay ecuatorianos que hacen cine”. En esa publicación dijo:

“Creo que en Ecuador no hay crítica ni de libros, ni de cine, ni de música. Hay reseñas, hay opiniones en el mejor de los casos (...) hay guías que te ayudan como a traducir la relación entre los medios y el espectador, pero no hay gente que realmente pueda desmenuzar una obra artística (...) y forjar una opinión que pueda hacerse colectiva o no. Yo por eso digo que hago barra, yo trato de comprender las películas que me gustan y de desenmascarar las películas que siento que me

están engañando o me han traicionado (...) Creo que se necesita de una crítica, pero para que haya una crítica se necesitan cosas que criticar, entonces, aunque cada vez hay más películas ecuatorianas, no hay todavía lo suficiente como para formarse un criterio acerca del cine ecuatoriano. Yo creo que no hay cine ecuatoriano, hay ecuatorianos que hacen cine que cada vez son más. Pero para hablar de un autor en particular, tendrías que por lo menos hablar de tres obras y creo que las únicas personas con tres películas son Sebastián Cordero, Mateo Herrera y Camilo Luzuriaga. Entonces no hay realmente un espectro para decir qué temáticas se repiten o coinciden en el cine. Es como cuando me preguntabas si hay guionistas profesionales... Yo no sé, capaz sí hay, pero se verá de aquí en diez años cuando haya una cantidad de películas importantes y veremos cuántas películas son escritas por director y cuantas por otra persona” (Radio Cocoa, 2012, párrafos 31 y 33).

Sin embargo, a pesar del pesimismo de Andrade, hay una lista de críticos que han conseguido hacer una obra que funciona, tanto en medios como en espacios independientes. Marcelo Báez ha descrito el trabajo de algunos de ellos:

“Santiago Roldós. Sus textos publicados en diario El Telégrafo en el año 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 hacía gala de un rigor que solo tienen los críticos.

Pietro Speggio. Seudónimo de Pedro Espejo. Colaborador infatigable de 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 esperar. 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: convertirse 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” (Báez Meza, 2007, párrafos 27 a 33).

2.2 MATRIZ O FICHA PARA REDACTAR Y ANALIZAR CRÍTICAS

Al hacer una revisión por el material que existe sobre cómo hacer crítica de cine en medios tradicionales o alternativos o lo que hay que considerar para redactar una con propiedad, saltan dos ideas que se trataron en apartados anteriores:

- 1) No hay recetas para hacer críticas (Rojas Bez, 2000, p. 141).
- 2) Debe existir claridad en la escritura para transmitir mejor las lecturas u opiniones sobre una película (Rojas Bez, 2000, p. 134).

Pero esto no significa que no se pueda establecer una matriz o ficha que nos ayude tanto a la redacción como al análisis de los trabajos que otros críticos han realizado. No hay necesidad de poner puntos, pero sí de entender los elementos que deberían incluirse en una crítica para que esta pueda comunicar algo al lector.

Desde luego, esta lista de elementos y posterior ficha no buscan generar una plantilla o la idea de que las críticas se escriben de una sola manera. Esa parte individual, el estilo, es algo que cada crítico o crítica deberá desarrollar durante la práctica de la actividad.

¿Qué elementos se deben considerar?

- 1) Sinopsis: Es necesario entender el objeto de estudio, a nivel narrativo. Así que, en pocas palabras y con claridad se debe responder: ¿de qué se trata la película?, ¿cuál es su argumento? Lo ideal sería no revelar el desenlace.
- 2) Idea central: La hipótesis de la lectura, la idea sobre la que se va a escribir y alrededor de la cual los argumentos gravitarán.
- 3) Argumentos: Que sostenga la hipótesis. Deben ser escritos con claridad. Se pueden basar en elementos de gramática

cinematográfica (si un tipo de plano o movimiento de cámara o diálogo ayudan a que la idea central sea más precisa, por ejemplo).

- 4) Información de la película: Datos sobre dirección, producción, elenco, guionistas o directores de fotografía que ayuden a contextualizar al lector sobre lo que es esa obra.
- 5) Datos extras: Información adicional que puede servir para contextualizar la idea que se quiere transmitir. Pueden ser comparaciones con otras películas, cifras de mercado, historias de producción, etc.
- 6) Claridad: Cómo se escribe el texto, cuántos adjetivos hay, cómo se presentan los argumentos sin que se sientan gratuitos.

Con todos estos elementos en cuenta, la ficha sería así:

NOMBRE PELÍCULA	DATOS TÉCNICOS: Director, guionista, elenco, producción, año.
SINOPSIS	El argumento de la película
IDEA CENTRAL	Lo que el crítico asume en su texto. Su lectura.
ARGUMENTOS	Lo que lo lleva a sostener su idea central. Siempre basado en lo que se ve.
INFORMACIÓN	Datos sobre la película que ayudan a contextualizar su postura.
DATOS EXTRAS	Hechos de historia del cine o de fuera del mundo del cine que ayuden a explicar mejor la hipótesis.
CLARIDAD	Que todo esté escrito en un lenguaje que se entienda.

2.3 ANÁLISIS DE CRÍTICAS Y DE TEXTOS SOBRE PELÍCULAS

Esta parte del proyecto involucra la revisión de varios trabajos publicados en medios tradicionales y alternativos (como blogs y revistas on line). El objetivo es, tomando en cuenta los elementos que se han desglosado en el marco teórico, tratar de definir cómo se está haciendo la crítica en Ecuador, descubrir cuáles son los elementos en común, cuáles son sus debilidades y qué hace falta para alcanzar un nivel de calidad –en función a lo anteriormente señalado.

Para este punto he seleccionado tres películas ecuatorianas estrenadas en 2014 – y que se han caracterizado por tres circunstancias particulares, en términos generales:

- 1) La crítica y comentarios en redes sociales han dicho que no es una buena película.
- 2) Ha existido cierto equilibrio en la crítica sobre lo que ha permitido mayor profundidad en su exposición.
- 3) Se ha dicho que es una de los mejores trabajos jamás hechos en Ecuador.

En estas categorías entran, respectivamente, las siguientes películas:

- 1) “Quito 2023”, de César Izurieta y Fernando Moscoso, estrenada en febrero de 2014.
- 2) “Feriado”, de Diego Araujo, estrenada en mayo del 2014 (aunque se estrenó en febrero del mismo año en el Festival de Cine de Berlín).
- 3) “Silencio en la tierra de los sueños”, de Tito Molina, que se estrenó en noviembre de 2014 (aunque antes se la vio en varios festivales dentro y fuera del país).

Para este análisis se escogieron los trabajos analíticos o revisiones sobre estos filmes que se han publicado en los diarios El Comercio y El Telégrafo, medios que todavía mantienen este trabajo con cierta regularidad. Además, se consideraron las críticas que David Guzmán ha publicado tanto en Radio Cocoa como en La Mala Letra (ambas páginas web), porque durante el 2014

Guzmán se convirtió en el crítico que más escribió sobre los filmes ecuatorianos que se estrenaron en el país.

2.3.1 Sobre “Quito 2023”

Directores: César Izurieta y Juan Fernando Moscoso.

Producción: Lorena Caicedo.

Guión: Juan Fernando Moscoso

Elenco: Silvio Villagómez, José Luis Vergara, Enrique Carvajal, Elvira Durango y Jorge Ulloa.

Fotografía: Camilo Coba

Montaje: Julián Coraggio.

Duración: 90 minutos

La película de Izurieta y Moscoso se enfrentó a una dura crítica durante su tiempo de proyección y llegó a tener unos 6458 asistentes mientras estuvo en salas (Redacción El Universo, 2014, p. párrafo 3).

Esta “dura crítica” puede verse sintetizada en textos publicados en Diario El Comercio y en la página web “Radio Cocoa”. El 25 de febrero y bajo el título “‘Quito 2023’ en el proceso del cine ecuatoriano”, la redacción de Entretenimiento publicó lo siguiente:

“‘Quito 2023’-dirigida por Juan Fernando Moscoso y César Izurieta- es una película irregular, réproba en su hechura e ingenua en sus conceptos... cuyos puntos rescatables (la inmersión en un género nuevo en la cinematografía local y la producción de arte) no la salvan de su propuesta plana de futuro y distopía. Las situaciones de tensión devienen en caricatura por un fallo interpretativo, por una dirección ‘naif’,

por un ritmo entrecortado dada la falta de reacciones y la nula fluidez en los diálogos. Los intérpretes dicen su roles, no los actúan... lo que presupone un escaso acercamiento de los directores hacia el elenco. Los personajes se construyen de poses (físicas y gestuales, pero también de comportamiento), no se sienten, son seres difusos –sin buscar serlo- desde el mismo planteamiento en el guión. Un guión además que peca de excesos, fragmentos y pasajes gratuitos que restan en cualquier estructura narrativa y que hacen incrédula la historia. Puede ser que, individualmente, algunos actores logren aciertos en su ‘performance’, pero es la relación entre ellos lo que menoscaba cualquier intento y trunca las intenciones. ¿Qué edecán calla a un ‘cruel’ autócrata? La indefinición y las limitaciones parecen ser el mal de ‘Quito 2023’. Conceptos tibios, personajes sin propósitos, acciones irrelevantes, lucha sin lucha (un totalitarismo inocuo, una rebeldía sin asiento ideológico, insustancial)... Tan difusa es la narrativa de la película que el recurso que más se explota es que los personajes cuenten lo que no se puede ver. Además, esa reconstrucción de hechos que el espectador llega a intuir se da de forma entrecortada y resuelta con desmaña. Existe una limitación de recursos que afecta directamente al producto, a las pretensiones del producto. La película muere sobre sus posibilidades. Para contrarrestar cualquier adversidad económica se decidió rebajar el número de locaciones a dos; y si bien existe un esfuerzo en la ambientación de esos espacios, es el uso que se hace de ellos el que perturba. Luces que brillan sin explicación alguna, aplastar botones por aplastar botones, son acciones que no justifican sino solo la pérdida de tiempo en cámaras. Si bien se trata de cumplir sueños –de los realizadores, de la gente involucrada (ellos están en su derecho de hacerlo)-, ya no se puede ceder a la condescendencia. Se busca calidad, se buscan historias, ya no otro número más en la estadística, ya no filmes que sumen en el prejuicio del espectador p’ara con el cine ‘ecuatoriano’ (Redacción Entretenimiento Diario El Comercio, 2014, p. párrafos del 5 al 11).

En este texto, que no tiene firma autoral –lo que se podría considerar un primer inconveniente–, trata de indagar de manera superficial en lo que supone el error de esta película, que radica en su realización. Habla de malas actuaciones y de un guión que en muchos momentos es gratuito. Se centra en diálogos forzados y no naturales y analiza cómo la falta de recursos para hacer una película de ciencia-ficción termina por reducir locaciones y por sobreutilizarlas, por lo que el filme cae en las escenas en las que los personajes cuentan las cosas que no se pueden ver. Pero en lo que se sustenta esta crítica es en su final, que incluso revaloriza el valor de este tipo de reflexiones –siguiendo lo propuesto por Fausto Rivera Yáñez en la entrevista que se realizó para esta tesis–: Presentar un filme no es cumplir un sueño, es exponerse, exhibirse y la crítica está ahí para registrar en el tiempo la significancia de esa obra y de lo que el artista quiso decir.

Se nota claramente que “Quito 2023” bajo la idea de ser ciencia-ficción, tiene un punto rescatable, de acuerdo a esta crítica, que recurre a la observación de lo que significa este género en sí y sugiere que ciertos códigos no han sido respetados, provocando una visión de futuro plana e ingenua. La crítica, en sí, mantiene que la responsabilidad de una obra fílmica es de su autor –en este caso del director- y le echa la culpa de la poca pericia para generar un mejor producto.

Siguiendo lo explicado por Rojas Bez y Paulina Simon, esta crítica es de una redacción clara y transmite con facilidad lo que quiere decir a sus lectores. Aunque carece de una sinopsis precisa sobre de qué va la película, pese a que se insinúan enfrentamientos.

Quito 2023	Directores: César Izurieta y Juan Fernando Moscoso. Producción: Lorena Caicedo. Guión: Juan Fernando Moscoso. Crítica de El Comercio (sin firma de responsabilidad)
SINOPSIS	No tiene
IDEA CENTRAL	La película no funciona porque no es buena la realización.
ARGUMENTOS	No hubo una buena solución para enfrentar la falta de recursos, por lo que los diálogos se sienten que explican lo que no se ve y se subutilizan los escenarios. Hay cosas que suceden sin control de los directores. Y, sobre todo, que los realizadores quisieron hacer una película sin pensar en la pericia de hacerla, sino en solo hacerla porque sí.
INFORMACIÓN	Solo el hecho de no tener presupuesto para hacer un filme de ciencia-ficción. No existe referencia a la fotografía, al montaje, a la música o a la escala de planos, por ejemplo.
DATOS EXTRAS	Solo hay una ligera reflexión acerca del estado del cine ecuatoriano y lo que significa hacer películas en el país.
CLARIDAD	El texto es claro, en el marco de una tradición periodística en la que se enmarca el diario. Se busca comprensión por los lectores.

El 6 de marzo de 2014 apareció el texto “El primer ladrillo se llama Quito 2023”, escrito por David Guzmán, en la página web “Radio Cocoa”. En ese texto Guzmán dice:

“Quito 2023 es un disparo arriesgado, a momentos desacertado e irregular. Se la puede ver como un intento incompleto que se unirá a la lista de buenas intenciones del cine local o como un esfuerzo válido para un género prácticamente desértico en el Ecuador.

Parece que en el país tenemos una alergia a nuestro cine, una pésima predisposición al ver que nuestro control de calidad jamás pasaría los estándares internacionales. Películas como esta fueron errores de décadas pasadas, en países donde la industria ya evolucionó. La pregunta es: ¿seguimos los mismos pasos y errores que nos estancan

en el tiempo o nos saltamos el proceso directamente hacia el presente? Quito 2023 se sacrifica y escoge lo primero. Algunos la van a odiar por esto, pero podría ser el gran paso para que otros cineastas escojan la segunda opción: saltarse el proceso.

La película inicia segura. Santiago y Marcos lideran al grupo de la resistencia, en una dictadura que convirtió a Quito en la única ciudad amurallada de Latinoamérica, y gobernada por el General Ponce. Entre *bromances* de Santiago y Marcos, la película se vuelve un poco lenta y atropellada hasta el momento de la rebelión. Una rebelión truncada por el sonrojante presupuesto con el que contaba la cinta. Quito arde, pero nunca vemos Quito. A pesar de todos sus obvios limitantes, la historia sale a flote.

El guión y las actuaciones son satisfactorias mientras permanecen en la zona de confort. En escenas de mayor demanda, ambos aspectos se ven comprometidos por una evidente falta de fluidez y sentimiento. De todos modos, Villagómez logra construir un personaje y convencernos con una buena actuación, quiteña, pero ya *nadaf*.

Con la materia de actuación aprobada, falta un rubro muy criticable en las últimas producciones ecuatorianas. Lo gracioso es que a este no le falta práctica sino le sobra esfuerzo. La fotografía excedida y empalagosa que abundaba en Sin otoño Sin primavera y Tinta Sangre (especialmente esta última) es bajada a niveles terrenales y digeribles en Quito 2023. En Ecuador, parece que a algunos les gusta paversearse cuando les toca dirigir fotografía y se huele una actitud de “mira lo que puedo hacer” en cada toma. Afortunadamente **Quito 2023** no peca de eso y reparte la dosis cinematográfica uniformemente junto a una banda sonora inesperadamente buena.

Las adversidades económicas matan la ilusión de lo que la película pudo ser y no fue. Una guerra que no vemos, dos locaciones (muy bien producidas) de las que nos cansamos y personajes a momentos estáticos. Parece que Quito 2023 tiene todo para fallar, pero contra todo

pronóstico, explota los pocos recursos con los que cuenta. Dentro de lo posible, la película es lo mejor que pudo ser y se convertirá en ese primer e imperfecto ladrillo con el que inicia la construcción de cualquier pared” (Guzmán, El primer ladrillo se llama Quito 2023, 2014, p. párrafos del 1 al 6).

Guzmán se centra en los elementos a los que Rojas Bez se refirió en capítulos anteriores de esta tesis. Revisa la actuación, el guión, la música y la fotografía. Exalta algunos de ellos, afirma que otros no están bien manejados en su totalidad. Es menos duro que la anterior crítica, pero el título de la nota ya presenta un juicio alrededor de la calidad del filme.

Algo que hay que resaltar en el trabajo de Guzmán es que coloca una sinopsis de la película, para que el lector sepa de qué tipo de filme está hablando y cuál es esa acción principal que se cuenta en él. Con eso como base, su reflexión no queda suelta; es más, consigue que el lector se haga una idea de por qué los elementos que considera flojos son flojos. No solo ha tratado de argumentar, sino de crear un camino claro en su escrito para que al dar una sentencia, esta no pueda ser rebatida con facilidad.

Pese a las fallas que Guzmán advierte –como todo eso que no se muestra y que al parecer debería mostrarse– considera que la película sale a flote. Y cuando se refiere a la fotografía hace una comparación interesante, que revela su trabajo de investigación y un bagaje cinéfilo que no quiere vanagloriarse de lo que sabe, sino que busca comparar resultados para establecer un discurso alrededor de la cinematografía local. Compara la fotografía de este filme con la de “Sin Otoño, Sin Primavera” (2012), de Iván Mora, y la de “Tinta Sangre” (2013), de Mateo Herrera, y lo hace para elogiar el resultado de “Quito 2023”.

En el cierre de su artículo, Guzmán sigue en la misma línea en la que entiende los errores de la película –los ha expuesto– y es capaz de verlos como impedimento de algún espectador, pero no como justificaciones para acabar

con la película: la define como un ladrillo imperfecto, pero sobre eso hay que construir. Es una crítica, en definitiva, que más allá de la objetividad, busca no destruir el proyecto, sino dimensionarlo en lo que cree.

Quito 2023	Directores: César Izurieta y Juan Fernando Moscoso. Producción: Lorena Caicedo. Guión: Juan Fernando Moscoso. Crítica de: David Guzmán
SINOPSIS	Sí la escribe y da una idea de qué va este trabajo.
IDEA CENTRAL	El filme tiene sus fallas, pero será tomado en cuenta como el primer paso a hacer otro tipo de filmes.
ARGUMENTOS	La película funciona en la parte íntima, cuando se reduce a la relación de unos cuantos personajes. El inicio también da en el blanco, así como elementos de sonido y la fotografía, que trabaja para darle un fuerte sentido de realidad a la película distópica. La película cae cuando llega el momento de la rebelión, que no se ve o no se la insinúa de manera correcta.
INFORMACIÓN	Guzmán habla sobre el sonido, las actuaciones, la fotografía. Les da características a cada una de ellas, pero no profundiza, es casi como si las enunciara y ya.
DATOS EXTRAS	No hay ningún dato extra, por fuera del universo narrativo del filme, que nos más para sostener esta lectura. Solo que se convierte en el primer ladrillo en una cinematografía que no tiene relación con el cine de género.
CLARIDAD	El texto está bien escrito, pero acá Guzmán tiene la tendencia a adjetivar las cosas sin hacernos comprender qué es eso “bueno” que él ve en elementos como el sonido o la fotografía.

El mismo 6 de marzo apareció un –extraño– texto en diario El Telégrafo, firmado por Paúl Hermann, que se titula “‘Quito 2023’, historia del futuro con dictador de fondo”. En ese artículo, Hermann ensaya una defensa a la película vistiéndola de análisis y falla en el camino, de la siguiente manera:

“La película Quito 2023 se ubica 9 años en el futuro y cuenta la historia de un grupo de guerrilleros que deberá, al día siguiente, concluir con el

proceso iniciado hace una década y liberar a la ciudad amurallada de manos del general Ponce.

César Izurieta, el guionista quiteño de 30 años de edad, siempre quiso escribir una historia sobre una muralla en su ciudad, como metáfora de encierro físico, psicológico y emocional. Lo contradictorio es que en el filme no son los quiteños los que quieren salir, sino los afuerreños los que quieren entrar.

Quito 2023 se presenta como el primer largometraje de ciencia ficción en la historia del país, sin desapegarse de la presencia del dictador, personaje fundamental de la novela latinoamericana de los últimos 40 años. Augusto Roa Bastos tuvo su Supremo, Gabriel García Márquez su Patriarca, Vargas Llosa su Trujillo, y ahora la productora Lorena Caicedo, el director César Izurieta y el guionista y codirector Juan Fernando Moscoso, su Ponce, un general mediocre de habla elegante que ha defendido su ciudad amurallada durante una década de las huestes lideradas por Marcos y Santiago, revolucionarios que en un enfrentamiento anterior mataron a su hijo.

Y como en toda película con dictador, hay en Quito 2023 un par de torturas con música de fondo, lo que recuerda, directamente, al cuento 'Escuchar a Mozart', del escritor uruguayo Mario Benedetti.

En reportaje anterior publicado por este diario, Lorena Caicedo aseguró que produjeron la película con base en el consejo que les dieron productores estadounidenses, de que no buscaran alta financiación, sino que hicieran una película con los recursos que tuvieran. El resultado: una producción rodada en su totalidad en 3 habitaciones, con 7 actores principales y una docena de reparto y, sobre todo, basada en diálogos extensos que no obstante logran mantener la atención del espectador.

Maneja el suspenso, algo va a suceder, el espectador aguarda que los revolucionarios superen sus diferencias y tomen las armas para concluir con el proceso truncado en un anterior enfrentamiento. Lo extraño es

que cuando al fin se logra derrocar al tirano, el personaje central decide irse en lugar de liderar la nueva época, únicamente para dar paso a un final que quiere demostrar que las cosas en la ciudad no cambiarán, pero que no deja de ser efectista.

Resulta interesante el concepto de la vestimenta; mientras los revolucionarios del año 2023 usan ropa de lana cruda, propias de una época, no tanto futurista como apocalíptica, los militares usan, al interior de una ciudad donde parece haberse detenido el tiempo, uniformes de reminiscencias antiguas como los que vemos a diario.

También las escenografías remiten a estos mundos. Los revolucionarios se mueven en un subterráneo de luces discretas, ante un mapa de papel de la ciudad y viejas radios y televisores, mientras que el dictador pena entre las paredes de un palacio quiteño de arquitectura barroca y usa un tocadiscos de acetatos. Esto resulta significativo si se considera que para elaborar la escenografía y vestuario se emplearon materiales reciclados.

Los personajes están bien caracterizados y son funcionales al filme: Marcos es el idealista empeinado con conseguir su objetivo; Santiago, la leyenda que ha ido perdiendo perspectiva; Daniel, el joven resentido por la muerte de su novia en manos de los militares; Lorena, la mujer más enamorada de los líderes, de los que ha oído hablar siempre, que de la causa libertaria; y un subcomandante maligno, pero cuyo comportamiento, aparentemente maniqueo resulta necesario para justificar el desenlace.

En medio de las preocupaciones y el dolor que les han causado las pérdidas, los líderes revolucionarios ofrecen grandes muestras de humanidad, recuerdos de tiempos más tranquilos e incluso una dosis de humor. Cuando Marcos dice a Santiago que debió llevar otra vida, ser ingeniero industrial, por ejemplo, este le dice: “No, prefiero esto”. Un guiño a la profesión del guionista César Izurieta.

Con respecto a la interpretación es necesario señalar que la sobreactuación en que caían nuestros actores es cosa del pasado” (Hermann, 2014, párrafos del 1 al 11).

Hay que partir de una consideración importante: el texto de Hermann no podría definirse como crítica ya que respeta muy pocas cosas que ya fueron explicadas en capítulos anteriores. Hay muy poca reflexión sobre cine y si existe un argumento, este resulta salir de lo que los productores de la película han dicho. ¿Qué hacer con eso? ¿Entender que hay una especie de híbrido entre reportaje y crítica en el medio ecuatoriano? No hay cómo definir eso. Salvo por el final de la nota, cuando Hermann hace referencia a la actuación, no hay nada que remita a una visión crítica de una película. Es más, el autor de la nota ni siquiera logra argumentar su punto alrededor de cómo “Quito 2023” se aleja de la sobreactuación. Solo enuncia una idea y da por terminado el escrito.

Es más, cuando existen aproximaciones a lo que sucede en ciertas escenas, Hermann se escapa del objeto de estudio –una película- y utiliza referentes que no corresponden a una lectura crítica. Habla de libros y de escritores como un punto de comparación entre dos soportes narrativos que tienen evidentes distancias. Para Hermann no importa la construcción de la obra, el objeto terminado, importa su lectura sobre eso, su necesidad de informar sobre lo difícil que fue hacer la película, como si ese único factor determinara su calidad. O si evidenciar el esfuerzo o deseo de un guionista o los consejos de productores revelara algo más.

En realidad no hay razón para que un medio de comunicación publique un texto como este, con tan poca definición que parece escrito por un amigo de los realizadores que intenta defender la obra de sus amigos ante los comentarios desnaturalizando su calidad.

Quito 2023	Directores: César Izurieta y Juan Fernando Moscoso. Producción: Lorena Caicedo. Guión: Juan Fernando Moscoso. Texto de Paúl Hermann
SINOPSIS	Existe, para entender el objeto que se va a analizar.
IDEA CENTRAL	Esta es una buena película porque muestra cosas que ninguna otra muestra.
ARGUMENTOS	Excesivo uso de adjetivos para sostener la idea central, basados estrictamente en interpretaciones de lo que pasa ahí, en función de referentes literarios, más no cinematográficos.
INFORMACIÓN	Datos sobre la realización que evidencia cierta cercanía con uno de los realizadores. Dan la idea de que este es un texto escrito por un amigo.
DATOS EXTRAS	Literarios, ignorando la tradición cinematográfica que hay detrás de una película de este tipo de filmes y sus elementos
CLARIDAD	El texto es de fácil comprensión.

Pero si de textos inexplicables sobre “Quito 2023” se trata, el escrito por María Dolores Miño para revista Plan V, el 31 de marzo de 2014, lleva la delantera. Con el título de “Rompiendo estereotipos”, ella hace un ejercicio de crítica sobre la crítica que sirve para ejemplificar muy bien el nivel de discusión que se lleva adelante en los medios alternativos en el país, así como la poca edición o discusión al interior de salas de redacción, que debería ser un ejercicio periodístico obvio, más aún cuando se trata de un objeto de consumo cultural al que, de acuerdo con este texto, se le debe consideración porque es nuevo y es local. Entre algunas cosas, la nota dice:

“Por eso me sorprendió leer un par de críticas negativa a *Quito 2023*, donde la compararan con películas independientes de otros países sosteniendo que en éstas, historias similares sí habrían sido “bien contadas”, y argumentado que “Quito” era “un fracaso” por no hacerlo.

Como dije, no he visto la película, pero me parece absurdo comparar, bajo cualquier parámetro, la creación de un individuo con la de otro. ¿Por qué tendrían los realizadores de *Quito 2023* que presentaran una historia con los parámetros de algún cineasta extranjero, o contarla de cualquier manera distinta a la que ellos mismos la quieran contar? Que la película no haya complacido el gusto de algunos es algo respetable, pero eso no la hace un fracaso generalizado.

Ese tipo de críticas son el reflejo de una sociedad en la cual todo lo que no sigue una fórmula preestablecida, es malo. Nos esforzamos en encontrar cualquier defecto a toda manifestación de creatividad nueva; pero si llegamos a ver algo bueno en éstas nos aseguramos de que su autor no reciba el crédito que se merece. Preferimos exponer públicamente los errores del innovador de manera aplastante, en lugar de darle retroalimentación positiva y así contribuir a que mejore. Somos mezquinos a la hora de ayudarnos entre amigos y colegas, pero rápidos en el momento de utilizar el talento de otros para catapultar nuestros intereses” (Miño, 2014, párrafos de 4 al 6).

La autora de esta nota niega cualquier existencia de la crítica y busca “defender” una obra cinematográfica que no ha visto; lo que dibuja a ciencia cierta cómo se produce la crítica en este país y cómo se reproducen vicios distintos en el desarrollo del análisis. Según María Dolores Miño no existen comparaciones posibles entre esta película y ninguna otra que se haya hecho, peor afuera, negando la posibilidad de diálogo que se desarrolla en el cine con su propia historia. Y sobre todo, el reconocimiento tiene que ser en función de la innovación y tomando en cuenta que “*Quito 2023*” es una película de ciencia-ficción, no hay necesidad de decir más.

Tanto el texto de Hermann como el de Miño –que, insisto, no son críticas per se, pero sí opiniones sobre una película y sobre lo que esas opiniones han generado– parten de un supuesto superior que no amerita ser destruido: innovaciones hechas en el país y que no hay que analizar. Lo que va en contra del carácter

mismo de la crítica o de lo que señaló en un capítulo anterior Juan Martín Cueva: no se debe permitir la aparición de cierta condescendencia con el cine ecuatoriano (Cueva, 2014).

Quito 2023	Directores: César Izurieta y Juan Fernando Moscoso. Producción: Lorena Caicedo. Guión: Juan Fernando Moscoso. Texto de María Dolores Miño
SINOPSIS	No existe porque su objetivo no es criticar la película sino las críticas negativas de la película.
IDEA CENTRAL	No se puede hacer crítica de algo hecho por un realizador ecuatoriano porque hay que medir el trabajo hecho por el esfuerzo de hacerlo.
ARGUMENTOS	El crítico solo busca decir lo que una película debió ser y no contentarse con lo que es. No se puede comparar una película con otra.
INFORMACIÓN	Ninguna, solo el hecho de que hacer la película es suficiente. La escritora confiesa no haber visto el filme.
DATOS EXTRAS	Nada, solo reflexiones ajenas a la película sobre el acto de la crítica.
CLARIDAD	La idea central se entiende porque la escritura es clara.

2.3.2 Sobre “Feriado”

Director: Diego Araujo
Producción: Hanne-Lovise Skartveit
Guión: Diego Araujo
Elenco: Juan Manuel Arregui, Diego Andrés Paredes y Manuela Merchán
Fotografía: Magela Crosignani
Montaje: Jualián Giulianelli
Duración: 82 minutos

La película de Diego Araujo corrió con mejor suerte que “Quito 2023”, no solo en temas de críticas –en medios, blogs, webs y redes sociales, dentro y fuera del país- sino en asistencia (con casi 13 mil espectadores) (Redacción El Universo, 2014, p. párrafo 2) y en su permanencia en cartelera, con más de cinco semanas en salas comerciales de Quito. La película todavía está por estrenarse en la zona de Guayaquil.

El 2 de mayo de 2014, diario El Comercio – de nuevo sin firma de responsabilidad- publica un texto que analiza esta película, en los siguientes términos:

“Mientras Ecuador se acerca al abismo financiero, Juampi llega a la hacienda de su tío, quien está envuelto en un escándalo de corrupción. En la ruralidad, el muchacho escapa de su hábitat y conoce a Juano, un joven de escasos recursos fascinado con el metal. La relación de amistad resulta liberadora y se extiende hacia lo amoroso. Las menciones suficientes al contexto sociohistórico del país -la crisis como espacio para el cambio- acompañan el eje del relato. Las actuaciones son equilibradas y consiguen -sin texturas- transmitir el conflicto de los personajes. Juan Manuel Arregui y David Andrés Paredes construyen el retrato de Juampi y Juano con cercanía, sin sublimar sus experiencias. Y el resto del elenco completa con fuerza la propuesta del director. La cámara juega con la inocencia y la sencillez de la historia, a tal punto de proponer el divertimento de representar la ciudad al revés. A través de pasajes del relato se infiere una repetición de los modelos sociales en sistemas más pequeños. Así, las imposiciones del poder -económico y político- que redefinieron las vidas de miles durante la crisis del 99, hallan una analogía simplificada en la brutalidad del trato de los primos sobre el protagonista y, más evidente aún, en el abuso que inflige una clase social a la escala inferior. Mas el conflicto dramático del filme se traslada a la relación romántico-erótica entre los dos adolescentes. Pero, la película, la historia y el desarrollo de los personajes -que no llega a

cerrarse, anteponiendo la indiferencia del adolescente como respuesta frente a un cuestionamiento existencial- van más allá de lo calificado dentro del cine gay. 'Feriado' es una cinta sobre el crecimiento, que si bien retoma pasajes comunes en este tipo de relatos, halla ahí la clave para versar sobre el autodescubrimiento y la aceptación. La película comparte elementos narrativos con otra reciente producción nacional, 'Saudade'. La coincidencia, además de tener el mismo contexto histórico y personajes en el mismo rango etario, se extiende al uso de espacios rurales, a la perspectiva de la ciudad como sitio de culturas alternativas, a la representación de la escritura y la música como vías de desfogue. Sin embargo, 'Feriado' -las tediosas comparaciones- resulta en una propuesta más clara, con una construcción sólida desde su estructura clásica de tres actos y sin excesos líricos que atentarían contra su verosimilitud” (Redacción Entretenimiento, 2014, p. párrafos de 2 a 6).

Para el crítico o la crítica que escribió esta nota, en “Feriado” hay una naturalidad y un sentido lúdico que le da un gran valor a la historia, centrada en esta relación entre adolescentes. Hay una reseña que nos pone en contexto en dónde estamos y una clara definición de los personajes y cómo están determinados por sus clases sociales. Con eso ya incluso, como lectores, consigue darnos una dimensión más profunda de lo que va a pasar en la película. La lectura, en este punto, consigue establecer una relación político-histórica entre lo pequeño que la película muestra (la historia de los primos con uno de los protagonistas) y la realidad histórica que hace referencia (la crisis bancaria de 1999), como su ambientación. Nos queda claro que no es una película que habla sobre ese momento, pero lo metaforiza. Y lo hace con claridad.

Además, nos definen a los lectores la cinta como una película de descubrimiento, alejándola del sentido de “cine gay” (tomando en cuenta que el conflicto central del filme está en esta relación que se gesta entre ambos

personajes principales). Con esa explicación, este análisis cierra muy bien porque nos ha dado una sinopsis, un contexto y un pequeño paseo sobre los motivos de esta obra, una vez que se la vio. No hay profundidad ni se aboca a un desarrollar un tema en particular – probablemente por la falta de espacio para la publicación-. Pero lo que sí se traduce como argumento básico tiene que ver con algo que ya se trató en el capítulo de la historia del cine ecuatoriano y esa especie de tendencia de hacer películas sobre los mismos temas.

Desde una falsa modestia (al considerar que las comparaciones son innecesarias, pero igual la lleva adelante), el autor o autora de este texto pone a “Feriado” frente a “Saudade” de Juan Carlos Donoso (también estrenada en 2014), que tienen varios puntos en común, como contexto histórico, adolescencia y campo, pero pone sus fichas frente a la película de Araujo, en un claro ejemplo de cómo la crítica es también una postura intelectual honesta y sencilla: sostengo algo, lo argumento y me juego por esa idea.

El problema real de este tipo de aproximaciones es la falta de una firma de responsabilidad, parte fundamental de un ejercicio de honestidad profesional.

Feriado	Dirección y guión: Diego Araujo. Producción: Hanne-Lovise Skartveit Texto de Redacción El Comercio (sin firma de responsabilidad)
SINOPSIS	Existe en el texto una buena sinopsis del película que permite hacer relaciones de elementos fuera del filme, al usar de contexto el feriado bancario.
IDEA CENTRAL	Feriado es una buena película sobre crecimiento.
ARGUMENTOS	Los términos que usa el escritor o escritora sostienen la idea del crecimiento (como por ejemplo "inocencia"). Se enfoca en la historia de los personajes y cómo esta se desarrolla, siempre enfocada en ambos. No la categoriza como una película GLBT y sostiene la idea del crecimiento.
INFORMACIÓN	Habla de cámaras, de movimientos, de la relación entre clase alta/media y baja, de cómo esta se construye bajo el contexto histórico. Todo esto desde una mirada superficial, que se llena de términos que no necesariamente funcionan, solo sentencian.
DATOS EXTRAS	La historia del feriado bancario es la base para una serie de datos extras que se extienden hasta la comparación con "Saudade", con la que comparte varios temas.
CLARIDAD	Hay claridad, pese a que mucha de las explicaciones se quedan en la superficie.

El 18 de mayo de 2014 se publicó en el suplemento CartónPiedra de diario El Telégrafo un texto de Fausto Rivera Yáñez, titulado "Feriado: el deseo es más grande que el miedo". Este escrito –que parte como una lectura psicoanalítica de la película, el epígrafe que tiene de Jacques Lacan sirve de referencia- es quizás uno de los pocos ejercicios intelectuales que se han hecho sobre el cine local que involucre una mirada que se aleja un poco de la teoría del cine y se centre en otras vertientes del conocimiento, como para permitir más discusiones. Entre otras cosas, el texto propone lo siguiente:

"La cámara se convierte en la mirada de Juampi, y nosotros, como espectadores, vemos y sentimos lo que a él le estremece y produce ansiedad. A pesar de que Juampi parece ser un joven tímido, su mundo interior es más rico de lo que uno imagina, su pensamiento no tiene fronteras naturales... Por ello, *Feriado* es un filme que incomoda por todo

lo que va revelando en sus casi 90 minutos de duración, por esa empatía forzada que genera.

Diego Araujo, director de la película, narra una historia sencilla, carente de falsas pretensiones y llena de contrapuntos que logra resolver, especialmente, en la fotografía. Nos enfrenta con la vida de un joven de 16 años (Juampi, interpretado por Juan Manuel Arregui) que no está satisfecho con lo que los otros hacen ni con él mismo, por lo que decide escapar, perderse en la noche, correr hacia la luz más cercana, montarse en la motocicleta de un desconocido para experimentar algún riesgo o para ir develando algo que lo tiene inquieto emocionalmente.

En ese viaje que emprende Juampi, aparece Juano (interpretado por Diego Andrés Paredes), quien juega a ser su antípoda: mientras Juampi es un joven blanco, delgado, rubio, de clase media alta, que conduce una bicicleta y que no trabaja porque vacaciona, Juano es un chico humilde, de piel tostada y músculos en maduración, que trabaja en la mecánica de su tío y que conduce una moto.

Pero la película no solo trata de diferencias y descubrimientos, pues los 2 protagonistas comparten, además de sus nombres y su afinidad por el arte (el uno escribe poesía fatalista y el otro escucha música metalera), la contradicción, que es lo único que puede provocar una marea visual y narrativa.

La fotografía es bien manejada por la comprensión que se tiene del espacio privado, que es, en este contexto, el lugar exclusivo donde se puede consumir algo entre los 2 protagonistas. Los espacios abiertos son para la familia, para los primos con quienes se monta a caballo en las montañas y para los amigos con los que se bebe en el parque. La mayoría de las escenas en las que se confrontan Juampi y Juano tienen una ausencia de luz exterior (bares, casas, escaleras de emergencias),

con excepción del río en el que se bañan y del techo desde donde ven la ciudad al revés, pero para que funcionen estas 2 locaciones, ambos deben estar solos, esa es la condición para que ellos SEAN Y ESTÉN (...) Por su parte, el marco político en el que se desarrolla la película (el Feriado Bancario de 1999) es solo una excusa para narrar un hecho íntimo y para ubicarnos en la memoria del director. No hay ninguna contaminación visual panfletaria que nos despiste de la trama central. Y si se quisiera hacer una analogía entre esa macro y microhistoria que se va contando en *Feriado*, diría que el personaje del primo Jorge encarna toda esa pesadez, asfixia y despotismo de lo que fue para el Ecuador una de las peores crisis económicas de toda su historia política.

También podría decir que este filme forma parte de una trilogía de acertadas películas que se han proyectado en los 2 últimos meses en las salas de cine de Quito: *La vida de Adèle* y *El desconocido del lago*. Con sus diametrales diferencias, sentí en *Feriado* lo que sentí al ver la *La vida de Adèle*: esa fijación de la cámara por desarmar al cuerpo del otro, por exponer como una res despostada en un camal los sentimientos de un individuo, pero sin ser agresivos con los recursos visuales. La única agresión posible, y válida en este tipo de historias, es la que se emana de las propias actuaciones (cabe celebrar la interpretación de Diego Andrés Paredes).

Mientras que con *El desconocido del lago* vi, temáticamente, como compartían esa idea de que el deseo es más grande que el miedo y cómo el ser humano se aferra a lo más oscuro de su ser, porque es el único lugar que conoce con claridad.

Por eso, el filósofo francés Gilles Deleuze decía que el deseo es un movimiento hacia algo que no tenemos, es algo que se manifiesta ante una ausencia, es una apuesta al riesgo... y la satisfacción del deseo reside en la posesión de aquello que nos falta, en la posesión del otro,

aunque este nos haga daño. Lo importante, como supo Juampi, es que tomar ese riesgo abre una posibilidad mayor: vivir sin sesgos y con menos contradicciones” (Rivera Yáñez, *Feriado: el deseo es más grande que el miedo*, 2014, p. párrafos del 2 al 6 y del 8 al 11).

El texto de Fausto Rivera Yáñez se inscribe en una tradición crítica de la que James Monaco ha hablado en su libro “How to read a film”. Un análisis que toma elementos de la semiótica, de la psicología y filosofía para proponer una lectura muy acorde con lo que se espera de una revisión muy concentrada en lo que se hacía en los años 70, pero ligándola, de alguna manera, con la experiencia del espectador, o de un espectador en particular. En este caso, el autor del texto.

Este tipo de aproximaciones a las películas han podido encontrarse en análisis publicados en revistas de universidades o de centros de estudios. Pero esta visión particular sobre “Feriado” no llega a ser un paper; sin negar de esta manera el coqueteo que esta manera de ver películas consigue. No solo se trata de una revisión intelectual, sino sensitiva sobre esas ideas que al autor han doblegado. Estamos ante un texto distinto, en ese punto. El hecho de que el autor haya sido el editor del suplemento en el que se publicó el texto y que el medio sea público (sustentado por dinero del Estado), da la posibilidad de que algo así haya tenido cabida en páginas impresas.

Más allá de todo esto, y de las relaciones entre disciplinas que hace Rivera Yáñez, su visión sobre “Feriado” no ignora la necesidad de una sinopsis –para sostener su lectura sobre un objeto en concreto-. Las miradas del autor sobre los espacios abiertos y cerrados, sobre la fotografía o el mismo contextos en el que se desarrollan los hechos generan un tipo de análisis que no discrepa con la idea central que se pudo leer en el texto que se publicara en diario *El Comercio*: esta es una película sobre algo íntimo, comparado con lo que sucede en el exterior, y ese puede dar una pista sobre cómo la película de

Araujo ha permitido que desde dos corrientes distintas se llegue a una misma conclusión, aunque con otras palabras.

Un mérito que hay que resaltar es que Rivera Yáñez permite un diálogo crítico entre el cine ecuatoriano y películas producidas en otro país. Algo que muy pocos hacen y que, como se pudo ver en el punto anterior, hay voces que reclaman la existencia de ese diálogo, considerándolo algo negativo. El mismo hecho de que haya estos vasos comunicantes ejercita más el músculo de la crítica y permite al lector no caer en presunciones sobre quién escribe (con la idea de que está denigrando al cine local o demostrando que sabe de cine), sino conocer otras obras no locales y permitirse buscarlas para dimensionar su experiencia como espectador, ampliar su entendimiento y discurso. El cine no es una experiencia alejada para nadie.

Feriado	Dirección y guión: Diego Araujo. Producción: Hanne-Lovise Skartveit Texto de Fausto Rivera Yáñez
SINOPSIS	Está algo escrita, pero no hay una manera de explicar el argumento para que se entienda el objeto con facilidad.
IDEA CENTRAL	Esta es una película hermosa que habla sobre el crecimiento y que es capaz de verse dentro de un contexto universal.
ARGUMENTOS	Las relaciones que tiene con otros filmes del exterior, la fotografía ayuda a enfocarse en la naturalidad de lo que se ve. La puesta en escena ayuda a entender las relaciones entre los personajes, no existe ruido panfletario en función del contexto histórico que narra.
INFORMACIÓN	Hay una revisión sobre ciertos elementos de gramática cinematográfica al servicio de la idea de la belleza que el autor asume es parte de la película. Quizás este ejercicio sea triunfante porque sin caer en las sentencias, Rivera consigue que el lector entienda esos elementos con pocos adjetivos.
DATOS EXTRAS	Las relaciones que establece con el contexto histórico y con películas hechas en otros países.
CLARIDAD	Pese a lo lírica que puede ser la redacción de Rivera, el texto se entiende en su totalidad.

Presumiblemente en mayo –ya que no hay fecha fijada en la página web- aparece un texto de David Guzmán, esta vez como parte de su columna en el sitio La Mala Letra. Titledo “Feriado pone pies en la tierra”, el texto de Guzmán se enfoca en los valores que asume son parte de la película y cómo huye de esa especie de retrato localista que puede considerarse el cine nacional. Escribe:

“Uno de los principales factores que Feriado tiene a su favor es la universalidad de su tema (por algo se la disfrutó hasta en Berlín). La naturalidad de personajes y el flujo continuo de la historia crean una atmósfera inocente que complementa su premisa y en la que cualquiera puede verse reflejado. Todos fuimos jóvenes y todos tuvimos la cara de *Juanpi* cuando estábamos con nuestros parientes *cargosos*. Es cierto que hay mucha representación ecuatoriana en la película, pero Feriado no busca definir al ecuatoriano (o por lo menos sale de los estereotipos), ni busca complacer a un sector determinado de jóvenes, mucho menos contar autobiografías. Busca contar una historia y punto, como cualquier película debería.

En el cine, la intención de contar una historia no es suficiente y es aquí donde el trabajo del director resalta. El trabajo de Araujo es minucioso, detallista y la historia y sus personajes se lo agradecen. Feriado cuenta con un trabajo, un cuidado y un amor a personajes que carecía en recientes películas. Esto va de la mano con actuaciones, en su mayoría, destacables que no despintan una de otra entre personajes secundarios. Entre los principales, la buena química es determinante para el éxito de la historia. La pasividad de *Juanpi* calza a la perfección con la actuación limitada pero justa de Arregui y el trabajo de Paredes con el personaje de *Juano* es en momentos enmarcable. Lo mejor que se ha visto en bastante tiempo.

Técnicamente la película también es satisfactoria. Aunque al inicio se abusa de *shaky cam*, Araujo después olvida ese recurso y usa la cuota

justa de pomposidad en fotografía. La selección musical es uno de los elementos más destacados por sus mezclas muy bien razonadas de tecno y metal. Ninguna canción está gratuitamente en la película, cada una de ellas justifica de una u otra manera al espectador.

El aire juvenil de la película nunca se va y eso le juega malas pasadas a la obra. Específicamente hablando, el guión a momentos parece limitar las respuestas de personajes que evidentemente se encuentran en la “edad del burro”, donde sólo repites con interrogante lo que el otro te dice. “Qué demente” – Juanpi responde: “¿Demente?”; “¿Por qué eres callado?” - Juanpi responde: “¿Callado?”. El guión traiciona a su personaje principal que, afortunadamente, tiene esa simpatía y naturalidad para maquillarlo de buena manera.

Referirse al tema homosexual que maneja Feriado es casi inevitable. Los activistas GLBTI pensarán, con toda razón, que la obra no es lo suficientemente *queer* (pasa que Feriado no es una película con discursos de género). La homosexualidad que plasma es la más inocente, fluida y casi natural después de conocer a los personajes. Feriado no busca gritar ni abogar por los derechos de nadie, busca hacer justicia y ser lo más fiel posible a su historia de descubrimiento y a su desemboque natural.

Feriado intenta no divagar y hacer su trabajo como película con un guión lo suficientemente fuerte y sincero para sostenerla. Entre atmósferas de crisis juveniles y descubrimientos adolescentes en los que muchos flotan, Feriado aterriza. Con la ciudad boca arriba, sí, pero entregando una película que los defensores del cine ecuatoriano necesitaban para reafirmar su fe, una fe que con esta película, muchos comenzarán a sentir” (Guzmán, Feriado pone los pies en la tierra, 2014, p. párrafos del 1 al 6).

Desde su primer párrafo, esta crítica se percibe como favorable a la película. Sobre todo porque el autor nos dice cómo desde su punto de vista, “Feriado” escapa a lo que se ha considerado lugar común en la cinematografía nacional y ensaya algo que se puede percibir como “universal”. Para Guzmán es una película adolescente y que flaquea en ciertos momentos, signados por diálogos burdos. Pero él lo disculpa, y sobre todo porque desde su perspectiva, “Feriado” se convierte en una película necesaria.

Evidentemente no hace una defensa burda. Guzmán aparece como un crítico que no quiere lanzar todas las flores posibles porque incluso en las obras con más aciertos siempre se pueden encontrar cosas para mejorar. Y él deja en claro así el tipo de analista que es: un enamorado del cine que no es exigente, pero que puede mirar con perspectiva y no lanzar juicios en función de errores puntuales, sino en función del conjunto de la obra, tal como lo propone Rojas Bez en un capítulo pasado.

Pese a esa claridad en sus objetivos (como coincidir con el Comercio al decir que “Feriado” no es precisamente una película gay), en este texto Guzmán flaquea al referirse a la fotografía (habla de “pomposidad”, sin dejar en claro qué significa eso) y al hacer un comentario muy suelto sobre la banda sonora, que no aporta nada a la discusión que su crítica quiere generar.

Feriado	Dirección y guión: Diego Araujo. Producción: Hanne-Lovise Skartveit Texto de David Guzmán
SINOPSIS	No es presentado con propiedad. Hay ideas de mostrar un argumento, pero están muy dispersas.
IDEA CENTRAL	Feriado es una buena película sencilla que no quiere mostrar qué es el ecuatoriano.
ARGUMENTOS	Guzmán basa su texto en su experiencia y en la interpretación que hace de la película ecuatorianas en medio de su cruzada por hacer una revisión crítica del cine nacional. Por eso hace una especie de comparación conceptual entre esta y otras que se han realizado. Guzmán recurre a hablar del movimiento de cámara, de la música, y hace referencia a la precisión de Araujo en muchos puntos. Pero quizás la emoción de encontrar algo que le agrada puede más y lo hace caer en lugares comunes como argumentos. En este texto, él no es particularmente exigente.
INFORMACIÓN	Elementos de cinematografía se hacen presentes en este texto. Guzmán los conoce, los usa, hace una interpretación de cómo estos funcionan, aunque no le resulte el argumento del todo.
DATOS EXTRAS	El contexto GLBT y la relación de esta película en el contexto del cine nacional es el único elemento externo que se filtra en este escrito.
CLARIDAD	Pese a que hay claridad en el texto, Guzmán se equivoca en muchas oraciones lo que resulta en intervenciones ambiguas y poco efectivas.

2.3.3 Sobre “Silencio en la Tierra de los Sueños”

Director: Tito Molina

Jefe de producción: Miguel Salazar

Guión: Tito Molina y Ana-Felicia Scutelnicu

Elenco: Bertha Naranjo, Ney Moreira, Martín Rodríguez, Yeliber Mero

Fotografía: Tito Molina

Montaje: Tito Molina

Duración: 94 minutos

Este filme de Tito Molina trató de conseguir una plaza para los premios Oscar del 2015 en la categoría de película extranjera. No lo pudo lograr, pero en todas las aproximaciones que se han hecho en medios y en páginas webs, las opiniones se centran en definirla como una gran obra audiovisual.

David Guzmán escribió el texto “La película fantasma” para el portal La Mala Letra. En él, además de dar su lectura de la película cuenta –en los párrafos iniciales- lo difícil que fue para él acceder a una sala para su proyección por algún tipo de mala coordinación entre distribuidores y administradores de sala, lo cual no deja de ser curioso. Guzmán, para entender la situación, insinúa que parece ser un estreno fantasma para cumplir uno de los requisitos de la Academia que entrega los Oscar: estrenarse en su país de origen, lo cual no deja de ser arriesgado para un crítico, pero ya habla de un trabajo consciente y que es capaz de hacer de toda la experiencia fílmica algo que se pueda incorporar en la redacción de una crítica.

Más allá de ese inicio, Guzmán dice mucho más del filme de Molina:

“La película es una joya. Delicada y visualmente impactante.

Una anciana vive una soledad pesada y rutinaria a partir de la muerte de su esposo. Su único escape son los sueños. Sueña estar en compañía de un perro que ve todos los días en la calle. Sueña en un lugar mejor. La trama es pequeña, apenas escuchamos diálogos y el personaje principal habla una vez en 90 minutos. Conseguir que una sinopsis así no desemboque en una película decepcionante es un mérito y *Silencio en la Tierra de los Sueños* consigue, a través del éxtasis visual, una historia hermosa.

El montaje grita cuando la película está callada. La historia cuenta mucho sin decir nada. Nos enamoramos de un personaje precioso sólo con sus gestos, sentimos que conocemos a la anciana por sus mañas y los pequeños detalles. La película apunta a nuestras fibras más sensibles en un ejercicio contemplativo lleno de sentimiento. Somos testigos de la vida del personaje y formamos parte del silencio y la soledad que llegan a ser más fuertes que ella.

Se acaban los adjetivos para describir los aspectos técnicos de *Silencio en la Tierra de los Sueños*. La fotografía es sublime y cada cuadro tiene una puesta en escena que roza perfección. La iluminación cambiante nos encierra en esta atmósfera solitaria y llena de sombras que nos pesa de principio a fin. Para coronar este control total sobre las escenas, existe un trabajo de audio espectacular. Los ambientales, los ruidos y sobre todo el recurso del silencio hace que no haga falta diálogos. Esta película es, a nivel de trabajo auditivo, la *Gravity* ecuatoriana.

Hay que reconocer el trabajo de Tito Molina como director, cinematógrafo y editor a la vez. Existe un logro enorme en montaje y edición para crear una película basada en la rutina sin ser repetitivo. La técnica impecable gana al espectador. Permite que todo lo que hace la anciana sea relevante, desde ver horas de “La Tremenda Corte” hasta

los aretes que escoge cada día. Tal vez no lo sean, pero son esas pinceladas de rutina y normalidad que hacen que nos relacionemos tan bien con el personaje y hacen de esta cinta un cuadro en movimiento más que una película. Esto es cine arte, cine de autor, pero, ¿estaba Tito Molina celoso de mostrar esta gran obra? ¿Es por eso que existen tantas trabas para poder verla? Si *Silencio en la Tierra de los Sueños* se reestrena en el país, se convertirá en una película esencial para cualquiera que siga nuestro cine.

La película es una plataforma de exhibición para una fotografía “abre bocas”. Con un personaje que desde el primer minuto queremos abrazar y el “Trio los Bohemios” acompañando musicalmente la melancolía. Costó mucho verla, pero al final a uno sólo le queda agradecer por salir con tanto asombro de esta película ecuatoriana” (Guzmán, La película fantasma, 2014, párrafos 5 a 10).

David Guzmán elogia la película y la define como esencial para la filmografía ecuatoriana. En su relato podemos comprender –por la claridad de su texto– que no es como ninguna otra película que se haya visto. El silencio, que es contundente en el filme, se apodera de su escrito, a tal punto que con un lenguaje que exagera en adjetivos –y huye de los argumentos detallados– entendemos la dimensión de este ejercicio de Molina como director. Debe ser complicado hacer un análisis como crítica inmediata de una obra de estas características.

Pese a esa condición de dificultad incorporada en la tarea, el autor de la nota hace lo posible por no sucumbir ante lo etéreo que puede ser una crítica en estas condiciones. Trata, pero es difícil. Nos coloca en una aparente naturalidad de la película describiendo escenas y tratando con cariño al personaje de la anciana. Lo que hace un crítico, en definitiva, es reaccionar lo que ha pasado por él o ella luego de ver una película. Toma su sensibilidad expuesta ante esa obra y es capaz de dejar la interpretación de lado para

sucumbir ante la belleza, sin importar cómo vaya a quedar. Guzmán haría feliz a Susan Sontag con su texto.

Hay oraciones flojas que no dicen nada; sin embargo, el conjunto de la crítica tiene un espíritu de agradecimiento por la película que es claro el carácter apacible de los párrafos. Lo de Guzmán es casi una carta de agradecimiento de un lector emocionado a un director que se ha jugado por una obra particular. He ahí esa verdad en la crítica según Fausto Rivera Yáñez: es un trabajo que refleja el tiempo y deja para la historia las conexiones –sensibles e intelectuales- de un filme con su tiempo y sus personas

Silencio en la tierra de los sueños	Director: Tito Molina. Jefe de Producción. Miguel Salazar. Guión: Tito Molina y Ana-Felicia Scutelnicu. Texto de David Guzmán
SINOPSIS	Muy bien lograda. Incluso el texto habla de la dificultad de conseguir algo así puesto que este es un tipo particular de filme.
IDEA CENTRAL	Esta es una película hermosa, cine experimental y de autor como nunca antes se ha visto en el país.
ARGUMENTOS	Aquí Guzmán intenta racionalizar sus sensaciones y lo consigue al contar la sinopsis y cómo algo así, tan pequeño, se puede hacer grande. Sus afirmaciones sobre la parte técnica –sobre el lenguaje cinematográfico– acompañan su perspectiva, con mucha más suerte que en su crítica anterior. Aquí sostiene la belleza de un filme con un texto que en cada línea ejercita mostrar esa belleza.
INFORMACIÓN	Recursos de lenguaje cinematográfico, sobre todo. Hace especial énfasis en el sonido. Guzmán es de los pocos críticos que analiza un filme desde esta posición.
DATOS EXTRAS	A pesar de usar una extraña referencia –a “Gravity” –, Guzmán busca establecer una relación del cine que se produce en el país con el cine que se consume y se conoce más.
CLARIDAD	Guzmán es muy claro en esa crítica y parece ser escrita desde la necesidad de hacer justicia a su experiencia de este filme. Guzmán hace mucho de lo que Rojas Bez y Sontag proponen.

Sandra Araya, editora de CartónPiedra, escribió en el suplemento, el 17 de noviembre pasado un texto que, entre evocaciones y lenguaje poético, trata de ser una reflexión sobre este filme. No es la clásica crítica, es una interpretación libre de una película que al generar tanto en quienes la ven, solo permite una especie de golpe sensible en la escritura sobre ella. Entre las cosas que expone –las que hablan directamente de la película y no solo de lo que el mar puede representar- están las siguientes:

“Hay silencio en la tierra de los sueños. Una mujer, a solas, recorre el hilo de sus días sin palabras. Sueña. Despierta. Sueña. Y esa es su vida.

Esta es la propuesta del primer largometraje de Tito Molina.

El filme, que ha representado a Ecuador en varios festivales internacionales, como los de Turín, Hamburgo y Guadalajara (en este último obtuvo una mención de honor), está en la lista de obras preseleccionadas para competir por el Óscar 2015 a mejor película extranjera, así como candidata a los Premios Goya.

¿Tiene méritos para estos premios una película ecuatoriana? Los tiene, y de sobra. Desde la elaboración del guión, columna vertebral de un filme, hasta la posproducción, *Silencio en la tierra de los sueños* es una película que puede resumirse en dos palabras: bien hecha. Sin embargo, pobre sería reducir una producción de semejante calidad a una frase. Hay más por decir, esto solo es un inicio.

La fotografía del filme es lo que más destaca, un juego de espacios, de escenarios íntimos por donde transita la mujer. En una película donde el silencio se torna en una atmósfera, hace las veces de un personaje más, posiblemente, la imagen debe ser tratada con exactitud para que el interés del espectador no decaiga, para que se quede suspendido del tenue hilo narrativo que se le ofrece. Por supuesto, el juego con la

fotografía es fundamental, jugar con los escenarios, con la luz que traspasa esos mismos espacios, para que el paso de la realidad al sueño se convierta en un viaje leve, casi imperceptible.

El manejo del sonido es otro aspecto importante en la película, pues nos permite situarnos, alternativamente, en el sueño y en la realidad. El sonido, el canto de un gallo, nos permite atisbar el umbral entre el sueño y la vigilia. El silencio es un personaje, casi, un antagonista o, mejor dicho, un acompañante de la protagonista, esta viuda pausada pero constante en sus actos, paciente, que se desarrolla en un mutismo absoluto. Cosa extraña en estos tiempos acelerados, la mujer no habla consigo misma, no piensa en voz alta, no refunfuña, no conversa siquiera con el perro callejero que llega en algún momento a acompañarla.

La mujer es sensible a su entorno, se nota esto en su expresión, en su media sonrisa ante una imagen graciosa, en la mirada que transmite su acto de evocación frente a una ventana que le muestra a un grupo de músicos galantes. Boleros, música ambiental, los sonidos de la calle, el canto del gallo son sonidos que hacen más patente el silencio de la anciana, que conforman para esta una corte, un séquito respetuoso que le da más relevancia en la historia. El sonido del mar, por supuesto, siempre será otra cosa, algo más allá...

En la vida de esta mujer nada extraordinario o estridente sucede. Su cotidianidad, sencilla, sincera, se convierte en un cuadro bello pues la mujer imprime en cada acto la meticulosidad que da la satisfacción de la obra bien hecha. La mujer realiza cada acto con amor hacia sí misma, hacia su existencia. Luego, cuando el perro llama su atención y ella lo invita a quedarse en su casa —en silencio, claro— la mujer realiza sus labores con algo más de gusto, aunque no haya una palabra para demostrarlo, ni siquiera un gesto grandilocuente, solo una sonrisa a

medias. El interés queda demostrado en la mirada inquisitiva que busca al perro a través de la ventana. Es refrescante, por decir lo menos, encontrarse con un personaje cuya sencillez conmueva al espectador por sí mismo, sin los artilugios de la desnudez y sin estar ligado a los motivos más que recurrentes en nuestro cine, como la delincuencia, la drogadicción o la rebeldía.

Hay una mujer, un perro y el silencio. Basta y sobra. Ah, y el mar...".
(Araya, 2014, párrafos de 7 a 16).

El escrito de Sandra Araya –que hace una revisión de la película, sin llegar a ser una crítica formalmente hablando- utiliza como germen de su desarrollo la sinopsis del filme y sin salir de ella trata de establecer una análisis o definiciones que le permitan comunicar su experiencia al lector. No fracasa del todo, pero Araya sí comete el error de adjetivar sin explicar en algunos tramos. En su escrito, el argumento es sentencia, pero no genera comprensión en el lector. No es que utilice frases que no se puedan digerir, pero –por ejemplo- al hablar de la fotografía no queda muy claro qué quiere decir con que la imagen necesita ser tratada con exactitud. ¿Qué es una imagen exacta?

Es el mismo ejercicio de subjetividad que complica la crítica de Guzmán, pero aquí hay una gran diferencia: Araya, al ir y volver sobre la sinopsis, consigue que como lectores comprendamos mejor y nos intriguemos más con cómo se desarrolla el filme. ¿En serio es sobre una anciana que pasa día a día haciendo cosas pequeñas y que no habla? ¿Eso es una película completa?

Cuando Araya habla sobre la sencillez del personaje es cuando utiliza mejor las sentencias como forma de argumentar. Nos ha descrito antes esa sencillez y al final decide darle significado a lo que ha explicado. El resto del texto se revuelve en más evocaciones del mar, volviéndose en una crítica atípica que solo pudo encontrar, en un medio masivo, su espacio en diario El Telégrafo, que sí puede apostar por escritos de estas características. Aunque igual nos

habla de los premios que la película intentan conseguir, como un ligero acto de contexto periodístico.

<p>Silencio en la tierra de los sueños</p>	<p>Director: Tito Molina. Jefe de Producción. Miguel Salazar. Guión: Tito Molina y Ana-Felicia Scutelnicu.</p> <p>Texto de Sandra Araya</p>
<p>SINOPSIS</p>	<p>La autora desarrolla en todo el texto una idea de sinopsis que ayuda a entender de qué va la película y su rareza, dentro de la filmografía nacional.</p>
<p>IDEA CENTRAL</p>	<p>Este es un filme que evoca sensaciones y eso queda demostrado en su puesta en escena y en lo que provoca al espectador. Este es un filme valioso.</p>
<p>ARGUMENTOS</p>	<p>Sandra Araya usa material periodístico –los premios y nominaciones internacionales– para argumentar la importancia del filme. Hace un recuento superficial de ciertos méritos técnicos, pero se enfoca mucho en el silencio y cómo el manejo del audio genera lo evocativo en el espectador. Y hace de la interpretación su fuerte, pero enfocada en la experiencia sensible.</p>
<p>INFORMACIÓN</p>	<p>Conocimiento de ciertos elementos de gramática cinematográfica, pero expuestos no con intención de hacer un análisis profundo de la obra.</p>
<p>DATOS EXTRAS</p>	<p>Los premios y nominaciones de la película.</p>
<p>CLARIDAD</p>	<p>Si bien el texto es claro, lo que gana espacio es su sentido poético y evocativo. Porque quizás no haya otra manera de enfrentarse a una película como esta.</p>

Fernando Criollo es quien escribe un texto de análisis sobre la película para diario El Comercio. Es decir, ya existe una firma de responsabilidad del diario en una nota de análisis para esta tesis. Titulada “Los ecos en el ‘silencio’ del

director Tito Molina”, la crítica más que celebrar la ‘extrañeza’ del filme lo que hace es evidenciar su diferencia como advertencia al lector. Ese es un dato adicional que pasa rara vez en los medios ecuatorianos, al analizar una obra: hay preocupación por el lector, se piensa en quién va a recibir ese escrito, lo que habla de una responsabilidad periodística básica. Parte del texto dice lo siguiente:

“Pocas veces un director encuentra en el silencio un elemento narrativo de gran riqueza expresiva. Por eso, hay que tener en cuenta que, en algún momento, el filme puede desubicar al espectador acostumbrado al ‘mainstream’ de Hollywood, en el que el vértigo de la acción y la fugacidad de las emociones marcan un ritmo que invitan a digerir la información de una forma rápida. En ese sentido, el filme ecuatoriano asume un riesgo en el ámbito comercial (...)

Casi sin diálogos, las partículas sonoras que atraviesan la cinta adquieren un sentido propio y componen una obra minimalista, mientras se intercalan, se funden o se sobreponen en planos que definen distintos niveles de realidad.

Además, Molina se va por el lado de la contemplación que permite al espectador mirar con detenimiento cada toma, la mayoría con cámara fija, y enmarca las postales fotográficas que se suceden lírica y narrativamente una detrás de otra. Imágenes que seducen por el contraste y la composición que -como cuenta Molina- fueron iluminadas aprovechando los matices y la refracción de la luz natural que se filtraba por puertas, ventanas y hendijas en las locaciones. También impresiona la representación de dos mundos distintos pero paralelos. Cada uno con sus propios símbolos. El onírico, el de la tierra de los sueños, con contrastes más elevados con ángulos más atrevidos y elementos, como el mar, que funcionan como leitmotiv; es un mundo que se va construyendo poco a poco a lo largo de la película. El otro, el de la

vigilia, de visiones terrenales, de quehaceres más domésticos que se extingue en el tiempo. Imagen y sonido que sirven de soporte a un conjunto de elementos más abstractos que nacen en la emoción, en la naturalidad de la interpretación y que se traducen en soledad, esperanza y afecto, en un viaje al corazón de las emociones. Así, el director establece una comunicación basada en miradas, gestos, sonidos, sentires y escasas palabras” (Criollo, 2014, párrafos 3 y del 5 al 10).

El artículo de Criollo es especialmente destacable, porque nos da a entender que hay otro camino para analizar esta película, más allá de la referencia al silencio y que este es un filme distinto. Para él, este filme es más bien una prueba de cómo un tipo de cine que no solo es atípico en Ecuador si no en todo el mundo, exige una distinta preparación.

La crítica funciona desde el lado afectivo. Quizás en Criollo esto está más presente que en las otras dos aproximaciones ya que los temas que, según él, son los que la película quiere traducir en emociones son universales y todos los sentimos: soledad, esperanza y afecto. Y él se identifica de alguna forma con eso –como lo haría cualquiera– y hace un único ejercicio de reflexión al hablar de lo poco comercial que es tratar estos temas de manera directa o, mejor dicho, de una manera en particular. No hay temor en Criollo, hay una real conciencia de cómo se mueve el mercado. ¿Intenta decirle al lector que vaya a ver la película? No, intenta decirle “si la ve, sepa que es distinta”. Las críticas también pueden leerse como advertencias.

Lo que sí hace brillar el trabajo de Criollo es que utilizando herramientas claras del periodismo consigue argumentar mejor qué sucede con el sonido y la fotografía. Explica algo, lo define y hasta toma declaraciones del director como para cerrar las ideas. La crítica no solo es un acto de analizar desde una subjetividad, es también un acto de unir todos los elementos a la disposición de quién la escribe para generar una lectura sustentada y Criollo lo hace.

Silencio en la tierra de los sueños	Director: Tito Molina. Jefe de Producción. Miguel Salazar. Guión: Tito Molina y Ana-Felicia Scutelnicu. Texto de Fernando Criollo
SINOPSIS	No existe.
IDEA CENTRAL	Esta es una película atípica que hay que ver con cierto resguardo.
ARGUMENTOS	La iluminación y el sonido, como fueron tratados, nos permiten entender la rareza de esta película. Lo que se ve, maravilla y permite entrar en una dinámica que el director ha buscado. Este es un filme que se sostiene en las emociones más que en cualquier otra cosa.
INFORMACIÓN	Se centra en el sonido, la fotografía y ángulos, definiendo con propiedad cómo los planos de sueño y realidad son puestos en evidencia.
DATOS EXTRAS	El contexto comercial en el que se estrena la película, lo que la vuelve extraña para una audiencia acostumbrada a otra cosa. Entrevista al director sobre lo que usó para crear lo que creó.
CLARIDAD	La claridad en las oraciones de Criollo ayudan a que su idea y descripción de la película se sostenga.

3. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Este proyecto se hizo con varios objetivos, que se resumen en la posibilidad de encontrar caminos para una mejor crítica de cine, ya sea en espacios tradicionales y alternativos. ¿Por qué? Porque el ejercicio de percibir y reflexionar sobre el mundo que nos rodea es una necesidad humana, desde siempre.

Por eso, con los resultados provenientes no solo del análisis de las distintas críticas que son parte de este trabajo, sino de las referencias que se usaron en el marco teórico, se pueden sacar algunas conclusiones:

- 1) El poco espacio que hay para ejercer la crítica en medios tradicionales (y hasta en los digitales) está llenos de cinéfilos que quieren “transmitir su pasión” a otros como ellos.
- 2) Esto no significa que sean las personas más preparadas para el ejercicio, ya que lo que más tenemos en su mayoría es un enfoque hacia la obra desde un “yo” que quiere escrutarla, sin pensar tanto en el lector/espectador. Y este “yo” puede estar equivocado sin las herramientas a su lado.
- 3) Hay una necesidad fuerte de decodificar la película en sus partes, pero hay mucha dificultad con contraponer una película frente a sus códigos internos y externos, de hacerlo ante la historia del cine, ante referentes anteriores, ante tradiciones fílmicas de otras latitudes. Es como si el cine no dialogara con otras fuentes.
- 4) Si se da un diálogo con tradiciones, este aparece en el rubro del cine ecuatoriano, donde todavía se mueve la sensación de que hay que apoyarlo y que cualquier crítica negativa puede ser tomada como un golpe, un rayo de maldad.
- 5) Pese a este diálogo interno en las reflexiones sobre el cine local, lo que se da es una lectura superficial sobre lo que los planos, sonidos y movimientos de cámaras –montaje o actuación– consiguen en la obra.

Es como si solo importara una interpretación intelectual con pocos elementos en consideración.

- 6) Casi toda crítica se centra en lo emotivo. Esto no es un problema en sí, pero evidencia la falta de preparación en lo que se refiere a teoría, crítica o historia del cine, que siempre ayudan a entender mejor los vasos comunicantes de una película con todo lo demás.
- 7) Hace falta que desde la crítica se dé esa relación entre el cine que se consume o se hace en el país con el que sucede en otras latitudes.
- 8) La escritura de estos textos en Ecuador permite comprender lo que el autor quiere decir. Son críticas claras, lo que es un punto ganado alrededor de la redacción.
- 9) La vocación real de críticos y críticas es poner por escrito su experiencia de una película. No sucede desde el ego –al menos no en espacios impresos o los sitios web que pueden leerse como profesionales– sino desde el genuino deseo de comprender y exponer lo que ha visto.

Las recomendaciones que surgen a partir de estas conclusiones se centran en una sola línea: la preparación. No desde el hecho de estudiar todo lo posible acerca de la crítica, sino de que, con ese conocimiento, intentar establecer las relaciones que permitan mejorar la construcción de las aproximaciones a una obra desde la crítica y así ayudar a lectores a mejorar su experiencia como espectadores. Porque se trata de hacer un trabajo responsable en función de crear las lecturas que ayudarán a entender mejor al mundo, a través de sus productos audiovisuales, en pos de un buen periodismo de análisis.

Por eso, este trabajo tiene por objetivo un producto web que busca convertirse en material de referencia, de búsqueda y de ayuda para permitir que el ejercicio de la crítica periodística de cine se desarrolle más. Desde luego, no hay manera de medir si el nivel de la crítica va a mejorar con este producto, pero al menos estará ahí, al alcance de todos y todas los que quieran beneficiarse de su existencia. Tampoco va a hacer que los medios apuesten

más por este tipo de periodismo, pero al menos quiere aportar para que y los periodistas curiosos tengan las bases para reforzar este ejercicio.

La crítica de cine es lectura. La crítica de cine es escritura. La crítica es comunicación, es trabajo mediático, y nada de esto funciona si pretendemos ignorar la historia del soporte, lo que movió el cine a nivel de conceptos y teorías y lo que sucede dentro de la obra, en constante diálogo con lo que hay afuera. No para contener el cine en un texto –para elogio de quien lo escribe–, sino para mejorar nuestras visiones de mundo.

REFERENCIAS

- AFP. (22 de noviembre de 2000). *Latinos por el Oscar*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de Revista Viva, del diario La Nación de Costa Rica: <http://www.nacion.com/viva/2000/noviembre/22/espec5.html>
- Agencia Andes. (30 de diciembre de 2013). *Los estrenos del cine ecuatoriano tuvieron 235.000 espectadores en 2013* . Recuperado el 3 de marzo de 2014, de Agencia Andes: <http://www.andes.info.ec/es/noticias/estrenos-cine-ecuatoriano-tuvieron-235000-espectadores-2013.html>
- Agencia Andes. (26 de julio de 2012). *'La Tigra' lidera ranking de películas taquilleras del Ecuador (Infografía)* . Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de Agencia Andes: <http://www.andes.info.ec/es/cultura/4602.html>
- Agencia Andes. (13 de febrero de 2014). *Quito 2023, el primer estreno de cine ecuatoriano de 2014* . Recuperado el 8 de diciembre de 2014, de Agencia Andes: <http://www.andes.info.ec/es/noticias/quito-2023-primer-estreno-cine-ecuatoriano-2014.html>
- Agencia EFE. (20 de noviembre de 2014). 'Adiós al lenguaje', de Godard, no tendrá exhibición 3D en España. *La Vanguardia* .
- Agencia EFE. (11 de noviembre de 2014). *Alfonso Cuarón sacrifica su gran noche en el MoMA para protestar por los estudiantes desaparecidos*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de El MUNDO / Cultura: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/11/11/5461ebd0268e3ef76c8b457c.html>
- Alcívar, D. (26 de enero de 2009). *Un cine que no piensa: "Qué tan lejos" y el recurso de la ecuatorianidad*. Recuperado el 8 de diciembre de 2014, de Blog "El Desprecio": <https://eldesprecio.wordpress.com/2009/01/26/un-cine-que-no-piensa-que-tan-lejos-y-el-recurso-a-la-ecuatorianidad/>
- Andrade, J. (31 de diciembre de 2014). *El impulso al cine nacional debe venir de productores, área privada y Estado*. Recuperado el 31 de diciembre de 2014, de Diario El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/el-impulso-al-cine-nacional-debe-venir-de-productores-area-privada-y-estado.html>
- Araya, S. (17 de noviembre de 2014). *Queda el mar*. Recuperado el 4 de diciembre de 2014, de Suplemento CartónPiedra, de diario El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/queda-el-mar.html>
- Arteaga, V. M. (2006). *Pendiente de migración*. Recuperado el 17 de noviembre de 2014, de Eisenstein y el Acorazado Potemkin: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/potemkin.html>
- Báez Meza, M. (abril de 2007). La crítica de cine en el Ecuador. *Revista Encuentros* , 76 - 79.
- Blakeney, K. (2011). *F.W. Murnau, His Films, and Their Influence on German Expressionism*. Recuperado el 18 de noviembre de 2014, de Student Pulse: <http://www.studentpulse.com/articles/371/fw-murnau-his-films-and-their-influence-on-german-expressionism>
- Borja, D. (8 de mayo de 2013). *Dos para el camino: un viaje retro*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de Revista Vistazo: <http://www.vistazo.com/webpages/musica/?id=24421>

- Brockway, D. (25 de diciembre de 2002). *H. G. Wells on "Metropolis" (1927)*. Recuperado el 18 de noviembre de 2014, de Welcome to my fantasy world Artezania: http://erkelzaar.tsudao.com/reviews/H.G.Wells_on_Metropolis%201927.htm
- Brody, R. (4 de septiembre de 2002). *Praising Kane*. Recuperado el 18 de noviembre de 2014, de The New Yorker: <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/praising-kane>
- Brody, R. (29 de julio de 2010). *Truffaut's Last Interview*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de The New Yorker: <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/truffauts-last-interview>
- Brooks, X. (13 de julio de 2011). *Jean-Luc Godard: his best films*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de Film Blog, from The Guardian: <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/jul/13/jean-luc-godard-10-best-films>
- Claqueta. (2005). *Claqueta*. Recuperado el 17 de noviembre de 2014, de Claqueta: <http://www.claqueta.es/1929-silente/intolerancia-intolerance.html>
- Calvo, G. (octubre - noviembre de 2007). *Camilo Luzuriaga, batalla por la utopía*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de Revista Archipiélago, de la UNAM: <http://www.journals.unam.mx/index.php/archipelago/article/viewFile/20251/19233>
- Caballero, M. (30 de octubre de 2012). *Agnès Varda: "El fin del cine no sucederá pronto, no seamos agoreros"*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de El Cultural: <http://www.elcultural.es/noticias/cine/Agnes-Varda-El-fin-del-cine-no-sucedera-pronto-no-seamos-agoreros/3964>
- Carleton college. (2002). *Jean-Luc Godard Biographical Timeline from 1930-1970*. Obtenido de Carleton college: <http://www.carleton.edu/curricular/MEDA/classes/media110/Friesema/intro.html>
- Chen, A. (julio de 1998). *International Socialism*. Recuperado el 17 de noviembre de 2014, de IN PERSPECTIVE: SERGEI EISENSTEIN: <http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/isj79/chen.htm>
- Cheshire, G. (8 de octubre de 2012). *If Critics Go, Culture Will Suffer*. Recuperado el 3 de marzo de 2014, de The New York Times: <http://www.nytimes.com/roomfordebate/2012/10/07/do-we-need-professional-critics/if-critics-go-culture-will-suffer>
- Cordero, V. (5 de noviembre de 2014). *Las relaciones entre realizadores y crítica en Ecuador*. (E. Varas, Entrevistador)
- Corrigan, T., & White, P. (2012). *The Film Experience: An introduction*. Boston / New York: Bedford / St. Martin's.
- Cousins, M. (2004). *The Story of film*. Londres, Inglaterra: Pavilion.
- Criollo, F. (18 de noviembre de 2014). *Los ecos en el 'silencio' del director Tito Molina*. Recuperado el 18 de noviembre de 2014, de Diario El Comercio: <http://www.elcomercio.com/tendencias/silencioenlatierradelossuenos-titomolina-peliculas-cine-ecuador.html>

- Cueva, J. M. (19 de noviembre de 2014). El estado del cine ecuatoriano en la actualidad y su relación con el periodismo. (E. V. C., Entrevistador)
- Cuevas, E. (1994). *Notas sobre la "teoría del autor" en ficciones audiovisuales*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de Universidad de Navarra. Facultad de Comunicación: http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=224
- Dormehl, L. (2012). *A journey through documentary film*. Londres, Reino Unido: Oldcastle books.
- Ebert, R. (2000). *I hated, hated, hated this movie*. Kansas City, USA: Andrews McMeel Publishing.
- Flood, K. (7 de febrero de 2012). *The creators projects*. Recuperado el 17 de noviembre de 2014, de The creators projects: <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/original-creators-father-of-montage-sergei-eisenstein>
- Farré, S. (febrero de 2005). *El mundo es injusto. Estudio sobre Los 400 golpes*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de Miradas de cine: <http://www.miradas.net/2005/n35/estudio/los400golpes.html>
- Fecé, J. L. (2005). Prólogo: a propósito del amor. En V. Autores, *Teoría y Crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona, España: Paidós.
- Franco, A. (1 de septiembre de 2014). *El último explorador: Apuntes sobre Rolf Blomberg*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de Diario El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/el-ultimo-explorador-apuntes-sobre-rolf-blomberg.html>
- Gökce, Ö. (2004). *All at once and out loud! Del panel "HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE CRITICS"*. Recuperado el 13 de marzo de 2014, de European Film Academy: <http://www.europeanfilmacademy.org/How-I-Learned-to-Stop-Worrying-and-Love-the-Critics.145.0.html>
- González M, R. (21 de octubre de 2014). *François Truffaut: 30 años sin el cineasta que amaba a las mujeres*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de La Tercera: <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2014/10/1453-601196-9-francois-truffaut-30-anos-sin-el-cineasta-que-amaba-a-las-mujeres.shtml>
- Gorojovsky, M. (diciembre de 2014). *Críticos en primera persona, entrevista a Eduardo Rojas*. Recuperado el 2 de diciembre de 2014, de ArteCríticas: <http://www.artecriticas.com.ar/detalle.php?id=463&c=5>
- Granda Noboa, W. (2007). *La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924 -1925*. Quito, Pichincha, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Granda Noboa, W. (1995). *Cine silente en Ecuador*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana - UNESCO.
- Granda Noboa, W. (2006). *Cronología del cine ecuatoriano*. Recuperado el 2 de diciembre de 2014, de Calaméo: <http://es.calameo.com/read/001205814424c2b976446>
- Grève, M. d., & Passel, F. v. (1971). *Lingüística y enseñanza de lenguas extranjeras*. Madrid, España: Fragua.
- Guest, H. (2009). *Lucrecia Martel*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de Bomb magazine: <http://bombmagazine.org/article/3231/lucrecia-martel>

- Gómez Tarín, F. (2011). Elementos de narrativa audiovisual. Santander, Cantabria, España: Shanrila Ediciones.
- Guzmán, D. (2014). *La importancia de la crítica de cine en su industria y el caso ecuatoriano*. Tesis, Universidad San Francisco de Quito, Quito.
- Guzmán, D. (2014). *La película fantasma*. Recuperado el 4 de diciembre de 2014, de La Mala Letra: <http://www.lamalalettra.com/la-pelicula-fantasma/>
- Guzmán, D. (6 de marzo de 2014). *El primer ladrillo se llama Quito 2023*. Recuperado el 23 de octubre de 2014, de Radio Cocoa: <http://radiococoa.com/RC/los-detectives-fantasmas/critica-quito2023/>
- Guzmán, D. (2014). *Feriado pone los pies en la tierra*. Recuperado el 25 de octubre de 2014, de La Mala Letra: <http://www.lamalalettra.com/feriado-pone-pies-en-la-tierra/>
- Harvard Film Archive. (2014). *Film Series / Events. The complete Fritz Lang*. Recuperado el 18 de noviembre de 2014, de Harvard Film Archive: <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2014julaug/lang.html>
- Harvard Film Archive. (2010). *Vittorio De Sica – Neo-Realism, Melodrama, Fantasy*. Recuperado el 19 de noviembre de 2014, de Harvard Film Archive: http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2010aprijun/de_sica.html
- Hax, A. (13 de junio de 2011). *El cine es un medio del pasado*. Recuperado el 15 de noviembre de 2014, de Revista Ñ / Diario El Clarín: http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/cine-medio-pasado_0_497350319.html
- Hermann, P. (6 de marzo de 2014). *'Quito 2023' historia del futuro con dictador de fondo (VIDEO)*. Recuperado el 25 de octubre de 2014, de Diario El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/quito-2023-historia-del-futuro-con-dictador-de-fondo-video.html>
- Hermida, T. (31 de diciembre de 2014). *Para imaginar el futuro de nuestro cine*. Recuperado el 31 de diciembre de 2014, de Diario El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/el-reto-de-las-politicas-publicas-es-garantizar-acceso-a-cinematografias-diversas-y-de-calidad-infografia.html>
- Hitchman, S. (2013). *A HISTORY OF AMERICAN NEW WAVE CINEMA Part One: American Independents*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de New Wave Film .Com: <http://www.newwavefilm.com/international/american-new-wave-1.shtml>
- Idrovo, C. (enero de 2014). 12 años de esclavitud, derechos y evolución. *Revista Raw* .
- Internet Movie Data Base. (s/f). *Tåg till himlen*. Recuperado el 9 de diciembre de 2014, de IMDB Internet Movie Data Base: <http://www.imdb.com/title/tt0100830/>
- Jaramillo, J. (agosto de 2009). El texto que no quiso ser novela, pero fue película. *Rocinante* , 27 - 28.
- Koller, M. (abril de 2004). *The Testament of Dr. Mabuse*. Recuperado el 18 de noviembre de 2014, de Senses of cinema: http://sensesofcinema.com/2004/cteq/testament_dr_mabuse/

- Laviña Guallart, M. (junio de 2007). *El circo de las miserias. Crítica de "Crónicas", de Sebastián Cordero*. Recuperado el 8 de diciembre de 2014, de La Butaca: <http://www.labutaca.net/films/29/cronicas3.htm>
- León, C. (2010). *Reiventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito, Pichincha, Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía.
- Luzuriaga, C. (11 de agosto de 2014). *La industria ecuatoriana del cine, ¿otra quimera?* Recuperado el 20 de octubre de 2014, de Suplemento CartónPiedra, diario El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/la-industria-ecuatoriana-del-cine-otra-quimera.html>
- Maldonado, C. (21 de febrero de 2014). *El cine ecuatoriano entre la cantidad y la calidad*. Recuperado el 3 de marzo de 2014, de Mundo Dineros: <http://www.revistamundodineros.com/?p=3505>
- Martos, D. (20 de octubre de 2014). *Liv Ullmann: "Llegué a aburrirme como actriz, pero dirigir ha sido una bendición"*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de ABC / Cultura: <http://www.abc.es/cultura/cine/20141020/abci-ullmann-senorita-julia-201410192048.html>
- Matthews, T. D. (5 de enero de 2001). *The Guardian*. Recuperado el 16 de noviembre de 2014, de The Guardian: <http://www.theguardian.com/film/2001/jan/05/culture.features1>
- Mcgrath, D., & Macdermott, F. (2003). *Guionistas Cine*. Barcelona, España: Oceano.
- Medina, R. (23 de octubre de 2014). *Alice Guy-Blaché: la primera directora en la historia del cine*. Recuperado el 15 de noviembre de 2014, de Cuba Debate: <http://www.cubadebate.cu/noticias/2014/10/23/alice-guy-blache-la-primera-directora-en-la-historia-del-cine/#.VHi6FGSG-R9>
- Mejía, M. F. (2 de junio de 2014). *"No es cierto que no se vea cine nacional"*. Recuperado el 8 de diciembre de 2014, de Gkill City: <https://www.gkillcity.com/articulos/chongo-cultural/no-es-cierto-que-no-se-vea-cine-nacional>
- Miño, M. D. (31 de marzo de 2014). *Rompiendo estereotipos*. Recuperado el 25 de octubre de 2014, de Revista Plan V: <http://www.planv.com.ec/ideas/ideas/rompiendo-estereotipos>
- Mitry, J. (9 de agosto de 2014). *Enciclopedia Británica*. Recuperado el 17 de noviembre de 2014, de Enciclopedia Britannica: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/181530/Sergey-Mikhaylovich-Eisenstein>
- Moncada, B. (28 de octubre de 2014). *Alberto Pablo Rivera sobre Sexy Montañita: 'Traté de ser honesto con la vida real'*. Recuperado el 5 de diciembre de 2014, de Diario EL Telégrafo. Sección Telemix: <http://www.telegrafo.com.ec/tele-mix/item/sexi-montanita.html>
- Monaco, J. (2013). *How to read a film*. Oxford, Reino Unido: Harbor Electroning Publishing.
- Montalvo, D. (16 de julio de 2014). *Un audiovisual con perspectiva indígena*. Recuperado el 11 de diciembre de 2014, de Diario El Comercio: <http://www.elcomercio.com.ec/tendencias/audiovisual-cine-nacional-produccion-nacional-indigenas-integracion.html>

- Moreno Espinosa, P. (octubre de 2003). *Rasgos diferenciales de los géneros periodísticos de opinión*. Recuperado el 10 de febrero de 2015, de Sala de Prensa: <http://www.saladeprensa.org/art501.htm>
- O., N. (2008). *La Nouvelle Vague*. Recuperado el 2014 de noviembre de 2014, de Cinematismo: <http://www.cinematismo.com/nouvelle-vague/la-nouvelle-vague/>
- Ovando, F., & Veintimilla, R. (21 de octubre de 2012). *La nueva generación del cine ecuatoriano*. Recuperado el 23 de noviembre de 2014, de Diario El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/tele-mix/item/la-nueva-generacion-del-cine-ecuatoriano.html>
- Paredes, F. (23 de octubre de 2014). La reflexión sobre el cine desde los medios tradicionales. (E. V. C., Entrevistador)
- Peacock. (24 de julio de 2013). *¿El fin de la crítica cinematográfica en la Argentina?* Recuperado el 3 de marzo de 2014, de Micropsia: <http://micropsia.otroscines.com/2013/07/el-fin-de-la-critica-cinematografica-en-la-argentina/>
- Pereira Domínguez, C., & Urpí Guercia, C. (2004). El cine: la escuela informal de nuestra juventud. En *Making Of. Cuadernos de Cine y Educación*. Vigo, España: Universidad de Vigo.
- Polti, G. (1924). *The Thirty-Six Dramatic Situations*. Franklin , Ohio, USA: James Knapp Reeve.
- Ponce, C. (s/f). *El cine ecuatoriano es una porquería, ¿verdad?* Recuperado el 25 de octubre de 2014, de Ochoymedio: <http://www.ochoymedio.net/el-cine-ecuatoriano-es-una-porqueria-verdad/>
- Prensa Latina. (6 de enero de 2014). *13 fue el número de películas ecuatorianas estrenadas en 2013*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de Ecuador Inmediato: http://ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=2818754071&umt=13_fue_el_numero_de_pelculas_ecuatorianas_estrenadas_durante_af1o_2013
- Pulido, J. (octubre de 2011). *LOS AÑOS 20. APUNTES SOBRE EL CINE EXPRESIONISTA ALEMÁN*. Recuperado el 17 de noviembre de 2014, de Miradas de cine: <http://miradas.net/2011/10/estudios/los-20-cine-expresionista-aleman.html>
- Radio Cocoa. (3 de abril de 2012). *“No hay Cine Ecuatoriano, hay ecuatorianos que hacen cine”*. Entrevista a Juan Fernando Andrade. Recuperado el 20 de diciembre de 2014, de Radio Cocoa: <http://radiococoa.com/RC/los-detectives-fantasmas/%C3%A2%C2%80%C2%9Cno-hay-cine-ecuatoriano-hay-ecuatorianos-que-hacen-cine%C3%A2%C2%80%C2%9D/>
- Rea, A. (14 de agosto de 2013). *El nuevo cine americano o el llamado "cine independiente"*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de Revista Kya: <http://www.revistakya.com/revista/el-nuevo-cine-americano-o-el-llamado-cine-independiente>
- Redacción Cultura. (2 de octubre de 2014). *La visión del jurado del documental "La muerte de Jaime Roldós"*. Recuperado el 8 de diciembre de 2014, de Diario El Comercio:

- <http://www.elcomercio.com.ec/tendencias/documentalecuatoriano-premiogabrielgarciamarquez-muerte-jaime-roldos.html>
- Redacción Cultura de Diario El Telégrafo. (9 de agosto de 2013). *La memoria fílmica será preservada en archivos digitales*. Recuperado el 2 de diciembre de 2014, de Diario El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/la-memoria-filmica-sera-preservada-en-archivos-digitales.html>
- Redacción Cultura diario El Telégrafo. (6 de marzo de 2014). *Resnais, la revolución desde la 'Rive Gauche'*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/resnais-la-revolucion-desde-la-rive-gauche.html>
- Redacción Economía Diario La Hora. (23 de septiembre de 2013). *Comerciantes de películas ven resultados de la regularización*. Recuperado el 3 de marzo de 2014, de Diario La Hora: <http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101566820#.VHyA8WSG-R9>
- Redacción Economía Diario El Telégrafo. (15 de noviembre de 2013). *TV pagada tiene 897.875 abonados*. Recuperado el 3 de marzo de 2014, de El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/economia/item/tv-pagada-tiene-897-875-abonados.html>
- septiembre de 2014). *'Silencio en la tierra de los sueños' preseleccionada para un Oscar*. Recuperado el 5 de diciembre de 2014, de Diario EL Comercio: <http://www.elcomercio.com.ec/tendencias/silencioenlatierradelossuenos-cineecuatoriano-seleccion-oscar-mejorpeliculaextranjera.html>
- Redacción El Comercio. (24 de septiembre de 2014). *'Silencio en la tierra de los sueños' se estrenó oficialmente en Ecuador*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de El Comercio: <http://www.elcomercio.com.ec/tendencias/silencio-tierra-suenos-estreno-titomolina.html>
- Redacción El Mercurio. (14 de octubre de 2011). *"Con mi corazón en Yambo" describe un caso sin resolver*. Recuperado el 8 de diciembre de 2014, de Diario El Mercurio: <http://www.elmercurio.com.ec/303719-%E2%80%9Ccon-mi-corazon-en-yambo%E2%80%9D-describe-un-caso-sin-resolver/#.VKFoYMAAHA>
- Redacción El Universo. (23 de febrero de 2003). *Luzuriaga: La Tigra casi no necesita adaptación*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de Diario El Universo: <http://www.eluniverso.com/2003/02/23/0001/261/E2F9DF2DEBCB4B51A48E6B8BD34A2187.html>
- Redacción El Universo. (24 de agosto de 2006). *Estreno en Cuenca del filme 'Que tan lejos'*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de Diario El Universo: <http://www.eluniverso.com/2006/08/24/0001/260/A1048A7206EE4B798D56211BF62DB72.html>
- Redacción El Universo. (30 de diciembre de 2014). *Filmes ecuatorianos pierden acogida*. Recuperado el 30 de diciembre de 2014, de Diario El

- Universo: <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/12/30/nota/4386726/filmes-locales-pierden-acogida>
- Redacción EL Universo. (26 de mayo de 2009). *Gustavo Valle se expresa a través de sus oficios*. Recuperado el 8 de diciembre de 2014, de Diario El Universo: <http://www.eluniverso.com/2009/05/26/1/1380/EF3D34823D974179A800A48BCA7D360C.html>
- Redacción Entretenimiento. (2 de mayo de 2014). *La crisis como un espacio de autodescubrimiento*. Recuperado el 25 de octubre de 2014, de Diario El Comercio: <http://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/crisis-espacio-de-autodescubrimiento.html>.
- Redacción Entretenimiento Diario El Comercio. (25 de febrero de 2014). *"Quito 2023" en el proceso del cine ecuatoriano*. Recuperado el 20 de octubre de 2014, de Diario El Comercio: <http://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/quito-2023-proceso-del-cine.html>
- Redacción Entretenimiento Diario El Comercio. (7 de febrero de 2014). *20 películas ecuatorianas esperan su estreno este año*. Recuperado el 10 de marzo de 2014, de El Comercio: <http://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/20-peliculas-ecuatorianas-esperan-estreno.html>
- Rivera Yáñez, F. (16 de noviembre de 2014). Consumos culturales, cine y medios en Ecuador. (E. V. C, Entrevistador)
- Rivera Yáñez, F. (19 de mayo de 2014). *Feriado: el deseo es más grande que el miedo*. Recuperado el 25 de octubre de 2014, de Suplemento CartónPiedra, de diario El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/feriado-el-deseo-es-mas-grande-que-el-miedo.html>
- Roberts, J. (2010). *The complete history of American Film Criticism*. Santa Monica, USA: Santa Mónica Press.
- Rojas Bez, J. (2000). *El cine por dentro. Conceptos fundamentales y debates*. Puebla/Xalapa, México: Univ. Iberoamericana/Univ. Veracruzana.
- Romero, K. (2010). Visiones del siglo XXI. En C. León, *Reiventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (pág. 271). Quito, Pichincha, Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía.
- Rondolino, G. (2010). *Storia del Cinema*. Torino, Italia: UTET Libreria.
- Ros, L. (9 de julio de 2014). *¿Qué es el #LittleSecretFilm?* Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de Blog de cine: <http://www.blogdecine.com/otros/que-es-el-littlesecretfilm>
- Schiavone, R. (2002). *Montare un film*. Roma, Italia: Dino Audino Editore.
- Serrano, J. L. (2001). *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito, Pichincha, Ecuador: Ediciones Acuario.
- Serrano, J. L. (7 de noviembre de 2014). *¿Qué pasa con el consumo de cine en Ecuador?* (E. V. C., Entrevistador)
- Serrano, J. L. (18 de agosto de 2014). *Réplica a Camilo*. Recuperado el 20 de octubre de 2014, de Suplemento CartónPiedra, de diario El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/replica-a-camilo.html>

- Shoard, C. (11 de septiembre de 2014). *Liv Ullmann on Miss Julie, Donald Trump and why she hates the modern age*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de The Guardian: <http://www.theguardian.com/film/2014/sep/11/liv-ullmann-on-miss-julie-donald-trump-and-why-she-hates-the-modern-age>
- Simon, P. (12 de noviembre de 2014). Crítica de cine y Ecuador. (E. Varas, Entrevistador)
- Sontag, S. (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Steinle, J. (julio de 2006). *D.W. Griffith*. Recuperado el 16 de octubre de 2014, de Sense of cinema: <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/griffith/>
- Toriz, L. (11 de mayo de 2013). *Dogma 95, el manifiesto de Lars von Trier*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de Cine3: <http://cine3.com/2013/05/11/dogma-95-el-manifiesto-de-lars-von-trier/>
- Torres, G. (25 de enero de 2011). *Cine ecuatoriano, los susurros de la imagen*. Recuperado el 9 de diciembre de 2014, de Revista Encontrarte: <http://encontrarte.aporrea.org/141/criticon/a12530.html>
- Trava, E. (2012). *A 17 AÑOS DE DOGMA*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014, de Revista Replicante: <http://revistareplicante.com/a-17-anos-de-dogma/>
- Turner-Dave, K. (27 de enero de 2013). *Is social media beginning to undermine film criticism?* Recuperado el 28 de noviembre de 2014, de The Independent / blogs: <http://blogs.independent.co.uk/2013/01/25/is-social-media-beginning-to-undermine-film-criticism/>
- White, A. (2 de julio de 2010). *¿Importan los críticos de cine?* Recuperado el 28 de noviembre de 2014, de Revista Malpensante: http://elmalpensante.com/articulo/1577/importan_los_criticos_de_cine
- Yepes, E. (agosto de 2007). *"La Tigra" de 1930 a 1990: Los cambios del proyecto nacional ecuatoriano*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de Bowdoin - Publicaciones y ponencias / Publications and Papers: <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/profess/tigra.htm>
- Yépez, D. (23 de septiembre de 2013). *Saudade, la ópera prima de Donoso*. Recuperado el 3 de diciembre de 2014, de Revista Plan V: <http://www.planv.com.ec/culturas/cine/saudade-la-opera-prima-donos>
- Zambrano, J. (10 de agosto de 2014). *Cine ecuatoriano desde 1999: Las Ratas y los Ratones aún se pasean*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de La Revista, de diario El Universo: <http://www.larevista.ec/actualidad/gente-de-cine/cine-ecuatoriano-desde-1999-las-ratas-y-los-ratones-aun-se-pasean>
- Zunzunegui, S. (1995). *Pensar la imagen*. Madrid, España: Cátedra / Universidad del País Vasco .

ANEXOS

ANEXO UNO

HISTORIA DEL CINE

Los primeros años

¿Cómo empezar a hacer un repaso por referentes, por presencias y ausencias culturales para enfrentarse a la cobertura alrededor del mundo de las películas sin hacerlo desde la historia del cine? No hay manera de ser indiferente ante lo que significó este invento y cómo ha ido mutando a través del tiempo.

Y peor cuando, desde otras perspectivas, se niega esta capacidad de novedad en este formato, como lo ha hecho el director galés Peter Greenaway:

“Hemos tenido el cine ahora por 115 años. Es un largo tiempo para una tecnología. Solamente la máquina de combustión interna ha durado tanto tiempo; todas las otras tecnologías que se inventaron en 1895 han desaparecido. ¿Por qué estamos aun jugando con este fenómeno curioso que nos requiere entrar a la oscuridad -¡y qué carajo estás haciendo en la oscuridad!, porque el hombre no es un animal nocturno... Ya no necesitamos la oscuridad. El cine es un medio del tiempo pasado”
(Hax, 2011, párrafo 4).

Lo de Greenaway no es indiferencia, desde luego. Es reflexión sobre un soporte en el que él, particularmente, ha sido capaz de generar su obra en los últimos 50 años. Por eso, cuando él dice 1895 como año de arranque del cine, no cae en un error. Es más, se queda con el lugar común y el conocimiento generalizado sobre cómo se originó lo que hoy conocemos como ir al cine.

Los tres nombres que importan para arrancar esta historia son los de Louis Lumière, Auguste Lumière y el del cinematógrafo. Los dos primeros fueron dos hermanos que heredaron el negocio de fotografía de su padre, Antoine, en

Lyon, Francia, y quienes solo tuvieron la idea –como muchas personas en la época– de unir una fotografía junto a la otra para dar la ilusión de movimiento (Rondolino, 2000, pag 18).

Su invento se llamó cinematógrafo y no solo golpeó a las otras creaciones que estaban dando vuelta en esos años –como el kinetoscopio de Thomas Alba Edison– sino que definió una manera práctica de hacer cine.

Los Lumière eran hombres de negocio y nunca se imaginaron el impacto de su cinematógrafo.

Y lo que buscaron, simplemente, fue abrir un espacio de negocio más, entre muchos otros que tenían. Gianni Rondolino lo cuenta mejor en su “Storia Del Cinema”, al escribir que estos hermanos solo buscaban:

“... probar una comercialización de su invención a gran escala. Así, cerca del final de 1895, lograron ponerse en contacto con el propietario del Grand Café –en el número 14 del Boulevard Des Capucines- con la ayuda de un amigo de París. La idea fue organizar proyecciones públicas, pagadas, de sus filmes. La sala que se puso a disposición de estos espectáculos era un sótano denominado “Salon Indien” y tenía capacidad para un centenar de puestos. El primer espectáculo se llevó a cabo (...) el sábado 28 de diciembre de ese año y fueron invitados, además de algunos periodistas, los directores de teatro de artes varias e ilusionismo y del Museo Grévin, porque justamente ellos podrían estar interesados en adquirir los filmes realizados por los Lumière, cuyo catálogo sería enriquecido en los siguientes meses y años (Rondolino, 2000, pag 18).

Esta operación, claramente comercial –como señala Rondolino– explica las decisiones que llevaron a esta primera función en un lugar tan importante y de negocios como París, en una calle como en la que estaba en Grand Café. Esta,

al ser uno de los bulevares más conocidos por los parisinos y visitantes, era el sitio perfecto para el lanzamiento de una invención como esta y así conseguir una buena ganancia. Y no les fue mal: *“El éxito del público fue, en efecto, superior a lo previsto y desde los primeros días, la multitud se amontonaba al ingreso del local para ver eso que se había definido como “la maravilla del siglo” (Rondolino, 2000, pag 19).*

¿Qué hubo en esta primera función? Pues:

“El programa estaba compuesto por una decena de breves filmaciones, de un poco más de un minuto cada una. Tomando en cuenta los intervalos entre una filmación y otra, el espectáculo duraba media hora. Los Lumière habían filmado en el transcurso de 1895 decenas de filmes, así que tenían material suficiente para varias a menudo los programas. Aunque la mayor parte de las historias no se diferenciaban mucho en sus temas de base ni en el carácter de su representación. Eran escenas de actualidad” (Rondolino, 2000, pag 18-19).

Lo que sucedió esa prima noche –y en las funciones consecutivas– iba a definir el nacimiento de una nueva manera de no solo entretenimiento.

Cortigan y White van más allá y hablan sobre el trabajo profundo que se hacía en época de los Lumière y en esos primeros años del cine:

“Las primeras películas eran, literalmente, escenas. A veces podían ser escenas con cierta cualidad pública o domésticas, como esas películas de los pioneros Auguste y Louis Lumière, en las que se ve cómo se alimenta a un bebé o una pelea de almohadas” (Corrigan & White, 2012, p. 66).

Este primer momento de retrato no suponía un cine propiamente dicho, pero sí una experiencia inicial alrededor de lo que esto iba a ser. El cine fue por varios

años una extensión de la fotografía, con un lenguaje y recursos que estaban desarrollándose, al mismo tiempo que la gente se acostumbraba a la idea de que eso que se movía en la pantalla no iba a salir de ahí. Esto último, uno de los tantos mitos que acompañan al nacimiento del cine.

Los Lumière buscaban solo vender su invento como una maravilla de feria, como un artefacto que documentaba la vida.

“El primer espectáculo cinematográfico se basó totalmente en su efecto de realismo, de ilusión de movimiento real, de una fiel reproducción de lo real fenoménico (...) La cámara enfocaba la realidad de manera frontal, como si el espectador la estuviera viendo desde una ventana o desde un palco de un teatro” (Rondolino, 2000, pag 19)

Y esa mirada cerrada significó también el fin del negocio para los Lumière en muy poco tiempo. Los Lumière, para 1903, ya estaban de vuelta a la fotografía, pero antes de irse dejaron al mundo el primer trabajo narrativo cinematográfico.

“Vale la pena citar El regador regado, que es considerada por muchos historiadores como el primer filme narrativo en absoluto, la primera obra de cine realizada con una clara intención lúdica (...) La comicidad ingenua del espectáculo provocaba la hilaridad del público” (Rondolino, 2000, pag 19).

En este corto, un jardinero está regando las plantas cuando un niño aplasta la manguera, lo que corta la salida del líquido. El hombre intenta revisar por qué el agua no sale y cuando mira por la manguera, el niño deja de pisarla, lo que hace que él se moje. Risa segura, un gag sencillo y la creación de una estructura dramática y aristotélica –lo básico en estos casos– que dio base a todo lo demás.

Con el invento de los Lumière, varios cineastas y compañías aparecieron. Muchos replicando lo que los hermanos habían inventando; otros generando sus propias invenciones para sacarles provecho. Es más, grandes productoras como Gaumont o Pathè se iniciaron en esta época como empresas generadoras de equipos para cine, que se pasaron al campo de la producción para mostrar lo que sus equipos podían hacer (Rondolino, 2000, pag 20).

Cineastas como George Méliès o Alice Guy-Blaché –la primera directora de cine que sigue siendo desconocida para la mayoría– continuaron con la línea abierta a fines de 1895. Un par de años después de la primera proyección, el cine era un hecho en el mundo. Ya no solo había el cinematógrafo; otros artefactos empezaron a pelearse, con ligeras diferencias, el mercado.

“A veces se rodaban escenas dramáticas que se recreaban para la cámara. Los lugares antiguos y los objetos sagrados que se ven en *The Passion Play of Oberammergau* (1898) fascinaron a la audiencia por su apariencia realista. Una mezcla entre slides y cortos, *Old Mexico and Her Pageants* (1899) usaba escenas y vestuario para elevar e ilustrar un texto. Mientras los primeros filmes presentaban situaciones que se resolvían en un solo espacio, interior o exterior, para 1907 la *mise-en-Scène* se había vuelto más elaborada. Películas como *The Automobile Thieves* (1906) y *On the Stage, o Melodrama from the Bowery* (1907) comenzaron a coordinar dos o tres interiores y exteriores, usando maquillaje y vestuario para crear los diferentes personajes y explotar los escenarios con trucos visuales y gags” (*Corrigan & White, 2012, p. 66*).

Era 1914 cuando en “El manifiesto de las siete artes”, Ricciotto Canudo definía al cine como el “séptimo arte”. “Considerado el primer crítico cinematográfico de la historia, en uno de sus textos más conocidos, Canudo decía: Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes” (Serrano, 2001, p. 31).

En Estados Unidos, para 1916, las megaproducciones ya estaban a la orden del día y no es de extrañarse que en el clásico *Intolerancia*, de D.W. Griffith, lo que más le importara a la audiencia sea el decorado (Corrigan & White, 2012, p. 66).

Pero antes de seguir es mejor detenerse en otra de las figuras más importantes del cine: George Méliès. Dice la leyenda –de la que se hiciera eco Martin Scorsese en su película *Hugo*–, que él estuvo en la primera proyección de los Lumière y quedó maravillado con lo que atestiguó. Méliès –mago, ilusionista, hombre de espectáculo y propietario del teatro Robert-Houdin– cayó rendido (Rondolino, 2000, pag 19).

Los Lumière, siendo tan celosos de sus equipos –no los vendían, sino que los rentaban con todo y operador– no le permitieron a Méliès adquirir uno. Por eso, en 1896, y tomando como base un invento norteamericano o inglés, el mago francés empezó a desarrollar un espectáculo de fotografía animada, como lo llamaba. En abril de 1896, Méliès patentó su kinetógrafo y empezó una producción cinematográfica que se puede considerar regular y que con los años sería más intensa (Rondolino, 2000, pag 19).

“Las primeras obras de Méliès, en 1896, son muy similares a esos trabajos de los Lumière: filmadas al aire libre y con intención descriptiva, incluso los temas son muy parecidos (juego de cartas, la llegada de un tren, etc). Por un lado está la progresiva adquisición de medios técnicos, la necesidad de controlar por completo esta nueva herramienta y, por otro lado, todavía carece de las estructuras técnicas y de organización que permita una producción con los habitual "trucos que el cine permite. En otras palabras, 1896 es considerado el año de aprendizaje de Méliès” (Rondolino, 2000, pag 19).

Ya para 1987, Georges Méliès consiguió armar su propio estudio de cine. Y con eso se abre la posibilidad del cine como un espectáculo mayúsculo.

Construido en el teatro Robert-Houdin, ahí él fue capaz de hacer trucos en sus filmes y eso se convirtió en su especialidad. El teatro pasó a segundo plano y el cine copó todo lo demás, aunque existen críticos que ven en el trabajo de Méliès una mezcla entre cine y representación teatral:

“En este sentido, no es posible separar claramente al Méliès del teatro y el de la película, siendo este último una continuación y ampliación del primero. En la base de la poética del Méliès de hecho hay asombro, ilusión óptica, el misterio no revelado, y del escenario de su teatro provenía de trucos cada vez más complicadas, efectos escénicos apropiadamente dosificados por su habilidad y la de sus colaboradores. La película hizo posible extender esta maravilla, misterio e ilusión” (Rondolino, 2000, pag 19).

Méliès es reconocido por hacer de la fantasía y la ciencia-ficción la base de un cine que revienta en la cara del espectador con un movimiento fundamental: el corte. Al parar el rodaje, las cosas cambiaban y quienes veían los filmes atestiguaban hombres que se volvían invisibles, mesas que desaparecían, lunas que se volvían gigantes y parecían comerse todo a su paso, etc. No hay una gramática definida en ese momento, pero el contacto entre el realizador y su público es lo que hace crecer al cine. La cámara se coloca en un solo punto, como si se tratase de la mirada de un espectador privilegiado en un gran puesto en el teatro. No hay movimiento todavía; todo se ve desde una misma posición y las acciones se realizan al frente, en un escenario, para que sean captadas por la cámara. Lo que hay es una transformación real en la necesidad de contar algo. Méliès era un contador de historias (Rondolino, 2000, pags 20-25).

“En 1931, durante un banquete oficial en el que a Méliès se le otorgó la Cruz de la Legión de Honor, Louis Lumière lo llamó: el creador del espectáculo cinematográfico” (Rondolino, 2000, pag 18-19).

Vale también detenerse un momento en la figura de Alice Guy-Blaché, mujer que consta en los libros, pero que ha sido casi olvidada de la historia del cine. Ella, quien empezó muy joven apoyando el desarrollo de equipos que permitieran la captura de la imagen en movimiento y su proyección, desarrolló una prolífica carrera tanto en Francia como en Estados Unidos. Ella afirmó durante toda su vida que su película “La Fée Aux Choux” (El hada de los repollos) fue hecha en 1896, lo que la convertía en el primer intento de ficción con sentido narrativo, incluso antes de lo que Méliès había conseguido. Y no solo eso, Alice Guy-Blaché fue de las primeras personas en hacer experimentos con filmes sonoros –su cercanía con León Gaumont, de quien se dice era su protegida, la ayudó a crecer y a tener carta blanca para experimentar– y hasta consiguió grandes presupuestos para, en 1906, rodar películas con varios actores y un total de 25 locaciones (Medina, 2014, párrafos 6 y 12).

Alice Guy –Blanché estaba adelantada para su época.

“Guy comenzó en el cine muy joven como secretaria, hacia 1884, en lo que sería después la compañía francesa Gaumont. En esa condición tuvo el raro privilegio de asistir, en 1895, a la primera vez que los hermanos Lumière presentaron su filme La salida de los obreros de la fábrica, que la impresionó mucho. Le propuso a Gaumont que lo que había de hacerse era contar pequeñas historias para atraer la atención y motivar a los compradores de los equipos de proyección. Él accedió a que ella las filmara fuera de su horario como secretaria, lo que impulsó su voluntad y tenacidad para filmar pequeñas escenas” (Medina, 2014, párrafo 5).

Alice fue de todo: guionista, directora, productora, directora artística y de vestuario en los 10 años que perteneció a la Gaumont. Fue la responsable de los primeros filmes cómicos, cuando el cine empezaba a ser una actividad masiva. Luego migró a Estados Unidos donde fundó, en 1910, su propia

productora, Solax Company, que se consideró uno de los mejores estudios de su época (Medina, 2014, párrafo 13).

“Solo entre 1910 y 1914, en su condición de empresaria, produjo 325 películas de distintos tipos y duraciones, en las que Alice intervino como directora en una gran parte. Filmaron una variedad de géneros: películas fantásticas, románticas, comedias, dramas y western. Fue una empresa muy exitosa, más que la sucursal de la Gaumont en New York. Hasta 1916, además de propietaria se desempeñó paralelamente como productora, realizadora, además de interpretar pequeños papeles” (Medina, 2014, párrafo 14).

Fue la realizadora que más tiempo se mantuvo trabajando, si la comparamos con la gente que empezó en su misma época. Para muchos ha sido considerada el ejemplo de cineasta que era capaz de entender lo que el público quería y cambiar modelos de realización y producción al andar, para satisfacer a la gente que pagaba para ir a las salas y ver sus obras. Eso la convirtió en una de las figuras de esta primera etapa que pudo sortear los contratiempos que aparecían. Alice Guy-Blaché sí tuvo algo de reconocimiento cuando en 1953, Francia le otorgó la Legión de Honor, el máximo premio a civiles que se daba. Falleció en Nueva Jersey, Estados Unidos, el 24 de marzo de 1968, a los 94 años (Medina, 2014, párrafos 19 y 20).

La revolución del montaje y del movimiento

Hasta la primera década del siglo XX, el cine se había decantado por puestas en escenas grandes, en las que la cámara permanecía inmóvil y todo sucedía delante de ella. Desde luego, no había todavía sonido, así que los grandes textos, de cuando en cuando, ayudaban a centrar las acciones y a evitar confusiones entre las cosas que pasaban. El cine solo había variado en presupuestos y en riesgos al contar historias, pero no en una aproximación formal. De tal forma que ya para la década de 1910-1920, las salas de cine se convertían en grandes espacios, eran teatros adecuados para las funciones, y

el cine abandonó los barrios y cafés. Pero las necesidades generaron las transformaciones. Y una de ellas, sin duda, se centró en cómo mostrar un detalle narrativo importante –como una carta o una flor, por ejemplo- sin que se pierda en el encuadre general, que hasta el momento imperaba. Una vez que llega la solución, en la forma del plano detalle o del primer plano, los rodajes cambian completamente (Rondolino, 2000, pag 62).

Hasta ese punto, la unidad de los cortos que se filmaban y estrenaban, estaba en la escena. De pronto, gente como Griffith y Eisenstein, cambian el panorama. Respetando el movimiento natural que aparentaba el cine, se podía cortar el rodaje, filmar las cosas que se querían filmar y ensamblarlas en la sala de edición –que hasta entonces solo servía para pegar el final de un rollo con el inicio de otro–. El cine empieza a dividir sus piezas y a unir las al final del proceso.

Los cortes, en ese punto, no debían verse, por lo que el montaje se convierte en un elemento fundamental del cine. Aparece la gramática y cada plano se puede concebir como una oración con sentido completo y además surgen nuevas maneras de contar lo que se quiere contar, gracias a la existencia de diversos tipos de edición: como el montaje paralelo, cuando dos situaciones en dos lugares distintos suceden al mismo tiempo, y el audiovisual nos lo muestra (Rondolino, 2000, pags 62-66).

Para algunos estudiosos, esto inaugura el movimiento cinematográfico –no enfocado en la cámara saliendo o no de su eje, para seguir una acción o personaje-. Un movimiento como la intersección entre corte, narrativa y montaje. Que no es real, porque ya estamos ante la representación, pero que nos dice algo. Que engaña, que nos hace creer que todo lo que sucede ahí es cierto; pero una realidad de artificio, verosímil en sí misma, gracias a su propio mecanismo de fotograma tras fotograma y en el universo narrativo que se ha creado (Zunzunegui, 1995, p. 147).

“Deleuze (1983), retomando los análisis de Henri Bergson, caracteriza al movimiento cinematográfico como falso movimiento. Falso movimiento que, producido a partir de cortes inmóviles –los fotogramas-, lleva implícita su propia posibilidad de corrección. Porque si en la percepción natural las condiciones para una captación correcta del movimiento se encuentran en el cerebro, en el cine la corrección de la ilusión –construir un falso movimiento en un movimiento real– tiene lugar al mismo tiempo que la imagen se proyecta sobre la pantalla y para cualquier espectador” (Zunzunegui, 1995, p. 147).

Para Zunzunegui, el cine coloca sus bases sobre un corte capaz de reproducir el movimiento. Y lo hace tomando instantes cualquiera, equidistantes, que han sido escogidos para dar esta ilusión de todo, de una situación que continúa, que no se fragmenta. Con esta continuidad, el cine se aleja del “momento único” y se crea un solo bloque espacio-temporal que va a depender del tipo de movimiento que opere en esa imagen (Zunzunegui, 1995, p. 147).

Como lo expone Schiavone en “Montare un film”, el montaje es una acción de selección, tan propia de la humanidad, como la selección que hacemos al hablar, o al contarle a cualquiera una historia. Escogemos palabras que van formando un discurso, que no exponen al mundo. Parafraseando a Roland Barthes, Schiavone habla de dos funciones del lenguaje que funcionan muy bien al momento de la edición o montaje: la distributiva y la complementaria (Schiavone, 2002, p. 6).

“En cada una de estas dos grandes clases, usted puede determinar de inmediato dos subclases de unidades narrativas (...) Algunas constituyen la bisagra real de la historia (o un fragmento de la historia), y otros no pueden "rellenar" el espacio narrativo que separa las funciones-bisagra: por eso se las llama funciones cardinales (o núcleos), dado su carácter completivo, son catalizadoras” (Schiavone, 2002, p. 7)

Él explica mejor todo con un ejemplo que involucra un teléfono sonando. Schiavone dice que hay solo dos direcciones posibles: contestar o no contestar. Al decidir cualquiera de las dos, siempre existirán acciones subvencionadas que estarán siempre dando vueltas alrededor de ese núcleo. Así, entre “sonó el teléfono” y “contestó el teléfono”, habría una serie de acciones pequeñas que podrían ser parte del momento. El montaje es ese proceso por el cual esos momentos, centrales o pequeños, son seleccionados y distribuidos (Schiavone, 2002, pp. 6 -7).

Como explica Schiavone, esta selección reproduce los mismos mecanismos que se emplean en otros espacios de manifestación cultural. El montaje cinematográfico –ya sea en moviola o utilizando un software como Avid o Premiere– es un asunto de distribución y de efecto. Y esa necesidad de complejizar el universo dramático/narrativo requirió nuevas aproximaciones al acto de armar/contar una historia.

Por eso resulta interesante hablar de las selecciones de dos creadores referidos anteriormente, David Wark Griffith y Sergei Eisenstein. Ambos apartados por varios kilómetros; uno se le adelantó al otro, y otro replanteó la idea del montaje a tal punto que casi conseguía darle vida a objetos inanimados.

Los dos con polémicas de por medio.

Griffith, olvidado por sus evidentes exaltaciones al racismo en su clásica “El nacimiento de una nación”. Eisenstein, reducido a ser un cineasta de propaganda, aunque con más suerte que su colega de Estados Unidos.

Griffith fue un cineasta temprano, con una carrera que empezó vendiendo escenografías. La historia dice que se acercó a los Edison Studios para venderles una réplica de lo que sería un escenario perfecto para Tosca y lo desecharon. Le preguntaron si podía actuar, pues necesitaban actores y él,

sabiendo que debía llevar comida para sostener a su familia, aceptó. Usó por un tiempo los seudónimos Lawrence Brayington y Lawrence Griffith y así, con 32 años, empezó una carrera que cambiaría la historia de ese medio y formato que ya había nacido y que buscaba sus definiciones fundamentales (Steinle, 2006, párrafos 20 y 21).

En 1915, Griffith estrena “El nacimiento de una nación”, filme que lo reduce, a la mirada de muchos expertos, a un simple racista. “Hasta hace poco, él ha sido castigado como uno de los racistas más perniciosos de Estados Unidos, gracias a la glorificación del Ku Klux Klan en El nacimiento de una nación. Hasta hace poco el Sindicato de Directores de América llamaba a su prestigioso premio que honraba la vida de un realizador el Premio DW Griffith, pero su nombre fue abandonado en 1999”. (Matthews, 2001, párrafo 2).

Y su contribución al mundo del cine, no se debió precisamente por haber sido el mejor, pese a que fue uno de los grandes. “En su época habían otros que eran técnicamente mejores (...) pero ninguno tuvo el coraje que él tuvo. Había otros directores como Von Stroheim y Allan Dwan, quienes aprendieron de Griffith e hicieron grandes contribuciones, pero Griffith hizo el más grande trabajo de todos, alterando el curso del cine”, explica el restaurador Kevin Brownlow (Matthews, 2001, párrafo 3). ¿En qué consiste su contribución? Griffith tomó mucho de los elementos que para 1912 ya habían sido inventados (primeros planos, planos generales, transiciones, etc.) y los dotó de una naturalidad que para muchos se convirtió en referente. Se sabe que Griffith fue el primero en denostar la actuación para el cine y por eso prefería el plano cerrado para que el actor pudiera, con un simple gesto, evidenciar lo que sentía. Y para esto él se valió del montaje. No solo que llevó la épica del cine a parámetros impresionantes –con escenas con más de 10 mil caballos-, sino que supo cómo pegar los planos que había rodado para crear un sentido (Matthews, 2001, párrafo 9).

En “El nacimiento de una nación”, Griffith habla de Estados Unidos, de la guerra civil que enfrentó al norte y al sur y de cómo, cuando se da una solución que divide a una familia, aparece en el sur el Ku Klux Klan para –de acuerdo al discurso interno del filme– poner orden debido a la crisis desatada y a la actitud de ciertas personas de raza negra, que atentaban contra las personas de raza blanca y sus propiedades. (Rondolino, 2010, p. 59). Sin embargo, la acusación de racismo sí ha sido analizada a lo largo de la historia del cine, por expertos, como Gianni Rondolino:

“La Guerra Civil Americana, como la guerra se libraba en el frente de batalla en Europa, fue una confirmación de la barbarie de los hombres en ciertas estructuras sociales y políticas, una barbarie en la que lucharon y ganaron apelando a los valores morales y espirituales del hombre. Desde este punto de vista, por supuesto, no fue posible captar la complejidad de las relaciones sociales ni entender la razón de la subida de la barbarie: aquí se quedó de lado este juicio histórico, y no se apeló a que podría mutar una mejor comprensión entre los hombres - como pasó en El Nacimiento de Una nación- de ahí la justificación del racismo” (Rondolino, 2010, pp. 59- 60).

En 1916 presentó la que es definida como su obra maestra, “Intolerancia”, como un intento de huir de las acusaciones de racista. Y para eso, utilizando todas las herramientas de realización y de montaje, Griffith decide más que contar una historia hacer la representación del drama de la condición humana (Rondolino, 2010, p. 60). Considerada una obra de equivalencias y contradicciones, “Intolerancia” es una película que mezcla cuatro historias –La caída de Babilonia en el 53, ante el ataque de Ciro II, el Grande; la pasión y muerte de Jesucristo; los tiempos de Catalina di Médicis, y una huelga contemporánea a la época de trabajadores, enfocada en el caso de un huelguista acusado de asesinar a su patrón– y se centra en la idea de dramatizar la intolerancia en toda la historia humana. Griffith apuntó alto. (Claqueta, 2005, párrafos 1 al 5).

Todo fue grande e impresionante en “Intolerancia”. Griffith quería deslumbrar y fue el primero que realmente lo hizo:

“Aunque había poca evidencia histórica para apoyar su presencia, Griffith quería elefantes blancos para su inmensa epopeya, ocho de ellos encaramado sobre pedestales de setas enormes, empequeñeciendo la al colosal Palacio de Belsasar, construido con yeso junto a un camino de tierra. A lo largo de ese camino llegaron 4.000 extras, por dos dólares al día, para hacerse pasar por soldados asirios, eunucos, sacerdotes de Bel, siervas de Ishtar, esclavos de la Mesopotamia; y, elevándose a lo largo de esta visión de Babilonia una cámara-grúa a 100 pies en la que estaba Griffith, trayendo todo esto a la vida” (Matthews, 2001, párrafo 9).

Griffith murió en 1948, dicen que en la más absoluta pobreza (Matthews, 2001, párrafo 13).

Al otro lado del mundo, en la Unión Soviética, las cosas se movieron a su manera. En 1919, Lenin firmó un decreto de nacionalización de todas las industrias cinematográficas soviéticas, lo que permitió el nacimiento del cine nacional.

“Sabemos lo que ese nacimiento provocó: actores, técnicos, grafistas, directores de escena –el soporte humano del cine ruso– buscaron la ruta del exilio. Pocos meses después, cuando la guerra civil se apaciguó, Lounatcharski –comisario marxista leninista, cuya progenie se multiplicará con el tiempo y la geografía– impuso métodos de realización, esquemas de publicidad ideológica y doctrinas políticas –llamadas estéticas para guardar las formas verbales-, pero también vio crecer, como mala hierba, a algunos jóvenes y entusiastas directores: Vertov, Kozintsev, Koulechov y Eisenstein” (Serrano, 2001, p. 32).

Y este último señalado quien, junto a Griffith, se convertiría en uno de los precursores y genios detrás del montaje cinematográfico. Sergei Eisenstein fue un cineasta que la Enciclopedia Británica define de la siguiente manera:

“(nacido enero 23 de 1898, en Riga, Latvia, Imperio ruso – murió el 11 de febrero de 1948, en Moscú, Russia, Unión Soviética). Director de cine y teórico ruso, cuyos trabajos incluyen tres filmes clásicos El Acorazado Potemkin (1925), Alexander Nevsky (1938) e Iván el Terrible (estrenado en dos partes, en 18944 y 1958). En su visión de montaje cinematográfico, como algo independiente de la acción principal, este se usa para conseguir el mayor impacto psicológico” (Mitry, 2014, párrafo 1).

Su texto “Métodos de montaje”, sigue siendo un material de análisis en escuelas de cine y para realizadores y editores en general. En ese ensayo, Eisenstein desentraña los diferentes tipos de montaje –que él divide en métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual- y se expone en carne viva porque evidencia cada una de las cosas que representa cada tipo de unión entre fragmentos en las películas que realizó. Eisenstein fue un hijo de la revolución soviética y es considerado el padre del montaje en el cine: “El montaje es una idea que surge de la colisión de disparos independientes en los que cada elemento secuencial no se percibe uno al lado del otro, pero sí en la parte superior de otro”, dijo alguna vez (Flood, 2012, párrafo 2).

Cuando hizo “El acorazado Potemkin”, en 1925, Eisenstein llamó la atención de todo el mundo. La película, que se considera parte de una trilogía con “Huelga” y “Octubre”, fue hecha bajo la consigna de crear algo para un aniversario más de la revolución rusa (Arteaga, 2006, párrafo 1). Esta película cuenta un hecho que se considera ayudó al triunfo de la revolución que, a inicios del siglo XX, acabara con el régimen zarista. En ella, en el acorazado Potemkin, regulado por oficiales, sacerdote y un médico, se da un motín por parte de los tripulantes, debido a las condiciones en las que vivían, incluyendo comer carne

en mal estado y una ejecución. Los amotinados encuentran un espacio de refugio en el puerto de Odessa, en el Mar Negro y ahí, a más de recibir el apoyo de la gente y de algunas familiares, reciben la visita de soldados zaristas quienes, sin mediar palabra, disparan contra la gente, en un juego de montaje que incluso ahora puede ser visto como magistral (Chen, 1998, párrafo 34).

“Eisenstein juega con los planos de la toma para que no estemos simplemente mirando a través de una ventana la puesta en escena (...) La película no es tanto un sustituto para el mundo real (...) Cada elemento visual y musical es un aspecto de una composición específicamente diseñado para obtener la participación del público en la construcción de la escena en su mente. Cuando la madre lleva a su hijo asesinado hacia las tropas, ella viaja de derecha a izquierda en contra de líneas gráficas formadas por los bordes de los escalones y la multitud que huía. Caminando por las escaleras y en contra de la masa descendente, ella ocupa su propio espacio emocional distinto. En el punto en que se pone delante de la fila de soldados anónimos, su figura está enjaulada en las líneas diagonales de los pasos; la barra de la prisión son las sombras de los soldados y sus fusiles por debajo de ella y, en primer plano más cercano a la cámara, los soldados apuntando con sus fusiles directamente a ella” (Chen, 1998, párrfo 36).

La tensión dramática que Eisenstein consigue quedará retratada en una de las más clásicas escenas del cine. La gente está siendo acibillada por los soldados y no hay nada que se pueda hacer más que sentir el horror de lo que se ve. Explica Rondolino sobre lo que se ve:

“Esta estructura compacta, pero al mismo tiempo articulada dentro de cada acto, en una serie de elementos independientes, incluso si está conectado el uno al otro por una narrativa de necesidades precisas y dramática, permite que la acción vaya de momentos sucesivos de tensión a una pausa en una especie de ritmo de caracol que encuentra

su conclusión en la final "abierto", en el que la victoria de los marineros del Potemkin toma un significado metafórico claro, más allá del hecho histórico -distorsionándolo- para acentuar el contenido y la épica revolucionaria (Rondolino, 2010, p. 190).

Con "El acorazado Potemkin", Eisenstein dio cátedra y se volvió importante. Existe un telegrama que enviara David O Selznick, entonces productor de la MGM, a sus socios, luego de ver la película y este va así:

"Tuve el privilegio hace unos meses para estar presente en dos proyecciones privadas de lo que es, sin duda, uno de los más grandes de películas jamás se ha hecho, El acorazado Potemkin (...) la película es una magnífica pieza de artesanía. Posee una técnica completamente nueva a la pantalla (...) La película no tiene personajes en un sentido individual; no tiene una sola escenografía de estudio; sin embargo, se apodera de ti más allá de las palabras (...) su vívida y realista reproducción de un poco de historia es mucho más interesante que cualquier película de ficción (...) Notable, dicho sea de paso, son sus tipografías y su falta de maquillaje, y las exquisitas piezas de fotografía" (Chen, 1998, párrafo 32).

Su carrera fue meteórica y se volvió tan importante que de todo sitio lo querían. En 1930 fue a Hollywood, pero no concretó nada. Luego viajó a México y el proyecto al que estaba comprometido se quedó sin fondos y no pudo continuar. Regresó a la Unión Soviética y tomó un puesto de profesor en el VGIK, en este espacio se dedicó a la creación de mallas curriculares y a la escritura académica. En 1938 resucita su carrera con "Alexander Nevsky", que es una de las primeras películas sonoras de la historia. La llegada de la Segunda Guerra Mundial lo retrasó en su trabajo, pero eso no repercutió en que le dieran un Premio Stalin y que sea acreedor a la Orden de Lenin (Flood, 2012, párrafos 4 y 5).

El cine documental

Conceptualmente hablando, el cine se inicia con una serie de filmaciones que se consideran, de acuerdo a Corrigan y White, como la prehistoria del documental. Y es que como ellos señala en su libro "The Film Experience", el cine documental, al contrario del cine de ficción, trata de expandir lo que conocemos, sentimos y vemos. Y ese carácter está plenamente ligado a la cercanía con la realidad (Corrigan & White, 2012, p. 256).

La figura de Robert Flaherty es importante para hablar del desarrollo de este cine que en su momento decidió mostrar a países desarrollados lo que sucedía en lugares apartados y distintos. Flaherty, considerado por muchos como el padre del cine documental, fue quien expandió la importancia de este tipo de cine, desde sus primeros trabajos, como "Nanook of the North" (1922) y "Moana". Desde una visión romántica, con un claro interés antropológico de documentar civilizaciones no conocidas (como el caso de los esquimales, en "Nanook...") Flaherty consiguió financiamiento por parte de corporaciones y presentó películas que tuvieron cierto éxito, pese a no presentar historias o estrellas en su metraje (Corrigan & White, 2012, p. 259).

No es la única figura ni la única aproximación posible a un cine tan importante, que incluso se ha desarrollado con fuerza en Ecuador. Históricamente se conoce que con una crítica aparecida en 1926 sobre la película "Moana", de Flaherty, la palabra documental se asoció de manera directa a este tipo de filmes que, sin llegar a discusiones bizantinas sobre su naturaleza, lidian con la verdad, rompiendo la representatividad del cine de ficción, abriendo otro abanico cinematográfico (Dormehl, 2012, p. 10).

"Los documentales presentan la realidad, poblada por gente real, lugares reales, hechos reales. Cuando nosotros, la audiencia, miramos un documental, estamos mirando un filme que se dirige al mundo en que

vivimos, opuesto al mundo imaginado por el cineasta” (Dormehl, 2012, p. 10).

Los documentales, según varios autores que Dormehl sintetiza en su trabajo, sugieren tácitamente una verdad, ya sea mostrándola por la espontaneidad aparente de las imágenes que se capturan en la cámara o por la voz confiable y autoritaria de una especie de narrador omnisciente que sacude la pantalla (Dormehl, 2012, p. 13).

La historia del cine documental es también la historia de cómo el equipo para filmar se redujo en tamaño y permitiera un trabajo mucho más práctico y amigable. La leyenda dice que cuando Flaherty rodó con los samoanos “Maona”, toneladas y toneladas de celuloide era arrastrado por sus empleados, para no perder nada. Incluso el nombre que le dieron, de manera autóctona en el sitio fue el de “millonario”. Entre la década de 1950 y 1960, los equipos se redujeron de tamaño y el cine documental adquiere una dimensión que impresiona. Hoy en día, el equipo para rodar documentales se ha reducido a tal punto que hay trabajos en los que los sujetos se olvidan de que hay una cámara ahí y actuar de manera más natural (Dormehl, 2012, pgs. 16 y 17). La idea de John Grierson, uno de los nombres clásicos del documental, se centra en desvirtuar la posibilidad del arte como un espejo. Para él eso no era posible ya que la vida, el mundo, se mueve con tanta rapidez que llegó a considerar que su aproximación al documental estaba en función de mostrar el martillo que le da forma a las cosas (Dormehl, 2012, p. 22). Hay mucho de eso en la mirada que se tiene sobre este formato.

El documental es el filme de autor por excelencia. Esta verdad de perogrullo profundiza sobre lo que se mueve en este tipo de cine, tal como lo explica el cineasta Alex Gibney:

“Esto significa que a más de capturar una voz de la realidad, el documental también captura la voz del autor. Y cada autor nuevo es diferente, en términos de temperamento y de disciplina relacionada con

lo estético. La pregunta, en ese caso no es ¿qué es un buen documentalista?, sino ¿qué hace de un filme un buen documental? Y la respuesta a eso es cuando un documentalista es honesto consigo mismo, así como con el tema que trata” (Dormehl, 2012, p. 25).

Muchos de los grandes teorizadores del cine documental han sido sus mejores exponentes, como Dziga Vertov -famoso por su película documental y de avant garde “Человек с киноаппаратом”, o español “Hombre con una cámara”, de 1929- quien concebía a la cinta como pequeños fragmentos organizados de vida, en función del tema, y no lo inverso (Dormehl, 2012, p. 26). Vertov creía que el cine podía demostrar la *kinopravda*, la verdad fílmica y así: “La kinopravda no ordena la vida para proceder de acuerdo al orden que el autor ha señalado, pero sí observa y graba la vida como es, y solo ahí lanza conclusiones de esas observaciones” (Dormehl, 2012, p. 26).

Entre los nombres de cineastas que han hecho grandes documentales están Errol Morris, Ari Folman, Eduardo Coutinho, Alan Resnais, Agnes Varda, Orson Welles, Martin Scorsese, entre otros.

El expresionismo alemán

El cine sigue siendo silente en la segunda década del siglo XX. La industria crece en Estados Unidos, los estudios ganan terreno, las grandes estrellas surgen. Hay un primer gran momento estelar del cine, pero se gesta algo más. Porque estamos ante un momento en el que la psicología de los personajes no se refleja solo en las acciones de los actores, sino en el entorno en el que todo sucede. El expresionismo alemán en el cine surge en los años 20 y tuvo una serie de trabajos que le dieron cuerpo a una forma particular de hacer películas. Las referencias a la pintura y al teatro expresionistas estaban a la orden de día y más allá de que se cumplieran o no “reglas” –y quizás haya mucho de superficialidad en esta etiqueta– lo cierto es que hubo una gran influencia de esta forma de vanguardia en la cultura alemana de los años de la guerra y de la posguerra (Rondolino, 2010, pp. 206-207).

También había esa común necesidad de expresión de la angustia que había en el pueblo alemán, que debía sobrellevar de cualquier manera posible la crisis política y económica luego de la I Guerra Mundial (Pulido, 2011, párrafo 1). Sobre todo como una forma de enfrentarse al cine de Hollywood, que estaba empezando a copar el mercado.

“El cine expresionista alemán retoma así en el siglo XX, tan belicoso e inestable, el testigo de la literatura gótica inglesa y alemana de siglos atrás, que reflejaba en sus páginas los males del viejo mundo, mediante encarnaciones metafóricas y crípticas de la corrupción, el prejuicio y las convenciones sociales del momento. Las novelas góticas que, a juicio de David Punter suponen «un modo de revelar el inconsciente» de la época, reflejan las tensiones del periodo de tránsito entre la desaparición de la vetusta aristocracia y el auge de la nueva burguesía capitalista del siglo XVIII” (Pulido, 2011, párrafo 2).

Esta es una época de un cine de contrastes visuales, de claroscuros, de dureza en la imagen porque la vida es dura. Tiene algo del romanticismo propio del expresionismo, cruzado por una angustia poderosa. Además, fue el vehículo perfecto para historias de horror y de suspenso. Era el reflejo de la época, porque la entreguerra fue para Alemania un instante duro como país – no entra en este repaso su historia con el nacionalsocialismo, sino con todo aquello que sucedía en la década de los 20–, y el cine lo retrató sin necesidad de ser un calco de la realidad. Las producciones cinematográficas crecieron exponencialmente. De 28 compañías cinematográficas en 1913, el número aumentó a 245, en 1919 (Pulido, 2011, párrafo 4). Las películas, entonces, crecieron, se hicieron muchas y se convirtieron en vehículo de algo que se puede considerar macabro.

Si bien se hicieron muy pocas películas que se puedan decir “expresionistas”, estas son consideradas como clásicos del cine. Desde “El gabinete del doctor

Caligari” (Robert Wiene, 1920), pasando por “Nosferatu” (F. W Murnau, 1922), hasta llegar a la fastuosa “Metrópolis” (Fritz Lang, 1927), estos filmes apostaron por una estética en particular, mayoritariamente rodados en estudios, con escenografías arquitectónicamente bien desarrolladas y dándole más importancia a elementos geométricos, diagonales y a un juego dramático de luces y sombra (Rondolino, 2010, p. 209).

De esta etapa de la historia se puede hablar de realizadores.

Friedrich Wilhelm Murnau nació en Westfalia, en 1888 y murió en California, en un accidente de tránsito. Fue parte de esa camada de artistas/directores que se formó en un clima de primer expresionismo y que además vivió todo el horror de la guerra. Fue parte de esa generación que supo interpretar la realidad de su tiempo a través de una cultura no académica, pero siempre actualizada. Se formó en el teatro, en lengua y literatura (Rondolino, 2010, p. 214).

Murnau fue una persona aventurera, que viajó mucho, y aprendió todo lo que más pudo de las experiencias cinematográficas en otros países. Fue a través de estos viajes de aprendizaje que sus destrezas técnicas y estéticas crecieron. Era además un perfeccionista, y para muchos fue un purista que siempre tenía la idea clara de lo que quería antes de rodar y era capaz de repetir y repetir escenas hasta el cansancio, siempre que resultaran como él quería. Su frase más repetida fue “bueno no es suficiente” (Blakeney, 2011, párrafo 9).

“Ciertamente, en el centro del trabajo de Murnau hay un gusto por lo horrible, una apreciación por las deformidades, y el encanto sutil de terror. Pero estas reminiscencias románticas y decadentes se filtran continuamente a través de una observación aguda de las contradicciones humanas, donde el hombre es incapaz de establecer relaciones auténticas en su vida social. Es una individualidad cerrada

que, como una estructura organizada, es capaz de romperse” (Rondolino, 2010, p. 214).

Entre sus obras más reconocidas están: “Nosferatu”, “Fausto”, “Tartufo” y “Tabú”, así como una decena de otros títulos. Murió antes del estreno de su último filme.

Por su parte, Fritz Lang tiene en su palmarés haber creado la más ambiciosa y la última obra del expresionismo alemán, “Metrópolis”. Y es quizás en su carrera como director que se encuentran reunidos todos los elementos de una filmografía importante. “El cine es un vicio, lo amo infinitamente”, dijo alguna vez este director nacido en Viena, en 1890, y que muriera en 1976, en Beverly Hills. (Harvard Film Archive, 2014, párrafos 1 y 3).

Proveniente de una familia acomodada –hijo de un prestigioso arquitecto (Rondolino, 2010, p. 218)– Lang estudió arte y vivió esa cultura de cafés europeos y desborde nacionalista que lo obligó a alistarse en el ejército austríaco en 1915, ser herido en la guerra y dedicarse a escribir guiones en su convalecencia, lo que se convirtió en su entrada al mundo del cine (Harvard Film Archive, 2014). Su entrada significó mucho la llegada de un director para quien la puesta en escena debía tanto impacto, quizás más que las propias historias para contar (Rondolino, 2010, p. 218). No fue querido por todos, desde luego. H.G. Wells escribió para el New York Times una crítica para “Metrópolis” que no deja bien parado al alemán:

“Recientemente he visto la película más tonta. No creo que sea posible hacer una más tonta (...) Esta es una película alemana y sí que ha habido algunas sorprendentemente buenas películas alemanas, antes de que comenzaran a cultivar un mal trabajo al amparo de una cuota de protección. Y esta película ha sido adaptada al gusto anglosajón, y muy posiblemente ha sufrido en el proceso, pero incluso cuando cada asignación se ha hecho para eso, lo que se ve es suficiente para

convencer al observador inteligente que la mayoría de su estupidez está en su base” (Brockway, 2002, párrafos 1 al 6).

La relación de Lang con el régimen alemán que ya estaba creciendo en poder llegó a su punto más extremo cuando Joseph Goebbles, ministro de propaganda, prohibió el estreno de “El testamento del doctor Mabuse” por –de acuerdo a la autoridad– presentar actos criminales con tanta precisión y fascinación que fácilmente podrían ser replicados (Harvard Film Archive, 2014, párrafo 2). Rodada en 1932 y en plena posproducción cuando Hitler llegó al poder, esta película es considerada como una alegoría del nazismo. “Esta película buscó mostrar los métodos de terror de Hitler como si fueran una parábola. Los eslóganes y las creencias del Tercer Reich fueron colocadas en boca de los criminales”, dijo el propio Lang en 1943, cuando el filme pudo ser estrenado en Nueva York (Koller, 2004, párrafo 3). No queda muy clara la razón por la cual él salió de Alemania, pero la leyenda dice que Lang fue tentado para un cargo en el creciente aparato estatal nazi y por eso decidió escapar a Hollywood, donde desarrollaría su carrera en adelante (Harvard Film Archive, 2014, párrafo 3).

“Por supuesto, si el cine de Lang fue el emblema de la situación moral y política, ideológica y social de la República de Weimar, al reflejar en parte las contradicciones y conflictos, no podemos decir que fue tan emblemático para la sociedad americana de los años treinta, cuarenta y cincuenta, décadas con una visión deliberadamente parcial de este planteamiento general, para crear un discurso sociológico más amplio sobre el hombre en sus relaciones sociales” (Rondolino, 2010, pp. 221-222).

Un poco fuera de movimiento, pero igualmente necesaria de ser referida por su cercanía temporal está la polémica figura de Leni Riefenstahl.

“Hizo dos filmes impecables, que son tan importantes como problemáticos, como lo fue El nacimiento de una nación, dos décadas atrás. ‘Triumph des Willens’ (1935) y ‘Olympische Spiele’ (1936) fueron ambos casi-documentales. El primero fue un recuento fastuoso de una reunión del partido Nazi y el segundo fue la crónica de las Olimpiadas de 1936, en Berlín, en la que fue asistida por el cineasta avant-garde Walter Ruttmann. Riefenstahl era una exbailarina y actriz de 34 años en esa época, había dirigido su primer filme solo tres años antes (‘Das Blaue Licht’), en 1931, y aun así, para estas dos películas le dieron tantos recursos como a Griffith para hacer ‘Intolerancia’ o para Gance y su ‘Napoleón’. El resultado fue una técnica cinematográfica de gran valentía, como la del propio (*Abel*) Gance o (*Busby*) Berkeley. Cámaras fueron enganchadas a globos, lanzadas desde puntos altos para moverse a la par de la acción. Los lentes de zoom, que simulaban un movimiento de cercanía y alejamiento, mientras la distancia focal cambiaba, fueron recién accesibles desde 1932 y ella los usó para alcanzar detalles de los grupos de personas. Para la secuencia del salto de trampolín, ella fotografió a un atleta dando vueltas por el aire antes de tocar el agua, entonces en ese preciso momento, hizo cortes a una sucesión de clavadistas lanzándose, pero ninguno cayendo al líquido. Estos eran seres humanos volando, un sueño previamente soñado en musicales” (Cousins, 2004, p. 354).

Muchos expertos en cine la han colocado cerca de Orson Welles y de Alfred Hitchcock, como una de las realizadoras con más talento técnico que han existido –y eso la lleva a esta lista– , pero su historia tiene un lado oscuro que también es parte de su leyenda:

“Ella fue comisionada a que filme la invasión a Polonia y, aunque ella lo negara hasta el final, se dice que usó a prisioneros de un campo de concentración como extras, para su filme ‘Tiefland’ (1954). Pareció ser una mujer indestructible al sobrevivir accidentes de tránsito, al hacer

trekking en Africa para fotografiar las montañas Nuba y hasta hizo buceo ya entrada a sus noventa años. Murió en 2003, semanas después de cumplir 101 años” (Cousins, 2004, pp. 354 - 355).

El sistema de estudios y el triunfo de Hollywood

El desarrollo tecnológico y los grandes presupuestos en Hollywood hicieron que en las décadas de los 20 y 30 el cine de Estados Unidos ganara mucho espacio en las salas de todo el mundo. Especialmente cuando se toma en cuenta el cine de humor, que unió risa y celuloide como no había pasado en ninguna parte del mundo. Figuras como Charles Chaplin –quien siguió el ejemplo del gran actor y director francés Max Linder– entró de golpe y a partir de su segunda película se convirtió en leyenda. “Chaplin significó un avance en el cine de comedia como lo fue Griffith en el drama. Él lo humanizó y le dio un subtexto emocional a las historias que se contaban” (Cousins, 2004, p. 75). Ya para 1915, Chaplin ganaba 10 mil dólares semanales y tenía control sobre el corte final de sus trabajos. Escribía el guión, dirigía, actuaba, producía y hacía la música. Chaplin así hizo tantos clásicos como “El chico” (1921), “Candilejas” (1931), “Tiempos modernos” (1936) y esa gran parodia de Hitler que es “El gran dictador” (1940). Es por este trabajo que gente como George Bernard Shaw llegó a decir que Chaplin fue el “único genio que se ha desarrollado en el mundo del cine” (Cousins, 2004, p. 78).

El sistema de estudios se convirtió en un modelo que –todavía vigente hasta nuestros días– sustenta al cine en función de la figura del productor. Él es quien tiene control sobre el trabajo y al ser quien pone o administra el dinero, la película se mueve según sus intereses y decisiones. Cuenta Mark Cousins en su “Historia del cine” que el director de westerns John Ford, para dejar en claro que la película era su creación, levantaba su puño en frente de la cámara una vez que gritaba “corte”; de esta manera no le dejaba más metraje a los

productores, en caso de que quisieran usarlo para meter otras escenas o situaciones en la película (Cousins, 2004, p. 80).

Este sistema de estudios implantado daría a luz películas de buena factura y otras de dudoso resultado. “Ciudadano Kane” (1940), de Orson Wells, sale de este sistema, y hoy es considerada como uno de los mejores filmes jamás hechos, según las tantas encuestas del Sights & Sound (Brody, 2002). Son las películas que surgen de este sistema de estudios las que más se consumen en Ecuador (Serrano, ¿Qué pasa con el consumo de cine en Ecuador?, 2014. Entrevista), y es a través de ellas que se da el acercamiento más claro con la experiencia fílmica.

El sonido en el cine

Entre 1926 y 1927, varios estudios norteamericanos se peleaban la posibilidad de lanzar un sistema de sonido que acompañe a las películas y que sea una tecnología barata que se pueda implementar en las salas de cine. En 1926, Warner Brothers presentó el Vitaphone, con varios cortos y la primera filmación de la pieza Don Giovanni, de Mozart. Ese mismo año, Fox presentó el sistema Movietone, que grababa el sonido en el film; para 1928, era común ver las películas noticiosas de Fox, basadas en el sistema Movietone, que entre otras cintas incluyeron el despegue de Charles Lindbergh de París. Para cuando la tecnología incluyó no solo diálogos sino música y sonidos que acrecentaban los efectos dramáticos, la tecnología ganó al público (Corrigan & White, 2012, p. 181).

“La segunda película sonora de Warner Bros, ‘El cantante de jazz’ fue lanzada en octubre de 1927 y convenció a exhibidores, críticos, estudios y público de que no había vuelta atrás. Protagonizada por la estrella de vodevil Al Johnson, el artista de entretenimiento más conocido en el país en ese momento, la película cuenta una historia muy parecida a la de Johnson: un cantante que debe darle la espalda a sus raíces judías y al

legado de su padre, cantor de sinagoga, para llevar adelante su sueño de ser una estrella en el mundo del espectáculo” (Corrigan & White, 2012, p. 182).

La transición fue complicada por temas de articular a los cines con los requerimientos para una proyección de este tipo, a nivel económico, pero también fue muy rápida. Para 1930 ya no se producían películas sin sonido y solo este privilegio era reservado para algunas estrellas que tardaron en ingresar a esta dinámica, como Charles Chaplin (Corrigan & White, 2012, p. 182).

El Neorrealismo italiano

Italia había sobrevivido a Mussolini y a la guerra cuando se da una explosión de nuevo cine que revitalizaría de nuevo el quehacer cinematográfico. Estamos a mediados de los años cuarenta, hay poco dinero, hay mucha necesidad y hay una infraestructura cinematográfica que se aprovecha a medias.

“El fascismo, después de la crisis de 1924, se enfocó en la creación de un Estado corporativo, con el apoyo espontáneo o forzado, de todos los sectores sociales y económicos. Así, la industria combatió el déficit y la quiebra y se preocupó por enfrentar la invasión de películas extranjeras en el mercado nacional, a través del proteccionismo apropiado. Además, no se perdió el interés en el cine como una herramienta de propaganda, consciente del poder persuasivo de las imágenes y su masificación. Solo a la mitad de los años treinta, con la creación de la Dirección General de Cine (1934) y la fundación del Centro Experimental de Cinematografía (1935), se dio una producción claramente fascista, pero ya en 1924, con la creación de la Unión Cinematográfica Educativa, se dio al mismo tiempo una severa censura” (Rondolino, 2010, p. 342).

A pesar de todo esto, se reconoce que en los años treinta, Italia no era un país que cinematográficamente se moviera alrededor del fascismo y de la propaganda, necesariamente. En realidad era un cine más escapista, que se mantenía en los límites permitido por el régimen (Cousins, 2004, p. 180). El cambio vendría luego de la Segunda Guerra Mundial.

“Una serie de filmes entre *Roma città aperta* (Italia, 1945) y *Umberto D* (Italia, 1952) fueron fundamentales para un nuevo tipo de lenguaje. Se veían diferente y la experiencia de verlos también era nueva. Rompieron el universo paralelo de romanticismo cerrado y cambiaron el sentido de lo que constituía el ritmo y la naturaleza del drama. Como respuesta a las realidades cambiantes de alrededor, este tipo de cine tuvo una gran influencia en el cine de Latinoamérica y la India, creando la posibilidad de un cine postcolonial. Esta aproximación fue llamada neorrealismo. No solo fue la derrota de Mussolini lo que generó que los italianos se replantearan lo que es hacer películas. Algunos de los complejos usados en la época dorada de entretenimiento del cine italiano, como la era del “teléfono blanco” (*películas ligeras en las que siempre aparecía un teléfono de ese color*), así como en películas de Mario Camerini y Alessandro Blasetti, se habían dañado en la guerra y el estudio principal en Roma, Cinecittà, se usaba como barraca. Por eso, los realizadores no tuvieron más remedio que rodar en las calles” (Cousins, 2004, p. 181).

En el neorrealismo casi no había actores profesionales. La luz era luz natural, el sonido era directo y se usaba música, pero en pocas escenas. Esto significó un retorno a un momento casi fundacional del cine, para mostrar la dureza de la calle, como un acto político de resistencia.

“La corroboración del alcance del neorrealismo parte de la llamada teoría del “cine de la transparencia”, es decir, una película cuyo significado radica en el hecho que se reproduce en sí misma, sin la

posibilidad de manipulaciones semánticas, incluyendo los errores metodológicos y la teoría estética de todos los involucrados” (Rondolino, 2010, p. 368).

Entre la gran lista de directores que son parte del neorrealismo –Rossellini, Visconti, Pasolini, Fellini, entre otros– destaca la de Vittorio de Sica, quien empezara como actor. De Sica fue parte de esas películas ligeras que se proyectaban en las matinés, en los cines italianos, donde fungía de galán y de estrella de estas sofisticadas comedias de los años 30, que lo convirtieron en alguien reconocido para los italianos (Harvard Film Archive, 2010, párrafo 2). Su trabajo más reconocido es la película “Ladrones de bicicletas” (1948) – existe un error en la traducción en español del título de la película que ha convertido al sujeto plural ‘Ladri’ en singular ‘Ladro’, pero la película usa el plural en italiano–. Este filme en el que hay pobreza, búsqueda de trabajo y mala suerte para el personaje central, quien una vez que consigue algo que hacer –pegar carteles promocionales de películas de Hollywood en las calles–, ve cómo su herramienta de labores, la bicicleta, es robada y hace todo lo posible por recuperarla, en compañía de su hijo pequeño.

“En Ladrones de bicicletas el incidente del robo no regresa una y otra vez en la historia. Es un ‘cabo suelto’ en términos de contar una historia, pero está en la película porque estas cosas pasan en la vida real. Algo así pertenece al mundo, con gente real, más que a su paralelo en el cine. Zavattini –Cesare Zavattini, guionista de la película (nota del autor) – y De Sica hicieron lo opuesto de Hitchcock sobre condensar la historia, en vez de eso ellos expandieron la narrativa para crear espacios entre los eventos, algo que ha sido descrito por Thompson y Bordwell como desdramatizar la película” (Cousins, 2004, p. 440).

La nueva ola francesa

En ocasiones se ha escuchado en Ecuador una frase que busca desacreditar a la gente dedicada a la crítica y su intento por generar una mirada analítica sobre la obra que se produce en el país. “¿Cuándo has agarrado una cámara para hacer cine?”, es el cuestionamiento más común en este tipo de discusiones que no llevan a ningún lado (Cueva, 2014. Entrevista). Pues en la Francia de fines de los cincuenta pasó exactamente eso: los críticos tomaron las armas e hicieron lo suyo.

Como nombre, la Nouvelle Vague –Nueva Ola– surge en un artículo publicado en la revista L'Express, en 1958, en el que se hacía una descripción de los jóvenes cineastas que estaban debutando, con poco conocimiento o credenciales técnicas y financiados por capital privado –en un momento en que el Estado daba dinero para hacer filmes–; realizadores que buscaban contar historias muy cercanas a sus intereses, a sus edades y por eso buscaban actores contemporáneos y no tan conocidos para sus trabajos. ¿Qué pasaba con esta nueva ola? Pues que los filmes resultantes tenían otra desenvoltura narrativa, con diálogos que nunca antes se habían escuchado, una ausencia de moralejas y de moralismos y con rupturas en el montaje como algo común.

“El público se entusiasmó: en 1960, cuarenta y tres nuevos autores rodaron su primera película. El núcleo más activo venía de la crítica, del semanario Arts y de los insurrectos Cahiers du Cinéma: Godard, Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Pierre Kast y sus mayores: Jacques Doniot-Valcroze y Eric Rohmer, redactores en jefe de Cahiers” (O., 2008, párrafo 1).

“Una explosión cinematográfica ocurrió en el asiento trasero de un carro, rodando por las calles de París”, así empieza a hablar Mark Cousins sobre la Nueva Ola. Él se refiere a una escena de “A bout de soufflé”, que se estrenó en Latinoamérica como “Al final de la escapada”, película de 1959 de Jean-Luc Godard, en la que la actriz estadounidense Jean Seberg, con pelo corto y gafas va en ese carro, en el asiento de copiloto. El camarógrafo, Raould Coutard,

filmó la parte de atrás de la cabeza de Seberg con una nueva y más pequeña cámara de 35 milímetros, usando un carrete que él mismo había armado de 18 metros unidos de rollos de cámaras fotográficas, que se reveló a una velocidad de 800ASA, lo que le permitía captar mejor la luz de 10 a 20 veces más rápido de lo que el filme de color puede hacer. Godard no quería usar luz artificial por lo que esta invención permitió que la luz del sol sobre la cabeza de la actriz se viera más natural de lo que nunca se había visto en cine.

“Incluso en los interiores, gracias a este nuevo tipo de cinta, Godard usó luz natural. En el carro, mientras una voz locura en off: ‘Amo a una mujer con una hermosa nuca’, el plano se corta a un momento más adelante – el mismo angulo, misma mujer, mismo pelo, misma velocidad. Y se corta una vez más y otra y otra. Nueve veces en total (...) El director, Jean-Luc Godard se convertiría en uno de los directores más importantes en el mundo del cine y esta fue su primera película. El crítico François Truffaut dijo que ‘hay un cine antes de Godard y después de Godard’. Fueron él y Coutard –el director de fotografía más influyente de ese período– quienes plantaron una bomba estética en el asiento trasero de ese carro” (Cousins, 2004, p. 619 y 620).

Esta Nueva Ola surge como una evidencia de los cambios de la época, ya sean económicos, cinematográficos y de mecanismos actorales. Toda una renovación. Actores como Jean-Paul Belmondo, Brigitte Bardot, Jean-Pierre Léaud, Jeanne Moreau, entre otros, llegaron con casi ningún exceso del teatro y pudieron regalar grandes interpretaciones. Las transformaciones sociales, debido a la disolución de la IV República, generaron reducciones en las censuras y una comunidad mucho más relajada. Y el Centro Nacional de Cinematografía creó el sistema de “adelanto por éxito de taquilla” que permitió que se hicieran películas que arriesgaban en el discurso narrativo, etc (O., 2008, párrafo 4). “La nueva ola tuvo solo un éxito parcial en sus objetivos al nacer en una sociedad capitalista, industrial y comercial que gobernaba al

proponer un nuevo uso del medio cinematográfico, subvirtiendo cualquier regla formal existente” (Rondolino, 2010, p. 495).

Jean-Luc Godard es el autor de una de las frases más replicada en textos sobre cine y en críticas: “El cine es verdad a 24 cuadros por segundo”. Es un parisino hijo de una familia acomodada, con padre médico con clínica privada y madre de familia de banqueros suizos. En 1950, a los 20 años, funda la revista *Gazette du cinéma*, con Eric Rohmer, y dos años después empezó a fungir como crítico en *Cahiers du Cinéma*. Fue en 1959, luego de años de trabajos pesados –ya que por su vida bohemia la familia le quitó el dinero que le daba para su manutención– que Godard empieza a colaborar con François Truffaut en varias publicaciones y es el mismo año en que empieza a escribir el guión de “*À bout de souffle*”. El éxito de crítica y de taquilla de esa película, un año después, lo catapultó a lo más alto del nuevo cine francés. Tenía solo 30 años cuando esto pasó. (Carlenton college, 2002, párrafos 1 al 12).

Trabajador incansable y responsable de grandes obras –como “*Bande à part*”, “*Alphaville*”, “*Le Mépris*”, “*Week End*”, “*Pierrot le Fou*”, “*Historie du cinema*”, “*Film Socialisme*”, o “*Meeting Woody Allen*” (Brooks, 2011, p. párrafos 1 al 8)– Godard es una leyenda viva del cine.

No se puede hablar de Godard sin hablar de *Cahiers du Cinéma*, que sigue en circulación hasta ahora. Hay una importancia medular detrás de esta revista y es que en sus páginas se desarrolló la “política de los autores”, idea por la que el director adquiere la categoría de responsable creativo del audiovisual.

“El enfoque de autor adquirió por primera vez relevancia como método crítico mediados los años cincuenta, de la mano de *Cahiers du Cinéma*, donde se empezó a promover una *politique des auteurs*, con la que los críticos de *Cahiers* pretendían otorgar a diversos directores de Hollywood la categoría de “autores”, distinguiéndoles del resto de sus colegas, que eran calificados por contraposición como simples

‘artesanos’. Tras este intento lo que se estaba librando era una batalla por conseguir para el cine la estima que se otorgaba a cualquiera de las artes clásicas, más allá de su consideración como puro entretenimiento popular” (Cuevas, 1994, párrafo 4).

La otra figura importante de esta corriente es, sin duda, François Truffaut. Él, fue un apasionado por el cine que aprendió el oficio viendo películas.

“Los realizadores de la Nueva Ola fuimos muchas veces criticados por nuestra falta de experiencia. Y es que este movimiento se creó con gente que venía de distintos lugares –incluso con gente que no había hecho nada más que escribir para Cahiers du cinema y ver miles de películas. Yo mismo vi películas 13 ó 14 veces, como “Las reglas del juego” (1939) y “La carroza de oro” (1953), ambas de Jean Renoir. Hay un camino en ver películas que te puede enseñar mucho más que trabajar como asistente de dirección (...) Básicamente, el asistente de dirección es el tipo que quiere ver cómo se hacen las películas pero no lo puede hacer porque siempre lo envían a hacer encargos cuando lo importante está sucediendo delante de la cámara. En otras palabras, a él siempre lo mandan a hacer cosas fuera del set. Pero en la sala de cine, cuando ves una película más de 10 veces, te sabes de corazón los diálogos y la música, y es ahí que empiezas a ver cómo está hecha la película y aprendes más de lo que podrías aprender como asistente de dirección” dijo en la última entrevista que le hicieron, en mayo de 1984, cinco meses antes de que muera por un cáncer cerebral (Brody, Truffaut’s Last Interview, 2010, párrafo 17).

Truffaut, si bien murió joven, a los 52 años, dejó detrás de sí una vida de arte, cultura e inquietudes que se trasladó a su cine. Fue criado por su madre ya que desde muy joven quedó huérfano de padre –y quizás esta parte de su vida fue la que más movió su cine, pues no se puede concebir a Truffaut sin ese personaje llamado Antoine Doinel, que apareció en varios de sus filmes y fue

interpretado por el mismo actor, Jean-Pierre L aud. Doinel fue un alter ego de Truffaut y por primera vez se lo vio en "Los 400 golpes", como un pequeño niño que debe enfrentarse a su crecimiento en medio del rechazo familiar y social (Farré, 2005, p. párrafo 2)–. Siempre fue un tipo inquieto que film  23 películas en 25 años de carrera. "Soy muy activo. Es más, soy una especie de activista. El reverso es que no s  divertirme, no s  tomar vacaciones, no s  estar sin hacer nada, no puedo pasar un día sin leer, sin escribir", dijo alguna vez (González M, 2014, párrafo 6).

"De personalidad cordial y con una timidez que a muchos cautivaba, Truffaut fue un crítico fiero, pero un cineasta que predicaba el humanismo. Amigo de su compañero de generación Jean-Luc Godard en su juventud, el tiempo y ciertas rencillas intelectuales los separaron: el radical y politizado director de Sin aliento jams perdon  el convencionalismo y la masividad de las cintas de Truffaut, quien prefería lograr la emoción perfecta a la razón absoluta" (González M, 2014, párrafo 9).

Hay un movimiento a la par y muy cercano a la Nueva Ola, que se gestió en la misma época y que vale la pena nombrar. Casi con las mismas inquietudes que la gente como Truffaut y Godard, cineastas como Alain Resnais –fallecido en marzo de 2014 y que con 91 años todavía hacía películas– aparecieron en escena pero con una pequeña diferencia:

"Resnais fue, junto a Chris Marker, Agnès Varda, Jacques Demy o Georges Franju, uno de los mayores exponentes de la corriente cultural de la Rive Gauche (Orilla Izquierda), un grupo de artistas que además del cine estaba vinculado con otras disciplinas y se distinguía de la *Nouvelle Vague* por sus ánimos experimentales" (Redacción Cultura diario El Telégrafo, 2014, párrafo 5).

De este grupo sobresale la figura de Agnès Varda, quien sigue activa a pesar de su avanzada edad. Realizadora de origen belga, fotógrafa, activista, documentalista... Agnès Varda es uno de los nombres más importantes en el cine mundial, desde que llamó la atención con su "Cleo, de cinco a siete", (1962). "Su obra ha ido siempre a la caza de nuevas vías, como sucedió cuando en los primeros 60 hizo historia rompiendo la tradición con *Cleo de cinco a siete*, preciosa obra rodada a tiempo real y película parlante sobre el París de su tiempo" (Caballero, 2012, párrafo 2).

El Free Cinema y el cine independiente de Estados Unidos

En los años cincuenta algo más empezó a pasar en el mundo. La Nueva Ola generó una reacción en cadena que se sintió en varias filmografías, y en Gran Bretaña la situación fue muy característica. El Free Cinema fue un momento en el que cineastas como Tony Richardson vieron que la sociedad estaba cambiando en términos políticos, culturales y artísticos y empezaron a hacer largometrajes. Estos estaban cruzados por varias características: los hombres eran protagonistas centrales, de clase trabajadora –al norte de Inglaterra– y tomaban sus historias de obras de teatro y novelas que respondían a personajes enojados (Cousins, 2004, pp. 685,686).

Este tipo de cine –con personajes fuertes interpretados por actores como Albert Finney, Richard Burton o Richard Harris (Cousins, 2004, p. 685)– fue una fuente de inspiración para otro movimiento que empezó a crecer en Estados Unidos y que buscaba encontrar otra manera de hacer cine que no responda a los designios de los grandes estudios. El llamado cine independiente creció como una forma de equilibrar conceptos estéticos y artísticos con cierta capacidad de decisión por parte de los realizadores. Se hacían películas con presupuestos ridículamente pequeños y eran proyectadas en un circuito de salas no comerciales, que en poco tiempo se volvieron importantes para una serie de jóvenes realizadores que buscaban una oportunidad para dirigir sus filmes y vieron en estos intentos su camino: historias que se rodaban fuera de

estudios y con actores no profesionales, lo que facilitaba su terminación (Rea, 2013, párrafo 1).

“Así, poco a poco, el cine independiente fue abriéndose camino hasta la década de los años setenta que es recordada por la aparición de grandes estudiantes de cine que, en afán de crear sus propios estilos, se dieron a la tarea de hacer ejercicios magistrales derivando en películas independientes de gran calidad. Estos directores fueron: Martin Scorsese, Robert Zemeckis, Brian de Palma, Michael Cimino, Ridley Scott, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas, Clint Eastwood y Sam Peckinpah” (Rea, 2013, párrafos 4 y 5).

Si hay un nombre que sintetiza el espíritu del cine independiente de Estados Unidos es el de John Cassavetes. En 1959, él estrenó “*Shadows*” (Sombras) que es considerada la pieza más emblemática de este cine de transformación en Estados Unidos. La película “cuenta la historia de tres hermanos afroamericanos viviendo en un departamento en Nueva York. Cassavetes lo rodó en 16mm, usó poca iluminación, sonido natural e improvisó escenas. Él estuvo influenciado por el neorrealismo y el método de actuación de Brando-Steiger” (Cousins, 2004, pp. 639,640). Obviamente, la referencia es a los actores Marlon Brando y Rod Steiger.

Cassavetes rodó la película por dos años, los actores fueron del propio taller de actuación que él dirigía y la innovación fue total: diálogos improvisados que se ajustaban a la forma que él buscaba para expresar nuevas ideas. Cassavetes puso el énfasis en los personajes y no necesariamente en la historia –que involucra un romance interracial–, no juzga a sus personajes al mirarlos desde la distancia. “La película fue reconocida como un gran triunfo para la crítica más abierta de Estados Unidos, que la anunció como la vanguardia de un nuevo cine nacional, similar a lo que estaba pasando en Francia. El filme fue aclamado en el Festival de Cannes de 1960 y en el Festival de Cine de Venecia, donde ganó el premio de la crítica” (Hitchman, 2013, párrafo 12).

Pero si se trata de hablar de realizadores independientes, dos de los más renombrados son Stanley Kubrick y Alfred Hitchcock. Kubrick, de acuerdo a la mirada de Mark Cousins:

“(Kubrick *fue un*) fotógrafo que desde el inicio de su carrera supo controlar todos los aspectos de la producción con exactitud. Su tercera película, ‘The Killing’ (1956), fue el recuento intenso de un robo y ‘Paths of glory’ trató sobre la indiferencia de los oficiales en la Primera Guerra Mundial. Para muchos quedó claro en poco tiempo que Kubrick era un artista superior, Welles sin la fluidez y el liberalismo, Keaton sin la alegría. Fue profundamente un antieisenhoweriano, capaz de llevar a la pantalla mundos físicos, con una solidez que era capaz de evidenciar en el vacío de sus personajes” (Cousins, 2004, pp. 523 - 524). Llegó a tener tanto poder que los grandes estudios, con quienes trabajaba sus producciones, aceptaban sus decisiones, como la de hacer en “2001: Odisea del espacio” un final más metafórico que claro (Cousins, 2004, p. 729).

El caso de Hitchcock involucra más aristas porque ya con 60 años es que su obra empezó a ser reconocida como tal y se lo empezó a tratar como un autor cinematográfico y no solo como un hacedor de thrillers o filmes de suspenso. Él, nacido en Inglaterra, trabajó en Alemania en 1924 y 1925, y empezó una carrera influido por el expresionismo, algo que se notó en su primer filme claramente hitchcockniano, “The Lodger”, (1926) (Cousins, 2004, p. 218). En 1939, Hitchcock llega a Estados Unidos y entre 1940 y 1948 hace 10 películas. Es el momento de darle espacio a esos temas que ya venía explorando en su época en Reino Unido: la separación entre el sujeto observado y sujeto observador, el poder erótico de los objetos y la irrealidad del mundo visible, especialmente en ‘Rebecca’ (1940), en ‘Suspicion’ (1941), ‘Shadow of a Doubt’ (1943) y ‘Spellbound’ (1945). En este cuarteto de películas, situaciones o cosas diarias como una pintura, un vaso de leche, humor negro y pliegues en una tela se convierten en monstruos que surgen del interior de la mente de los

personajes. En paralelo, Hitchcock empezó a explorar los límites de la narrativa fílmica y *Rope* (1948) fue un extremo ejemplo de aquello. Él extendió la duración de la toma al límite de lo técnicamente posible: *Rope* tuvo solo 11 tomas, cuando el promedio que había en los filmes de la época era entre 600 y 800. Las tomas regulares duraban aproximadamente 10 segundos, pero Hitchcock la hizo durar 10 minutos, lo que duraba un rollo, así que era 60 veces más largas. Él diría, luego, que esta forma de hacer cine no tenía sentido (Cousins, 2004, pp. 448 - 449).

Para 1960 él no hizo más que reinventar su carrera. Ese año presentó "Psycho" y ya con la experiencia de su show de televisión –que tenía desde 1955, presentando historias de suspenso que a veces él mismo dirigía– aprendió algo sobre la intimidad que le prodigaban los equipos para hacer tv. Por eso hizo "Psycho" de esa forma, como una película hecha bajo las mismas condiciones de un programa de tv, con absoluto control. Nada de gran producción como "Ben-Hur" (1959) o Cleopatra (1963), se desvistió de cualquier artificio: su actriz principal casi no usaba maquillaje y vestía de manera austera y buenos tramos del filme casi no tiene diálogo. Además, aquí empieza la película con un claro encuentro sexual de manera más arriesgada que en sus anteriores trabajos. Y lo hizo porque él era uno de los pocos directores que intuía el cambio de los tiempos y audiencias y sabía que en 1960 la gente ya soportaría ver a una pareja vistiéndose luego de tener relaciones sexuales (Cousins, 2004, pp. 640 - 641).

El cine alrededor del mundo

El cine no fue solo potestad de países europeos y de Estados Unidos. Una vez que los mecanismos de producción fueron simplificándose y/o se dieron suficientes sacrificios en varios espacios como para empezar a producir, el cine creció en el mundo. Y fue a la par, no fue un proceso que llegó tarde. La diferencia es que en países emergentes, gracias a transformaciones sociales y

políticas constantes, el cine tuvo un crecimiento más complejo (Rondolino, 2010, p. 630). Sobre todo porque ese crecimiento se basó –y se basa todavía– en el abandono del modelo de estudio hollywoodense y en la apropiación de las propias temáticas y dinámicas de desarrollo.

En ese campo entra, obviamente, el cine latinoamericano. De acuerdo a Jorge Luis Serrano, no se puede hablar de ese tipo de cine sin entender la importancia del neorrealismo en él –“El neorrealismo es un modelo clave para las cinematografías periféricas. El ejemplo de un cine realizado al margen de la norma industrial recalcó el carácter individual de la gesta artística”, escribe en “El nacimiento de una noción” (Serrano, 2001, p. 51)–. Además, parafrasea a Gilles Deleuze, quien en “La imagen en movimiento” escribió: “Para que la gente se soporte a sí misma y al mundo, es preciso que la miseria haya ganado el interior de las conciencias y que lo de dentro sea lo de fuera” (Serrano, 2001, p. 49). Y este ejercicio de honestidad intelectual que también supuso ser el neorrealismo operó un mecanismo que va más allá de la forma.

“Según Deleuze, la nueva imagen representa una realidad dispersiva y lacunar, donde pululan personajes de débil interferencia entre sí, capaces de convertirse en principales y volver a ser secundarios. En ella, los acontecimientos se ‘posan’ sobre los personajes y no pertenecen a los que lo sufren o provocan” (Serrano, 2001, p. 50).

Por eso, la carga política fue un condicionante importante en este cine –y sigue siendo– y la noción de un “nuevo cine” se contrapuso a lo que se venía haciendo en países como Argentina, Brasil y México, envueltos en una relación simbiótica con lo que sucedía en Hollywood (Serrano, 2001, pp. 53 - 55).

En Cuba, por ejemplo, con el triunfo de la Revolución Cubana, no solo se dio una ley de cine, sino que apareció el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en 1959, y se dio una gran actividad que mezclaba todo tipo de géneros para hacer películas. Inspirados en el neorrealismo

italiano y en sus propios conceptos sociales –el realismo socialista no podía estar ajeno a estas descripciones detrás del cine en Cuba– cineastas como Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Oscar Torres, Eduardo Manet, entre otros, se dedicaron a un cine con riesgo y con capacidad de experimentar a nivel artístico y técnico, así como a nivel de temas. El cine cubano, con el pasar de los años, ha sido capaz de mostrar aspectos de la revolución, en tonos de comedia y sátira, que se pueden considerar críticos, como en filmes como “Fresa y chocolate” (1993) y Guantanamera (1995) (Rondolino, 2010, p. 631).

En Brasil, la renovación del cine, con una fuerza sin referencia anterior, empezó a darse al inicio de los años sesenta, con una etapa que se llamó Cinema Novo, momento en el que los pies de los realizadores estaban colocados sobre el realismo y la crítica social. ¿Nombres de realizadores que desde esta época han sido importantes? Tenemos a Glauber Rocha, a un Ruy Guerra entre el realismo y simbolismo, a Paulo César Saraceni, a Eduardo Coutinho –desde el cine documental, sobre todo–, a Walter Lima Jr., a Miguel Faria Jr. –quienes ya debieron sortear una época de crisis signada por la dictadura militar y la censura de contenidos (Rondolino, 2010, pp. 634 - 635). Actualmente, nombres como los de Fernando Meirelles y de Walter Salles son parte del espectro de realizadores reconocidos de Brasil que, incluso, tienen la posibilidad de trabajar dentro del sistema de Hollywood.

En Argentina, el cine tuvo su momento de renovación a mediados de los años sesenta, cuando el carácter político de una serie de cineastas, jóvenes todos, significó dejar de lado todo espectáculo, en pos de un cine militante, que era un reflejo de una época de conflicto –con la salida de Perón y un ir y venir del peronismo, en medio de una sociedad bien sindicalizada, con muchos intereses económicos en juego–. En este cine militante se vio una intervención política inmediata y como sabemos, la sociedad de entonces decantaría en uno de las dictaduras militares más cruentas en la región.

“Fernando Solanas y Octavio Getino, Gerardo Vallejo y otros fundaron en 1966 el grupo Cine Liberación, con el que querían utilizar al cine como un instrumento de documentación social y de interpretación de la situación política histórica y contemporánea en Argentina; pero también, como la perspectiva de proponer una especie de modelo cinematográfico válido incluso fuera del contexto de la Argentina, como un medio de lucha por la liberación de los diferentes países, agrupados bajo la etiqueta de ‘tercer mundo’. Un cine que se construye día a día en el hilo de cambiar la realidad, no sólo para simplemente documentar o ‘revelar’ una cierta realidad, sino para hacer un escrutinio real de las diferentes realidades ideológicas y políticas” (Rondolino, 2010, p. 635).

Son justamente estos cineastas los que consiguen consolidar, en los sesenta y setenta, unos manifiestos programáticos que proponían un cine militante, opuesto al cine alienado, comercial, dominante, tanto como un cine reformista, colonizado, de autor” (Serrano, 2001, p. 46). Con el tiempo, estas posturas han decantado en una línea más artística y/o poética, con Eliseo Subiela como referente y, en la actualidad, con la figura de Lucrecia Martel.

“(Ella es) una de las cineastas más celebradas por la crítica internacional. Ayudó a lanzar el influyente Nuevo Cine Argentino que despuntó a inicios de los 90 y ha despertado el interés del público mundial por el cine latinoamericano. Hipnóticas, misteriosas, y profundamente cautivadoras, las películas de Martel han viajado muy lejos de Salta, la provincia tropical del noroeste argentino en la cual se crió la cineasta y en donde suceden todas sus películas. Martel tiene un público leal, y ha recibido premios de prestigiosos festivales de cine, incluyendo los de Cannes, Berlín, Toronto, y Sundance” (Guest, 2009, párrafo 1).

En Argentina también hay un cine que ha devenido en una mirada más de espectáculo y si bien hay muchos directores que todavía se afirman en

dimensiones políticas –como Luis Puenzo y Pablo Trapero– , figuras como la Juan José Campanella o Daniel Szifron son las que más resuenan en la memoria colectiva de los cinéfilos, con filmes como “El hijo de la novia” (2001), “El secreto de sus ojos” (2009), “Metegol” (2013) y “Relatos salvajes” (2014) entre otras.

Entre los otros países de América Latina, Bolivia y Chile han podido desarrollar, gracias a cineastas de valor, un cine político no de simple documentación o de acción inmediata. Pero sí extremadamente problemático, donde la ficción y la construcción de historias y personajes menos tradicionales tienen una función esencial para la investigación multidireccional, no ambigua ni superficial, sobre lo humano y la realidad social de sus respectivos países.

“Por otra parte, en Colombia, Uruguay, Venezuela, Perú, Panamá y Nicaragua, se ha establecido un cine político, a menudo con resultados notables, sorteando la censura, impedimentos, prohibiciones. No es fácil tratar con él fuera del entorno histórico, social, político en el que nació y se desarrolló” (Rondolino, 2010, p. 636).

En México, la producción de películas ha permanecido esencialmente vinculada a los modelos de las décadas anteriores. Pero hubo un sentido de renovación con el nuevo espíritu que se ha extendido a lo largo de América Latina, en los años sesenta.

“Un espíritu que, en diversas formas y con distintos resultados artísticos tiene su punto más alto en la bella obra del que se puede definir como el director mexicano más grande de las últimas décadas, Arturo Ripstein. Nacido en 1943, es hijo del famoso productor de cine Alfredo Ripstein jr., amigo y colaborador de Buñuel” (Rondolino, 2010, p. 637).

Desde luego, México no se queda solo en la figura de Ripstein. Actualmente, nombres como Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo Del

Toro acaparan titulares de medios especializados por sus trabajos y sus alcances artísticos, de taquilla y premios. Son tres de los cineastas mexicanos más poderosos en el mercado de Hollywood. (Agencia EFE, 2014, párrafo 9).

Países como España, también en el camino de lo emergente gracias a la situación política que le tocó vivir, desarrollaron una cinematografía que hoy en día es de las más fuertes en el mundo y referente para la producción latinoamericana. En su momento de crecimiento no se pueden negar instantes poderosos, como aquel que protagonizara Luis Buñuel, uno de los realizadores más importantes, quien con un cine con un discurso muy claro, supo quedar en la historia como uno de los más grandes. En 1961, y luego de aceptar una invitación que Francisco Franco le hiciera para regresar a España a rodar una película de cualquier tema que él escogiera, Buñuel hizo una película que parecía ser una patada en los testículos del dictador. “Viridiana” es la historia de una joven monja que, abusada por su tío –quien la droga para estar a su lado–, invita a los vagabundos y mendigos a su casa como un sitio de refugio. Y ellos, en un arranque de tomar como suyo todo eso que se les había negado, destrozan el sitio en medio de una comilona que visualmente asemeja mucho a la Última Cena de Leonardo da Vinci.

“El tío representa a Franco, la sobrina es la complicidad ingenua de la Iglesia. Su gesto de apoyo y de buena voluntad hacia los vagabundos le golpea de vuelta. Ella es indulgente y consejera. Buñuel, sin tiempo para descripciones sentimentales de los vagabundos, enfatiza su obscenidad y deformidad. Son solo signos de lo horrible que es la vida, que caen en una orgía en plena interpretación de un ¡Aleluya! El Evangelio según San Mateo, de Pasolini, hecho tres años más tarde, fue una película procatólica, mientras que Viridiana fue anticatólica. Ambas fueron muy importantes, pero el filme de Buñuel mantiene su poder hoy en día” (Cousins, 2004, pp. 671 - 672).

La cinematografía con sello español ha dado numerosos y conocidos realizadores, como Pedro Almodóvar, Carlos Saura, Fernando Trueba, y Álex de la Iglesia, etc.

Desde Suecia llegaron nuevas contribuciones a la modernización del lenguaje del cine. En ese caso, películas como “Nattlek” (1966), de Mai Zetterling, “Jag är nyfiken” (1967), de Vilgot Sjoman y “Här har du ditt liv” (1968), de Jan Troell, fueron necesarias para el desarrollo del cine; sin embargo, un filme hecho en 1966 por el director más reconocido de su país fue de una clase indescriptible:

“La película de Ingmar Bergman, ‘Persona’ (1966), fue un avance real. Un reto a las tradiciones cinematográficas como lo fueron ‘A bout de souffle’, ‘L’Année Dernière à Marienbad’ o la trilogía de Antonioni. Cuando Bergman, en 1950, exploró las relaciones entre las realidades sociales y las protestantes, utilizando casi siempre al teatro como metáfora. ‘Persona’ fue ambientada en un mundo adolorido, Dios estaba muerto y la subjetividad humana era intangible. El filme empieza con una de las más impecables secuencias en la historia: contra un fondo blanco vemos la muerte de una oveja, sus entrañas; vemos dentro de un proyector, un clavo de entrar en una mano, un grifo que gotea, un teléfono que suena, un niño acostado en una losa. Seis minutos de esto y luego el título, seguido de una historia en la que una actriz (Liv Ullmann) se desmaya en el escenario y entra a coma. Ella es filmada con severidad, como Falconetti en “La Pasión de Juana de Arco” (1927) (...) Ella se va a una casa en un isla y es atendida por una enfermera (Bibi Andersson), con sus propias perturbaciones. La actriz se convierte en una pantalla silenciosa en la que la enfermera proyecta sus pensamientos. Eventualmente, sus identidades empiezan a colapsar (...) Entonces se produce el shock. El filme va y viene en una serie de imágenes que han sido reprimidas: Charles Chaplin, un clavo a través de una mano, un ojo. Bergman ha cambiado el teatro por la metáfora psicoanalítica en el cine. El listón de imágenes es pura superficie de

conciencia, a través de imágenes perturbadoras, falsas y violentas de un subconsciente en erupción. Ningún otro director de la época fue más explícito al mostrar esa relación de la estructura de la mente humana en la estructura del cine. AL final de la película hay rastros de que el trauma de la actriz está relacionado con la exterminación de judíos por los nazis y por la guerra de Vietnam” (Cousins, 2004, p. 676 y 677).

Vale detenerse unas líneas en Liv Ullman, convertida ya en una realizadora reconocida en el mundo. Actriz y directora, de 75 años. Ha hecho más de 50 filmes y es considerada como la Mujer Principal del cine escandinavo (Shoard, 2014, párrafos 3 y 9). Musa de Bergman, Ullmann sigue trabajando en el cine:

“Liv Ullmann vive enamorada del cine. Consume películas de forma compulsiva, y esa obsesión ha viajado con ella a los festivales más prestigiosos del mundo. «¿Se imagina? Te dicen que vas a estar en un jurado y que tienes que ver no sé cuántas películas... ¡Ha sido la mejor experiencia de mi vida! He sido presidenta del jurado en Cannes y en Berlín, y mis compañeros me odiaban, porque yo quería tener reuniones todos los días. Para hablar hasta de la iluminación de las películas. Debo estar un poco loca, pero es que me encanta el cine. Y aprendo viendo cine, aprendo como ser humano, aprendo a entender mejor a la gente, incluso a mí misma»” (Martos, 2014, párrafo 6).

Si bien el cine japonés tenía en la figura de Akira Kurosawa su principal referente, incluso durante la Segunda Guerra Mundial –su filme “Roshomon” (1950) ganó el León de Oro en el Festival de Venecia de 1951– fue en los años sesenta que se produjo una explosión en el cine de ese país, acorde a los momentos que se vivían en todo el mundo. Tal como pasaba con Bergman, los realizadores japoneses siguieron en contacto con las tragedias de su época: si bien fue en época de estabilidad económica, Japón empezó a despegar como potencia, y los convenios comerciales y políticos con Estados Unidos fueron renovados. A esto se oponían grupos de izquierda y estudiantes y quizás el

poder que venía desde Francia –a nivel cinematográfico y social– tuvo mucho que ver con resurgimiento del cine japonés (Cousins, 2004, p. 679).

“Desde la derrota en la Segunda Guerra Mundial, el cine japonés fue visto como miserable, sociológico, escalando a través de las cenizas de la derrota nacional, en lugar de pensar en historias personales y del momento. Un ejemplo épico de esto fue ‘Ningen no Joken’ (1959-61), de Masaki Kobayashi, un estudio de nueve horas sobre la guerra del Pacífico y sus efectos en Japón. Algo debía cambiar y los directores que luchaban por crear obra empujaron ese cambio (Cousins, 2004, p. 680)”.

La situación del cine en los países árabes y africanos es diferente a la realidad en América Latina, a pesar de que muchos movimientos y tendencias son similares en ambos espacios: se usa el cine como herramienta política de lucha diaria o de intervención en la sociedad. Pero como las condiciones son tan diferentes, la relación no deja de ser teórica. El cine de esta parte del mundo se estableció como un hecho durante los 60 y 70, moviéndose hasta el final del colonialismo y la aparición de gobiernos nacionales. Es decir, una cinematografía en medio de luchas internas, políticas, sociales y económicas. Si bien la excepción de este hecho ha sido Egipto –con un cine que se desarrolló en los años 20 y 30– el resto de países vio nacer su cine en condiciones precarias, pero con realizadores que supieron estar a la altura de las condiciones. “Este es un cine que sobrepasa los discursos sobre cultura u tradición, antigua o reciente, ideología y costumbres, que los identifique frente al Occidente. Hay que enfrentarlo con un criterio más amplio que las condiciones históricas y políticas de cada nación” (Rondolino, 2010, p. 640).

En los años sesenta y principios de los setenta, el cine en India, China y otros países asiáticos emerge con características “antioccidentales” –pero no en sentido peyorativo–. Lo hacen en forma y contenido, alejándose de lo ‘político’ como era la discusión de entonces, proveniente desde Europa en la que se

hablaba de un cine militante y su función, dependiendo de la posición de sus realizadores y de las realidades políticas que les tocaba sortear. Eran “antioccidentales” por los temas y las formas que presentaban y así surge una filmografía que creó una industria y un nivel de producción capaz de ofrecer películas a la altura de las expectativas de sus audiencias. El cine en Turquía, Irán o Israel, y de otros países emergentes, en gran parte de Asia todavía, se mueven por cierta inestabilidad (Rondolino, 2010, p. 647).

En Egipto esto se dio con realizadores desde la época del cine silente, como Ibrahim e Badr Lama o Mohammad Karin. Cuando ya hubo sonido en los filmes, realizadores como Kamal Selim, Salah Abu Sayf y Yusuf Shanin– al ser una generación cruzada por la guerra– se enfocaron en filmes muy influenciados por el Neorrealismo italiano, en un primer momento.

“Pero el director de cine egipcio más interesante y moderno, con mucha oposición en casa, por lo que vivió y trabajó en Siria y en Irak en los años setenta, es probablemente Tewfiq Salih, cuyo primer largometraje, “Darb el mahabil” (1955) fue un gran fracaso comercial” (Rondolino, 2010, p. 640 -641).

En Argelia están los nombres de realizadores como Mohamed Lakhdar Hamina, quien dirigiera “Le vent des Aurès” (1967), o de Mohamed Slimane Riad, Merzak Allouache, Assia Djebar –escritor y dramaturgo, director de una de las películas más estilísticamente elaboradas de los años setenta, “La Noubia des femme du Mont Chenoua” (1978) – y Brahim Tsaki, entre otros (Rondolino, 2010, p. 642).

En Túnez encontramos nombres como Nacer Khemir, Omar Khlifi, Hamid Benani y Souhel Ben Barka, entre varios (Rondolino, 2010, p. 642 - 643).

“Más nutrido estaba el cine libanés, con una historia que se remonta a principios de los años treinta, cuando se hicieron los primeros

largometrajes de Jordano Padutti –italiano de nacimiento-, seguidos por los de Ali Ariss (...) y otros directores, entre ellos el prolífico y popular Mohamed Selmane (...) En Senegal y Mauritania, Costa de Marfil y Níger, Burkina Faso, Malí y otros países se han dado pasos significativos hacia un cine auténticamente africano, atado a las tradiciones culturales indígenas, pero no divorciado de la política actual, relacionándose estrechamente con diversos movimientos progresistas que hacen un trabajo de promoción de los estudios sociales y económicos, políticos y culturales” (Rondolino, 2010, p. 643).

Dogma 95

A vísperas de cumplirse el primer centenario del nacimiento del cine se produjo un pequeño remezón que, sin durar mucho, permitió comprender que el cine todavía podía ser afectado por propuestas estéticas y cinematográficas con carácter dictatorial. Hasta ese punto el cine se había mantenido en un proceso de modernización técnica que se reflejaba en mejores efectos especiales y acceso a mayores posibilidades, tanto en espectáculo como en filmar lo imposible –como mostrar a humanos conviviendo con dinosaurios, por ejemplo–. Ese intento de cambio, o de generar una nueva poética, sucedió el 13 de marzo de 1995, en el teatro Odeón, de París, con un Lars Von Trier que subía al estrado para dictar la conferencia “El cine en el segundo siglo”. Pero no pasó así:

“Para sorpresa de la concurrencia, lo que en realidad hizo von Trier fue introducir un nuevo concepto de cine. Sobre el escenario del Teatro Odeón el danés leyó su texto, que en realidad era un manifiesto, y arrojó a la entusiasta audiencia puñados de volantes rojos cuyo contenido era el llamado Voto de castidad, es decir los estatutos del manifiesto Dogma 95: diez reglas que sacudieron al mundo de la gran pantalla” (Trava, 2012, párrafo 1).

Ese voto de castidad fue el siguiente:

1. El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio).
2. El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda).
3. La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento –o inmovilidad– conseguido con la mano están autorizados.
4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).
5. Los trucajes y filtros están prohibidos.
6. La película no debe contener ninguna acción superficial. (Muertos, armas, etc., en ningún caso).
7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora).
8. Las películas de género no son válidas.
9. El formato de la película debe ser en 35 mm.
10. El director no debe aparecer en los créditos”

¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas.

Así pronuncio mi voto de castidad.

Copenhague, Lunes 13 de marzo de 1995.

En nombre de Dogme 95,

Lars von Trier - Thomas Vinterberg (Toriz, 2013, párrafos 5 al 15).

“El movimiento Dogma 95 se presentó como una “misión de rescate” para contrarrestar los escenarios previsibles, la acción superficial y la amplia gama de cosméticos tecnológicos tan socorridos en los terrenos cinematográficos dominados por Hollywood. En su lugar, Dogma 95 propuso un nuevo enfoque para la realización de películas: una política ascética de abstinencia y moderación. Las reglas antedichas, entre otras cosas, decretan que la película debe ser filmada en locaciones naturales (quedan prohibidos los sets y los estudios cinematográficos) y sin iluminación artificial; que las cámaras deben ser sostenidas con las manos; que tanto las improntas genéricas, como la acción gratuita y los efectos especiales deben ser suprimidos, y, finalmente, que la película debe ocurrir en el aquí y el ahora” (Trava, 2012, párrafo 2).

Lo que fueron inicialmente cuatro películas –“Festen” (1998), de Thomas Vinterberg, “Idioterne” (1998), de Lars Von Trier, “Mifune” (1999), de Søren Kragh-Jakobsen y “The King is Alive” (2000), de Kristian Levring– hoy se ha convertido en una especie de broma interna que ya casi no se le presta atención. Hay más películas que aparecen con el diploma de “Dogma 95”, pero ya tienen muy poco que ver con lo que en ese momento se intentó (Trava, 2012, párrafo 17).

El cine de 3D y otras propuestas

La tecnología y los avances en la comunicación permiten que se pueda ver películas de todas las épocas y lugares de procedencia con un solo clic. Ya sea en Youtube o en portales de filmes, esta posibilidad ha cambiado ciertos hábitos de consumo que se han reflejado en el mundo del cine, en el negocio.

“Desde estos cambios, “Avatar” de James Cameron recreó el 3D e hizo al cine algo más táctil. Las películas sudamericanas continuaron un camino de excelencia, Terrence Malick hizo otro gran filme, “The New World”, ‘Entre les Murs’, de Laurent Cantet, parecía ser más grande que el mismo cine, y ‘The Hunger’, de Steve McQueen, ‘Mamma mia!’, de Phyllida Lloyd y ‘Another year’, de Mike Leigh mostraron el excitante momento que vive el cine británico. Y si un país ha conseguido unir todo esto, atando innovación con realismo, quietud con incomodidad del nuevo siglo, este es... Rumania” (Cousins, 2004, p. 7).

Y en medio de este momento en el que cualquier cosa puede pasar, surgen nuevos manifiestos y posibilidades, como el #LittleSecretFilm –sí, con numeral–que se puede entender gracias a estar nota que hiciera Lucía Ros para Blog de Cine:

“El #LittleSecretFilm nace en 2013 de la mano de los directores Pablo Maqueda y Haizea G. Viana frente a su amor por el cine y sus ganas de rodar, a pesar de no contar con ningún tipo de respaldo económico. Así, surgieron las 10 normas del manifiesto de este movimiento:

1. El largometraje será producido en secreto sin ninguna comunicación en prensa y redes sociales hasta el día de su estreno.
2. El largometraje será grabado a lo largo de un máximo de 24 horas ininterrumpidas, sin limitación temporal para su preproducción y posproducción.
3. El largometraje será grabado con tecnología digital HD, pudiendo incluir material previo de archivo en cualquier otro formato.
4. En el caso de ser un largometraje de ficción, el director/a no contará con guión dialogado previo. Director/a y equipo artístico motivarán avances y

conflictos en la trama mediante secuencias de improvisación. Director/a y equipo artístico figurarán como guionistas en los créditos.

5. El equipo técnico/artístico ha de estar constituido por un máximo de diez personas en total. Ningún miembro del equipo firmará acuerdo legal alguno ni recibirá remuneración económica por su colaboración.
6. El largometraje será financiado única y exclusivamente por el director/a sin ningún tipo de apoyo o financiación externa.
7. El largometraje será estrenado de manera gratuita en internet con licencia no comercial Creative Commons.
8. El director/a distribuirá su #Littlesecretfilm en el servidor web de su elección, incluyendo junto al título del largometraje el hashtag #littlesecretfilm.
9. LittleSecretFilm no pretende erigirse como un movimiento, marca o escuela sino como un modelo no comercial de producción cinematográfica basado en las limitaciones, el riesgo, la improvisación y el azar frente a los largos y frustrantes procesos de escritura, preproducción, financiación, rodaje y posproducción de un largometraje cinematográfico. Una defensa de Internet como ventana de distribución. Un acto de amor al cine de un pequeño equipo de profesionales por contar historias, experimentar, disfrutar de hacer cine.
10. LittleSecretFilm pretende ser una manera diferente de producir, dirigir, distribuir, estrenar, consumir, sentir y amar el cine” (Ros, 2014, párrafos 3 al 13).

Quizás el cine no es lo que Peter Greenaway quiere (Hax, 2011, párrafo 4), quizás ha tardado en renovarse, pero sigue vivo y se mueve y a nivel nacional ha presentado tales características que podrán ser precisadas en el siguiente punto de este marco teórico.

ANEXO DOS

HISTORIA DEL CINE ECUATORIANO

¿Cómo llegó el cine a Ecuador y cómo se hizo cine en el país? Esa es la pregunta que muy poca gente puede responder, más que nada porque hay pocos estudios e investigaciones. Pero algunas páginas se han escrito sobre esos primeros momentos que sirven para ilustrar lo que sucedió en el país con respecto al cine. Una reflexión inicial parte de Jorge Luis Serrano, en su libro “El nacimiento de una noción”:

“Mucho hay que decir sobre quiénes fueron los que decidieron volcar sus esfuerzos al celuloide. No ha sido la élite económica quien ha protagonizado este proceso. En un país donde los grupos que han detentado el poder económico son invariablemente los mismos que detentan el poder político, ni en las artes ni en la cultura las clases dominantes se ha preocupado por configurar una imagen de nación. No la han construido, o mejor dicho, nunca la han culminado en obras representativas de lo imaginario” (Serrano, 2001, pp. 22 - 23).

Serrano critica una situación de la burguesía nacional para la que descubrir el sentido de lo ecuatoriano sigue siendo un dilema ajeno a sus expectativas. “Los únicos rastros de identidad propuesta por esa élite –en la arquitectura, la literatura, la moda o la etiqueta– no pasan del tardío traslado de los modelos franceses o norteamericanos” (Serrano, 2001, p. 23).

No solo eso, en el caso de la modernización del país, el cine sufrió: el realismo dominó el espectro, con connotaciones poéticas y sociales.

“Esta situación evidentemente se explica por la recortada historia del cine nacional, que no tuvo una etapa de desarrollo de la narración clásica. Mientras en otros países se consolidaba el paradigma crítico del Nuevo Cine Latinoamericano, en el Ecuador, el documental y el argumental apostaban a un relato transparente poco consistente de su

propio lenguaje y de las condiciones en que éste se producía” (León, 2010, p. 149).

Antes de iniciar este recorrido histórico valdría detenerse un poco y precisar algunas de las razones que han dificultado este crecimiento. El mismo hecho de estar localizados en la periferia cinematográfica –recién contamos con una ley de cine desde el 2006– ya genera una forma de ausencia o indefinición, como escribe Galo Alfredo Torres en “Cine ecuatoriano, los susurros de la imagen”. Para él:

“(Esta) indefinición se agrava cuando las cifras nos revelan casi como habitantes de la ‘periferia de la periferia’. Esa fórmula sería la única explicación a las discontinuidades del carrete, sus fracturas y ausencias. Estas premisas imposibilitan entonces cualquier intento de definir un ser nacional cinematográfico y un ser nacional aprehendido por la cámara y revivido en la pantalla”. (Torres, 2011, párrafo 6).

Él va más allá e identifica otro elemento a considerar, como el de la dispersión:

“Las recopilaciones y mapeos siempre parciales del audiovisual ecuatoriano no han hecho sino invisibilizarlo aún más. Si ya el cuerpo de nuestra cinematografía es reducido, la totalidad de sus pocos órganos flota en el limbo del desconocimiento y la falta de sistematización” (Torres, 2011, párrafo 11).

Sin embargo, sí ha existido interés en generar un relato sobre los orígenes del cine aquí. Una de las personas dedicadas a hacer un recuento histórico sobre la historia del cine en Ecuador es Wilma Granda, directora de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Es gracias a su trabajo que existen páginas que documentan el inicio de la relación del cine y el país y a través de dos de sus publicaciones se pueden establecer esos puntos de contacto.

Para empezar, el cine, como en otras partes del mundo, llegó al país como una curiosidad. “El 7 de agosto de 1901, los guayaquileños que se arremolinaron

para ingresar a la carpa ecuestre del mexicano Julio Quiroz no estarían realmente interesados en los caballos sino en una sorpresa alucinante: las vistas del biógrafo americano Edison” (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 16). Lo que llama la atención con este dato es que la distancia con Europa queda marcada desde inicios del siglo XX. Ya con varios años de vida de la invención de los Lumière, lo que llega a Ecuador es la versión de Estados Unidos, patentada por Thomas Alba Edison.

Recién dos años después, el 24 de octubre de 1903, se conoció, en el Teatro Olmedo lo que un cinematógrafo Lumière podía hacer (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 17). Desde ahí, las visitas a Guayaquil fueron más constantes, con viajeros que llevaban diferentes equipos y hacían funciones en las que proyectaban diversas escenas. Y, obviamente, las entradas eran pagadas.

Los primeros intentos de filmaciones se empezaron a hacer en 1906, con la llegada a Guayaquil del italiano Carlo Valenti, quien el 14 de junio de ese año filmó “La procesión del Corpus en Guayaquil” y al poco tiempo la estrenó en el Teatro Olmedo. También se interesó en los bomberos, por lo que trabajó otros cortos como “Amago de incendio” y “Ejercicios del Cuerpo de Bomberos”. (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, pp. 17 - 18). El cinematógrafo Valenti llegó a Quito el 18 de julio de 1906 y sus funciones fueron promocionadas en diario El Comercio (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 23). El cine, poco a poco, se convirtió en parte de la vida de los ecuatorianos.

Ya para la siguiente década, la censura apareció como un hecho normal de esta experiencia: “El cine silente enfrentó la represión moralista y eclesial. En vista del incremento de películas ‘licenciosas y coloradas’, sabrosas nociones del anti-pecado hicieron eco pretendiendo oponerse al espectáculo cinematográfico” (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 37). Granda coloca un curioso texto publicado en Diario El Comercio, el 7 de junio de 1914 el que, entre otras cosas, dice:

“En los cinemas tras la oscuridad reinante, los espectadores tienen ante los ojos la película que copia escenas galantes de un sabor muy *parisien* que despierta los apetitos en el desfile mágico de sucesos amorosos y besos prolongados (...) El único remedio comenzaría cuando las autoridades ejerzan un severo control de los cinemas” (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 38).

En la siguiente década se iba a afianzar el poderío del cine norteamericano en las pantallas ecuatorianas y del resto de la región.

“El investigador del cine mundial, George Sadoul, señala que, durante la década siguiente a la Primera Guerra Mundial, el cine norteamericano entró en un período de prosperidad conquistadora. Los filmes extranjeros se eliminaron de los programas de las 2000 salas estadounidenses. En el resto del mundo, los filmes norteamericanos ocuparon del 60 al 90% de los programas. Cada año doscientos millones de dólares se dedicaron a una producción que superó los 800 filmes. Mil quinientos millones de dólares invertidos en el cine lo transformaron en una empresa comparable, por sus capitales, a las mayores industrias norteamericanas: automóviles, conservas, acero, petróleo, cigarrillos... La guerra mundial no solo aceleró la sofisticación del contenido de las películas sino que, consolidó definitivamente el aspecto evasivo del cine” (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 39).

Ya para esta época, las salas de cine eran una realidad: Casi una veintena en Guayaquil y cuatro en Quito (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 42).

Augusto San Miguel

Es el primer cineasta ecuatoriano y de sus tres películas de ficción no hay más que historias y recortes de diarios de la época. No hay ningún registro fílmico de lo que filmó y proyectó entre 1924 y 1925 (Granda Noboa, La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924 -1925, 2007, p. 23).

En su investigación, Granda intenta dar algunas razones detrás de esta pérdida:

- 1) Las películas de Augusto San Miguel estaban hechas en nitrato de plata, un material altamente inflamable, incapaz de mantenerse. Por lo que las películas simplemente se extinguieron.
- 2) La madre del cineasta, Ana Rebeca Reese, entierra las películas con él, cuando muere en 1937.
- 3) Ella se queda con los filmes hasta 1954, cuando muere en un asilo.
- 4) O quizás, cuando estaba al final de sus días y sin recursos, no tuvo más remedio que venderlas para subsistir (Granda Noboa, La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924 -1925, 2007, p. 35).

Lo cierto es que se sabe que San Miguel fue el primero en hacer ficción cinematográfica en un ambiente en el que los trabajos –con esta nueva forma de registro que ya tenía más de 20 años en el mundo– se movían por el lado estrictamente documental. Esta era una época en la que existía una relación tan clara entre espectadores y cines que las publicaciones sobre las películas eran una constante en Quito y Guayaquil. Por ejemplo, en 1920, la revista “Cine Mundial a Colores” circulaba en kioscos, librerías y almacenes, con informaciones de lo que pasaba en Hollywood. En 1921, la empresa Ambos Mundos edita en Guayaquil la revista “Proyecciones del Edén” y en Quito “Mundo Teatral”. En 1922, en el diario El Telégrafo aparece la sección “Teatros y cinemas”, por ejemplo. Y ya para mediados de la década “se democratiza el espectáculo y se lo exhibe junto a las fiestas religiosas y patronales, carreras de caballos o lidias de gallos” (Granda Noboa, La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924 -1925, 2007, pp. 51 - 52).

En este contexto surge la obra de un cineasta que nace en Guayaquil el 2 de diciembre de 1905; hijo del abogado Manuel San Miguel y de Ana Rebeca Reese.

“Muere el 7 de noviembre de 1937, a las nueve y quince de la noche, en la sala San Miguel del Hospital General de Beneficencia, 25 días antes de cumplir 32 años de edad. Hasta cinco días antes de su muerte, Augusto, si no se encuentra viajando o disertando en algún bodegón bohemio, tiene la entereza de subir al escenario y patear corajudamente la quietud anodina de los años tumultuosos” (Granda Noboa, La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924 -1925, 2007, p. 62).

Tres películas de ficción son las que forman parte del legado de Augusto San Miguel.

“El tesoro de Atahualpa” se estrenó el 7 de agosto de 1924, en Guayaquil, en los teatros Edén y Colón. De ella se dijo lo siguiente:

“El tesoro de Atahualpa. Primera película nacional con argumento. En ella toman parte conocidos nuestros con un cariño digno de tan alta causa han dedicado todos sus esfuerzos y conocimientos a crear el arte cinematográfico nacional” (Granda Noboa, La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924 -1925, 2007, pp. 95 - 96).

La película, que se anunció con ocho días de anticipación, estuvo dos semanas en cartelera, cuenta la historia de Jaime García –interpretado por el propio San Miguel– quien es un estudiante de medicina, que a cambio de salvarle la vida a un indígena viejo y enfermo –llamado Bamanchen– recibe las pistas para encontrar el tesoro del inca Atahualpa. Así empieza la aventura. La Ecuador Film Co. –empresa creada para estos menesteres– era la que invitaba a la gente a las salas de cine y sí que se llenaron entonces (Granda Noboa, La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924 -1925, 2007, p. 97). ¿Qué llama la atención de este primer momento? Lo que Wilma Granda ha llamado “propuesta cultural que sectores progresistas de la sociedad realizan para visibilizar a unos excluidos, los indios, y de paso, a una clase media emergente que requiere relatarse o interpretarse de un modo distinto al que lo hace la tradición” (Granda Noboa, La cinematografía de Augusto San Miguel.

Guayaquil 1924 -1925, 2007, p. 103). La ficción cinematográfica también trabajó sobre los imaginarios sociales, tomando en cuenta que en esta película, el villano es el extranjero que quiere quedarse con el tesoro que encuentre García.

Tres meses después, el 24 de noviembre de 1924, la Ecuador Film Co. estrena lo que se considera el primer argumental cómico bajo el título “Se necesita una guagua”. Y en el fondo, lo que San Miguel hizo fue un filme que buscaba satirizar a aquellas fuerzas conservadoras que estaban en contra de la revolución liberal de entonces. Esta película llegó a tener funciones especiales para niños, en matinés. Estuvo una semana en cartelera en Guayaquil, en tres salas distintas. En Quito se proyectó en tres salas por una semana (Granda Noboa, La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924 -1925, 2007, pp. 108 - 113).

La tercera película de San Miguel, estrenada solo dos meses después de su intento de comedia, fue “Un abismo y dos almas”, que al parecer se anticipa incluso al realismo social literario del país al tener de protagonista a un campesino indígena que debe luchar contra las adversidades que se le presentan.

“Pensamos que la película recoge lo que en la realidad sucedía y ello permite empatar con una opción de solidaridad hacia los indios, asuntos que recién empiezan a dirimirse en organizaciones políticas, grupos anarquistas y movimientos sindicalistas; un poco más tarde en los flamantes partidos socialista y comunista. No creemos factible que el objetivo de la película haya sido incentivar o justificar alzamientos (....) La muerte del patrón a manos de un indio en la película significa el fracaso del orden establecido. Y este detalle no es gratuito, refuerza el universo ideológico del héroe de la película –el indio Juan o Augusto San Miguel–, quien se muestra sumiso y frío pero explota por la injusticia que como destino fatal lo acomete, tema que se reformula o desreglamenta en la película” (Granda Noboa, La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924 -1925, 2007, pp. 118, 127,129).

“Augusto San Miguel se mueve dentro de esa generación de propuestas eclécticas que manejan tanto la novedad de las vanguardias mecánicas –cine, reportajes gráficos, denuncia política en imágenes– y, al mismo tiempo, vuelcan expresiones literarias en inconsistentes rimas que más bien empatarían las corrientes tradicionales y decimonónicas. Ambigüedad o hibridez que le afectan a él, a una mayoría de artistas e intelectuales y al público en general, desvirtuando de algún modo los purismos” (Granda Noboa, La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924 -1925, 2007, p. 117).

El trabajo de San Miguel no solo se dio en ficción, desde luego. A mediados de la década del 20, los trabajos grabados en el país ya se podían contar por decenas y tenían un carácter documental e informativo, y eran de gran utilidad. Uno de los registros más importantes de entonces fue “El desastre de la vía férrea” (1925), con el que este realizador terminaría su obra fílmica. Este trabajo mostraba la tragedia que azotó las vías del tren cerca de la población de Huigra, mostrándole al público que iba a salas, en poco tiempo, cómo había pasado el hecho y sus consecuencias. (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 92).

Al hablar de Augusto San Miguel, y de otros pioneros del cine ecuatoriano, como el padre Crespi o Agustín Cueva, Jorge Luis Serrano hace una definición sobre su trabajo, de la siguiente manera: “En sus manos la cámara fue más bien un espejo móvil, capaz de capturar y reflejar su época, antes que un medio de representación o simulacro de la realidad. Sus colegas no son Welles o Flaherty, sino Porter y Meliès” (Serrano, El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano, 2001, p 23).

Otras compañías y filmes de la época

La Ecuador Film Co. no fue la única empresa dedicada al audiovisual en Ecuador, desde luego. Muchas de estas empresas se asociaban o armaban sus propias escuelas para preparar un elenco a la altura de lo que se buscaba

para la pantalla. Entre estas empresas estuvo la Guayaquil Film Company – que produjo “Soledad”, en 1925-, Ocaña films –que existió entre 1925 y 1931-, y Olmedo Films (de 1928 a 1929), entre otros (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, pp. 94, 103).

En esta época, estas productoras debieron buscar maneras óptimas para mantenerse. “Como regla general, la producción documental se limitó a la propaganda de actividades gubernamentales. Ello permitía eludir riesgos comerciales en una época de grave crisis económica” (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p 103).

Una de las primeras producciones hechas en el país y que pretendió ser más que un registro de imágenes fue el documental “Los funerales del General Alfaro”, producido por Ambos Mundos y Rivas Films. Estrenado en diciembre de 1921 y con gran impacto –apenas nueve años después del arrastre y quema del personaje en Quito–, este filme anuncia la vocación documentalista del cine ecuatoriano (Serrano, 2001, pp. 32 - 33).

En 1926, incluso, se realizaron los primeros trabajos documentales en la Amazonía ecuatoriana, con el salesiano Carlos Crespi como la cabeza del proyecto. “Sobre el Oriente ecuatoriano” contó entre sus curiosidades con la colaboración de Vitey de Fontana, quien fuera editor de las películas italianas “Quo Vadis” y “Los últimos días de Pompeya” (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 98).

La figura de Crespi sobresale al ser:

“... quien registra por primera vez el Oriente ecuatoriano: adicionalmente, en la recoleta ciudad de Cuenca, este entusiasta salesiano lleva a cabo una importante tarea de difusión del cine. En 1961 el incendio del teatro donde llevaba a cabo sus proyecciones, devorará la mayor parte de sus trabajos y un importante banco filmográfico de su propiedad. Lo que el fuego se llevó: a su manera, en su escala, cada ciudad del mundo ha vivido su *Cinema Paradiso*”

(Serrano, El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano, 2001, p. 34).

Esta época, que Granda define como “pequeña edad de oro del cine ecuatoriano”, termina con tres películas que buscaban mezclar cierto sentido de audio en una época en la que el sonido ya era parte del cine, pero a Ecuador todavía no llegaba. Filmes como “Guayaquil de mis amores”, “La divina canción” e “Incendio” se estrenaron con la idea de hacer cine con audio “sincronizado en vivo” (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 116).

“Guayaquil de mis amores” (1930) fue la primera película con doblaje en vivo y se convirtió en un gran espectáculo para el público local. Fue producida por Ecuador Sono Films, costó 8000 sucres y su estreno fue simultáneamente en nueve salas de Guayaquil (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, pp. 116 - 117). Tanto en Quito, como en Guayaquil, el éxito de este trabajo fue impresionante, el mismo que contaba con piezas del Dúo Ecuador y con el auspicio del entonces sello Columbia (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, pp. 118 - 119). “La divina canción” fue realizada por los Estudios y Laboratorios Cinematográficos Ecuatorianos, en 1931. Fue un melodrama que contaba la historia de Marta, quien se mete en el mundo de la prostitución para cuidar de su madre enferma y quien encuentra en Jorge –un hombre de buena posición económica– al amor y su posibilidad de salida de este mundo. Pero cuando él se entera de la vida que lleva, la deja, por lo que Marta no tiene más remedio que suicidarse.

“Era la época de estrenar, para el cine nacional, el típico melodrama que había tenido éxito en el extranjero y también la de iniciar un control social sutil, pero más eficaz. La noción de culpa o vergüenza, como mecanismo de disciplinamiento, recayeron fundamentalmente en mujeres y niños, contra quienes estuvo dedicada la tarea domesticadora de la Iglesia, las leyes y la opinión pública” (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, pp. 120 - 121).

En 1931 se inaugura el cine catastrófico en Ecuador con el estreno de “Incendio”, con una duración de una hora y 20 minutos y con la participación de más de dos mil extras y el apoyo del Cuerpo de Bomberos. Estuvo dirigida por Alberto Santana y utilizó pirotecnia, trucaje y efectos especiales, por primera vez en el cine nacional (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, pp. 121 - 122). Pero algo pasó dos días después de su estreno.

“El teatro Parisiana exhibió por primera vez cine parlante, con la película ‘El desfile del amor’ (1929), dirigida por E. Lubitsch y actuada por Maurice Chevalier. El espectáculo del cine sonoro fue arrasador y limitó las posibilidades de la producción ecuatoriana a un nivel industrial” (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 122).

El cine indigenista del país

Christian León es el catedrático y crítico de cine en el país que más ha estudiado las implicaciones de un cine indigenista en Ecuador. En 2010 publicó su libro “Reiventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador” y ese trabajo sirve para ejemplificar el desarrollo que ha tenido esa mirada sobre el indígena de este país –específicamente el de la Sierra– en el devenir del cine. Como se ha notado en párrafos anteriores, incluso en el trabajo del mismo Augusto San Miguel hay una clara referencia al indígena como protagonista de las historias y eso determina un retrato sobre minorías en el país, que se ha dado no solo en el cine. León señala que al ser el personaje cinematográfico una representación de las formas de operación de los regímenes sociales, culturales y epistémicos, producidos por una subjetividad por la cual “los grupos hegemónicos garantizaron su dominación”, el indígena tuvo una categoría particular. Porque la imagen de los trabajadores, de las mujeres y de los marginales ha sido tratada muy poco en el cine del país, pero “las representaciones indígenas son una constante a lo largo del siglo XX y XXI, aunque su desarrollo se concentre mayoritariamente en el campo del cine documental” (León, 2010, pp. 27 - 29).

Esto porque el cine fue, desde sus inicios, un espacio de fuerzas modernizadoras que abandonaron el discurso tradicional sobre el indígena y buscaron incluirlo en el imaginario nacional. Esto, a través de un recurso tecnológico como el cine. Y este discurso que se formó se “propuso la tarea de denunciar las inhumanas condiciones de vida de los pueblos indígenas con la finalidad de concienciar a la Iglesia, al Estado y al mundo civilizado” (León, 2010, p. 33).

“Desde las primeras décadas del siglo XX, las formas narrativas de no-ficción se imponen ante la escasez de filmes argumentales. Durante los años 70 y 80, cuando la narrativa de denuncia social estaba en boga, fue el género preferido por los cineastas ecuatorianos. En el contexto de la efervescencia política que se vivía en toda América Latina, los realizadores optaron por el formato documental como la forma privilegiada para abordar problemáticas políticas, sociales y culturales. Entre ellas, la cuestión indígena” (León, 2010, pp. 35 - 36).

En esta etapa, en el siglo XX, se realizaron decenas de trabajos documentales, entre ellos “Los invencibles shuaras del Alto Amazonas” (1926), de Carlos Crespi; “En canoa a la tierra de los reductores de cabezas” (1936), de Rolf Blomberg; “Petróleo en la selva” (1950), de Rolf Blomberg; “Aventuras entre los reductores de cabezas” (1958), de Rolf Blomberg; “Otavalo, tierra mía” (1967), de Gustavo Nieto; “La minga” (1975), de Ramiro Bustamante; “Los hieleros del Chimborazo” (1980), de Gustavo e Igor Guayasamín; “Tsáchila, el hombre colorado” (1980), de José Corral Tagle; “Boca del lobo. Simiatug” (1982), de Raúl Kahlifé; “Madre Tierra” (1983), de Mónica Vásquez; “Éxodo sin ausencia” (1985), de Mónica Vásquez, entre otros (León, 2010, pp. 241 - 246).

Cuando cambia el siglo –y tomando en cuenta la transformación e importancia política que tuvo el movimiento indígena desde la década de los noventa, cuando quedó plenamente visibilizado en Ecuador–, la situación mantiene ciertos elementos constantes –como el hecho de que la mirada sea desde afuera del espacio indígena–, pero también presentará novedades, como el hecho de que sean las mismas comunidades las que hagan sus propios

trabajos y que los temas se diversifiquen. Ya no se apuesta solo por la identidad, también importan la lucha de los pueblos en contra de la explotación petrolera, la occidentalización de sus costumbres, el racismo, y el carácter ceremonial de la vida indígena. Esto, sin embargo, sigue acompañado de la idea del “buen salvaje”, como contraposición campo-ciudad, que se mantiene como una constante en la idiosincrasia de la realización del país (Romero, 2010, pp. 201 - 224).

Entre los trabajos realizados en esta época están “Pueblos ocultos en peligro” (2004), de Ana Echandi y Aritz Parra; “Los guerreros kichwa y el petróleo” (2004), de Holdger Riedel y Siegmund Thies; “Tu sangre” (2005), de Julián Larrea; “Sacha runa yachay” (2006), de Eriberto Gualinga; “Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos” (2007), de Carlos Andrés Vera; “Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi” (2008), de Siegmund Thies, y otros (León, 2010, pp. 246 - 247).

En los años siguientes, realizadores como Alberto Muenala han apostado por el cine de ficción como un camino nuevo para el cine indígena de Ecuador. Su película “Killa”, rodada en 2012, todavía espera su estreno en salas comerciales. Incluso el reconocimiento en espacios internacionales no ha dejado de estar presente en la labor de algunos documentalistas, como Heriberto Gualinga, quien por su trabajo “Los hijos del Jaguar” obtuvo el primer premio del Festival All Roads, de National Geographic, en 2012. Este tipo de avances en la filmografía indígena ha conseguido que en julio de 2014 se realice el Primer Encuentro Nacional de Realizadores de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador, en Baños de Agua Santa, Tungurahua. El encuentro contó con la participación de 60 realizadores de diversos pueblos indígenas (Montalvo, 2014, párrafos 1 al 5)

La época callada del cine ecuatoriano

No existe una “época callada”, desde luego, pero hasta 1981 –año en que se estrena “Dos para el camino”, de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo– sí que

pasaron muchos años en los que la relación del público y medios locales con el cine producido fue complicada, porque no había una industria que se sostuviera y el poder de las películas del mercado norteamericano era grande.

Durante la década de los 30, el cine de afuera llega con fuerza al país. Incluso para la inauguración del Teatro Bolívar (1933) se proyectó la película “El signo de la cruz” de Cecil B. De Mille. En 1936, el sueco Rolf Blomberg comienza su trabajo documental en el país, con “Vikingos en las islas tortugas de las Galápagos”. Para finales de esa década, Alberto Santana intenta encontrar financiamiento para la primera película sonora ecuatoriana “El pasillo vale un millón” y no lo consigue (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 6).

En los 40, el cine cumple un rol informativo y de difusión de actividades de organismos públicos y con una clara idea de servicio. Se hacen trabajos para graficar el problema de las enfermedades venéreas y audiovisuales de carácter turístico que promocionaban al país. En 1943, Edmundo Hernández Jijón filma en México un cortometraje que tenía como protagonista al celebrado comediante Germán Valdez, obviamente, antes de ser reconocido por toda América como Tin Tan. Blomberg sigue haciendo documentales, esta vez enfocado en los huaoranis, cofanes y shuaras. Y en 1949 aparece la primera película sonora del cine ecuatoriano: “Se conocieron en Guayaquil”, realizada por Antonio Santana. (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, pp. 6 - 7).

En los años 50 llegan más argumentales sonoros a las pantallas, como “Pasión andina o Amanecer en el Pichincha” y aparecen más cineastas, como Agustín Cueva. Se realizan más documentales informativos y de difusión auspiciados por la Presidencia de la República, que tuvieron tal importancia, como la explica Jorge Luis Serrano:

“Los noticieros estatales y los registros de las actividades oficiales son parte de nuestro frugal menú cinematográfico durante los años cincuenta y sesenta. Todos son trabajos dispersos, esfuerzos desplegados con

grandes lagunas de por medio. No se puede descubrir en ellos el germen de una producción continua y regular y más bien son empresas que se apagan con la vida de sus impulsores, todos ellos aventureros, marginales de una cultura oficial apática e indiferente” (Serrano, El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano, 2001, p. 35).

En 1951, el guayaquileño Gabriel Tramontana –quien falleciera en 2009– funda Industria Cinematográfica Ecuatoriana, con laboratorios para revelado. De esta forma empieza una relación tan fuerte con el cine nacional que lo convirtió en el poseedor del archivo privado más importante de audiovisuales ecuatorianos. En 2013, el Consejo Nacional de Cine intentó recuperar el fondo fílmico de Tramontana, pero durante el diagnóstico del material se descubrió que la tercera parte de los rollos estaba completamente deteriorada (Redacción Cultura de Diario El Telégrafo, 2013. Dato resaltado 3).

En 1955, el escritor Demetrio Aguilera Malta inicia un contacto con el cine, aunque en 1949 ya escribiera el guión y dirigiera, en Chile, “La Cadena Infinita”. Esta cercanía se refleja en una serie de documentales y películas de ficción en México y en Colombia. En 1956 se crea el Cine Club Quito, en la Casa de la Cultura, dirigido por Jorge Enrique Adoum (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, pp. 7 -8).

Durante los 60 siguieron produciéndose películas, como “Mariana de Jesús. Azucena de Quito” (1960), dirigida por Paco Villar; “Los guaguas” (1961), de Jaime Corral Valdez, entre otras. Se siguen rodando cortometrajes de diversa índole y aparecen revistas mucho más críticas que en otras épocas (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 8). También surgen más cine clubes, que fueron muy importantes en el desarrollo de la discusión sobre el cine y para el nacimiento de lo que se empezó a conocer como cinefilia. Este término fue acuñado en París, por Ricciotto Canudo, quien fundara también el primer cine club conocido: el Club des Amis du Septième Art. Jorge Luis Serrano define ese concepto parafraseando un artículo de la revista Cahiers du

Cinéma: “Se dice de la cinefilia que suele ser la experiencia de una promiscuidad flotante entre los films y la gente que va a verlos” (Serrano, El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano, 2001, p 36). Y en ese sentido, el cine club es más que un sitio en el que se puede debatir sobre las imágenes: es un espacio de encuentro para los cineastas en ciernes (Serrano, El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano, 2001, p 36).

En 1969, en la revista del Cine Club Universitario –dirigido por Ulises Estrella– se llegó a escribir un artículo sobre el falso cine ecuatoriano, en clara referencia a películas mexicanas rodadas en el país, que tenían a estrellas locales como Julio Jaramillo y Ernesto Albán como parte del elenco. Entre estos filmes estaban “Romance en Ecuador” (1966) “Caín, Abel y el otro” (1971), “SOS Conspiración bikini” (1967), “Peligro, mujeres en acción” (1969), “Cómo enfriar a mi marido” (1967) y “24 horas de placer” (1968), y otros (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2004, p. 9). También se crearon premios municipales para trabajos cinematográficos, como el Estrella de Octubre, por parte del Municipio de Guayaquil, en 1967. En esta década, Rolf Blomberg seguía haciendo sus documentales (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 9).

Para los años 70, la actividad sigue su marcha y arranca con el Cine Foro de la Casa de la Cultura, núcleo del Guayas, de la mano de Gerard Raad. Freddy Elhers, Gustavo e Igor Guayasamín, José Corral, entre otros, realizan largos y cortometrajes. De 1972 a 1975, en pleno boom petrolero, varias productoras se alían con el régimen de Guillermo Rodríguez Lara y filman la obra pública que se hacía entonces. En 1977, los canales Ecuavisa, de Guayaquil, y Canal 8, de Quito, organizan un concurso de cortometrajes de cine y televisión y entre los ganadores están Paco Cuesta, Gustavo Valle, Pocho Álvarez, Guillermo Kang, entre otros. Ese año también se crea la Asociación de autores cinematográficos del Ecuador (ASOCINE), mediante Registro Oficial #421. Desde esta época es que se impulsa la creación de una Ley de Cinematografía, la que sería aprobada 19 años después. En 1978 se organiza

el Primer Festival de Cine Ciudad de Quito, con apoyo de ocho embajadas. Y en 1979 se realiza el Primer Encuentro Nacional de Cineastas, el que buscaba apoyar la ley propuesta por Asocine (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, pp. 9 - 10).

En los años 80

En su cronología del cine ecuatoriano, Wilma Granda inicia la década de los 80 haciendo una aclaración fundamental que permitió un primer crecimiento exponencial en la producción del audiovisual, antes de lo que significó “Ratas, ratones, rateros” (1999), de Sebastián Cordero, y la Ley de Cine, en 2006:

“En Registro Oficial N 104 se inscribe la exoneración del 100% de impuestos a los espectáculos públicos que la Unión Nacional de Periodistas, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la Sociedad Filarmónica no pagarían siempre y cuando actúen como empresarios directos. Esta exoneración se extiende a la producción del cine nacional que, hasta 1983, permite la realización de los siguientes títulos: Un Ataúd Abandonado (Edgar Cevallos); Caminos de piedra (Jaime Cuesta); Don Eloy (Camilo Luzuriaga); Entre el sol y la serpiente (José Corral); Cuenca el camino del pan (Edy Castro Matute); Raíces (Jaime Cuesta), Montonera (Gustavo Corral); Tránsito a la historia (Rodrigo Granizo); Araña en un rincón (Edgar Cevallos); Tal vez en el año 2000 (Pedro Saad); Nuestro mar (José Corral); Boca del Lobo (Raúl Khalifé); Chacón maravilla (Grupo Quinde); Las Alcabalas (Teodoro Gómez de la Torre); Los Colorados y Quito país de la mitad (José Corral); Visita presidencial a Venezuela y Colombia (Rodrigo Granizo); Visita presidencial a Brasil (Rodrigo Granizo) Camilo Egas (Mónica Vázquez); Cartas al Ecuador (Ulises Estrella); Por qué Guayasamín y Quito, patrimonio de la humanidad (Gabriel Fernández)” (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 11).

De este grupo sobresale la figura de Edgar Cevallos, quien en una época en la que los realizadores se decantaban por el cine documental, él se distinguió por dedicarse a la ficción, o más bien a la adaptación de piezas literarias al cine, como hizo con “Un ataúd abandonado” (1981) y “Una araña en el rincón” (1982), que toman trabajos de Pedro Jorge Vera y Juan Valdano, respectivamente, para crear estas obras que hablan del provincianismo del Quito de entonces y las tribulaciones de personajes abandonados a su suerte (Serrano, 2001, p. 98).

Otro momento de esta década que también adquiere relevancia es la aparición del corto “Chacón Maravilla” (1982), de Camilo Luzuriaga y Jorge Vivanco, que cuenta dos días en la vida de un lustrabotas de Quito, en clave de fantasía y utilizando técnicas de animación que lo volvieron atractivo para el público infantil. “El Chacón es un mini clásico de nuestra cinematografía” (Serrano, 2001, pp. 98 - 99).

También al inicio de los años 80 se estrenaron dos filmes emblemáticos para el país: “Los hieleros del Chimborazo”, de Gustavo e Igor Guayasamín – producido por el Banco Central del Ecuador y uno de los trabajos más premiados dentro y fuera del país– y “Dos para el camino”, de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, con la actuación de Ernesto Albán (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 11).

El documental “Los hieleros del Chimborazo” se lo puede considerar, tal como lo escribe Jorge Luis Serrano: “El film manifiesto del cine ecuatoriano de los ochenta, una época en la que el debate sobre el tipo de cine que Ecuador podía hacer, y el que necesitaba, estaba marcado por una rígida militancia de izquierda” (Serrano, 2001, p. 69). En este punto, Serrano es categórico, sobre todo cuando reflexiona acerca de la praxis cinematográfica latinoamericana que demarcó el ambiente en el que este documental apareció. Lo hace citando a Tomás Gutiérrez:

“Los realizadores señalaban reiteradamente que la praxis cinematográfica debe ser también una praxis política. Pero esa

confusión entre lo artístico y lo político acabaría por asfixiar las expresiones. Esta vocación política del arte y del artista en América Latina se vería decisivamente fortalecida tras el triunfo de la Revolución Cubana” (Serrano, 2001, p. 53).

Dentro de esas nociones, el documental se convierte en la mejor expresión de esa militancia.

En esta década, el documental es un hecho que responde a lo que Serrano ha referido como la vocación innata del soporte, “más aún si pensamos en la aversión que los Lumière sentían por la idea de la ‘puesta en escena’, algo totalmente ajeno a sus intenciones” (Serrano, 2001, p. 44).

Sin embargo, esa misma naturaleza política se estrellaba de golpe con otra idea:

“Pero una de sus mayores contradicciones sería la búsqueda de protección por parte del Estado. Por un lado se exigía de este la liberación de tasas y aranceles que hacían imposible la adquisición del material para la producción, y por otro se esperaba que se pasara por alto en el elevado voltaje social de las películas” (Serrano, 2001, p. 54).

Todo esto respondiendo a modelos que se asumieron desde la Revolución Cubana, la que replicaba a su vez modelos de Polonia o de la ex Checoslovaquia, sin dejar de ver al cine como un vehículo de propaganda. “Ahí un rasgo profundamente ingenuo que debilitó los procesos de producción” (Serrano, 2001, p. 54). No solo eso, también estaba esa paradoja básica de la creación cinematográfica (y particularmente documental): el cine como instrumento político y las presiones alrededor de esto, especialmente políticas y que se enfocaban en la libertad de realizar trabajos, que terminaban por hacer sufrir la creación. “El cine ecuatoriano de los ochenta participa de esa sinrazón política. Mientras las artes plásticas y las literaturas ecuatorianas se encontraban en proceso de transición, nuestros cineastas cultivaban una visión del cine, y del arte en general, como instrumento de denuncia” (Serrano, 2001, pp. 44 - 45).

Esto trajo un problema de continuidad de procesos, en los que Ecuador también se movió, pero con una evidente diferencia:

“La ‘pesquisa de identidad’ y el compromiso político acompañan muchas de nuestras realizaciones. Nueva paradoja: a diferencia de Argentina, Brasil y México, dueños de un importante expediente cinematográfico, de un ‘viejo cine’ con el que querían liquidar cuentas, nosotros nos adscribíamos a los postulados teóricos e ideológicos del nuevo cine desde una suerte de infancia cinematográfica” (Serrano, 2001, p. 55).

“Los hieleros del Chimborazo” adquiere importancia porque pese a tener una historia –que permaneció oculta–, el cine ecuatoriano quería buscar su espacio en el entramado de la región.

Este documental de Gustavo e Igor Guayasamín no persiguió una mirada romántica del indígena para, demagógicamente, dejar de lado su contacto con lo urbano y con lo mestizo:

“Nos muestra al unísono la grandeza de los páramos andinos –y el encanto que sus paisajes ejercen en los de afuera– y la desoladora existencia de los indígenas que pican hielo en los glaciares del Chimborazo para venderlo en los mercados de Guaranda y Riobamba. Sísifos del páramo, la labor de los hieleros parece referir una fábula de la antigua Grecia. Esa dimensión mítica redundante en la riqueza y sugestión del filme” (Serrano, 2001, p. 70).

El documental se cuenta como historia cronológica de la labor de los hieleros: recogen el hielo, lo envuelven en paja y lo bajan en mulas y bestias de cargas, para llevarlos a los mercados para venderlo. Hay una voz en off, que cuenta lo que va pasando en ciertos puntos, contextualizando lo ridículo de la misión, tomando en cuenta la baja remuneración que recibe por tamaño esfuerzo.

“En los alrededores del mercado uno de los hieleros, borracho, luego de haber culminado su faena, insulta y grita a alguien que no vemos, a quien reclama haberlo llamado vago. No es el insignificante pago lo que

irrita al indio, sino la inaudita ironía de ser tomado por ocioso: ‘¡Yo trabajo, yo trabajo’, exclama e imputa dirigiéndose a quien lo agredió, y con él los espectadores, testigos y cómplices de sus esfuerzos” (Serrano, 2001, p. 72).

La película no la tuvo fácil en Ecuador, pese a su gran éxito en festivales y otros países: Mención especial en el II Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana Cuba (1980); Colón de Oro, otorgado por el público en el VI Festival Iberoamericano de Huelva, España (1980); Premio del Público en el X Festival de Cine de Lillie , Francia (1981); Medalla de Oro y galardón otorgado por la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC) (1982); Primer premio en el Festival de Tampere, Finlandia (1981); Cimitarra de Oro en el Festival de Damasco, Siria (1981); Copa de Plata en XII Festival de Moscú (1981), y Mención Especial al mejor tratamiento cinematográfico en el Primer Festival de Cine de Pueblos Indígenas, México (1985). Acá, los empresarios y administradores de varias salas no aceptaron el filme: “En esta sala no se pasa cine de indios”, les dijeron a los realizadores “cuando buscaban un espacio de exhibición para su trabajo. Indios e indigenistas han tenido que librar una ardua lucha contra los patrones” (Serrano, 2001, p. 75).

“Dos para el camino” fue una película que hace pocos años fue restaurada por el Consejo Nacional de Cine. Ella cuenta la historia de Alejandro (interpretado por Ernesto Albán), que “construye” una máquina que convierte los residuos de aceite en el mar en gasolina, quien se junta con Gilberto (César Carmigniani), que obtiene dinero jugando al Cuarenta y al billar, en un viaje por Quito, Otavalo, Cuenca, Manta y Guayaquil (Borja, 2013, párrafos 1,3 y 4). Para Jorge Luis Serrano, esta película pasa revista a los nuevos ricos favorecidos por el boom petrolero de los setenta. Los retrata como gente provinciana, buena, inocentes, con un estatus que lo prestigian con licores importados que compran mientras juegan cuarenta.

“Esta película fue concebida, además, como un homenaje a su protagonista, Ernesto Albán, un ícono neocostumbrista que caló hondo

en el imaginario ecuatoriano durante los años cincuenta y sesenta, símbolo de una generación escindida entre lo rural y lo urbano, que cultivó un humor arraigado en el pasado y que encontró en este personaje –más bien populachero que popular- un reflejo de ese mordaz y malicioso ingenio que la tradición ha consagrado como ‘sal quiteña’. Albán rodó la película en calidad de ‘primer actor’, es decir, el más importante histrión del Ecuador en aquel momento. A la postre, este sería su segundo largometraje nacional en el que actuara nuestro cómico, luego de innumerables participaciones en producciones mexicanas” (Serrano, 2001, p. 57).

Pero algo pasó e interrumpió este proceso: “la repentina muerte del presidente Jaime Roldós herirá de muerte al micro boom (segundo en nuestra historia), pues el subsecretario de Finanzas de la nueva administración no encuentra razones para mantener las exoneraciones y el decreto es derogado tan fácilmente como se expidió” (Serrano, 2001, p. 41).

En esta década de confusión sobre la labor del cineasta, quien en pos de defender una postura ligada a toda costa a la idea del realismo no definía bien los límites de su trabajo, Serrano trata de ejercitar un punto en común:

“¿Cuáles son sus fuentes? La mayoría de los realizadores admiten desconocer mucho de la historia del cine universal en la época que se encuentran en plena actividad; sin embargo, de modo consciente o no, lo que llevan a cabo es una puesta en vigor de los postulados realistas” (Serrano, 2001, pp. 45 - 46).

En 1981 se realiza una coproducción México – Ecuador que resulta en la película “Nuestro Juramento”, sobre la vida de Julio Jaramillo. Se rueda en ambos países y la dirige el mexicano Alfredo Gurrola. Ese mismo año, Asocine presenta el primer proyecto de Ley de Cine al Congreso de entonces y no logra aprobación (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 11).

En 1982, la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura realiza su primera actividad pública oficial, en la época que estaba dirigida por Ulises Estrella. “El cine sueco de hoy” se llamó y tuvo un total de 3600 asistentes. También el documental “Boca de lobo” de Raúl Khalifé obtiene el octavo lugar –entre 1300 trabajos– en la edición número 28 del Festival de Cortometrajes de Oberhausen, en Alemania Federal (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 12). Ese mismo año se estrena la película “Mi tía Nora”, dirigida por el argentino Jorge Prelorán.

Jorge Luis Serrano define este largometraje de la siguiente manera:

“Mi tía Nora es la hazaña ecuatoriana de un argentino: el documentalista Jorge Prelorán. Es un caso único y especial de nuestra cinematografía. ¿De qué trata? ¿Cuál es el tema y contenido de esta película? Podemos pensar en ella como un retrato hablado, o más bien como la reconstrucción de la psicología de una mujer sola y atormentada a través de la memoria de su sobrina (...) Es la historia de Nora, una mujer educada, sin ninguna autoestima, dentro de la opresiva tradición religiosa de una familia de alcurnia, quien resulta incapaz de enfrentar su vida una vez que el destino le exige asumirla” (Serrano, 2001, pp. 75 - 76).

Para Serrano resulta sorprendente la vigencia del filme, sobre todo al verlo desde la mirada del crítico uruguayo Jorge Rufinelli, porque es tan inusual la existencia de un personaje como Nora cuando en el cine en el mundo promueve la imagen de una mujer liberada, basta recordar “Working girl” (1988), de Mike Nichols:

“Ahí la película encuentra su nacionalidad, en el rasgo que sin duda más impactó a la guionista Mabel Prelorán, sobre la experiencia de vida de muchísimas mujeres ecuatorianas de entonces y aún de hoy, sometidas y resignadas a los roles que les han asignado en la sociedad. Ese tipo femenino, en franca retirada, a contracorriente de la tendencia mundial, se explica en una cultura endogámica, autárquica y parroquiana, como

es todavía la ecuatoriana a comienzos de los ochenta” (Serrano, 2001, pp. 77 - 78).

Vale tomar en cuenta que Prelorán no solo se relacionó con la filmografía nacional con este filme. Colaboró con otros realizadores en la producción de cortometrajes, como “Chacón Maravilla”, de Camilo Luzuriaga y Jorge Vivanco (Serrano, 2001, p. 80).

Durante el resto de la década se hicieron varios documentales –algunos con financiamiento internacional– y más cortometrajes, que participaron en diversos festivales, como el de la Habana. Entre esos trabajos estaban: “El último auca libre”, de César Carmigniani; “Luto eterno”, de Edgar Cevallos; “Así pensamos”, de Camilo Luzuriaga; “Éxodo sin ausencia”, de Mónica Vásquez, entre otros. Siguen los festivales internos y los trabajos encuentran espacios de exposición en salas no precisamente diseñadas para proyecciones de cine (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, pp. 13 - 14).

“(En 1987, la) Federación Campesina de Bolívar organiza el Primer Festival de cine indígena Indio Guaranga, para comunidades de su provincia. Las películas difundidas son: ‘Fuera de aquí’, ‘La charreada’, ‘Don Eloy’, ‘Panchita’, ‘El día de Puerto Rico’, ‘Ataúd abandonado’, ‘Madre Tierra’, ‘Niños’, ‘Picaflor de cola larga’, ‘La imprenta’, ‘Cuenca el camino del pan’, ‘Vamos patria a caminar’, ‘País verde y herido’, ‘El clavel desobediente’, ‘Nuestro mar’, ‘Yahuar Mallcu’ y ‘Ayllu sin tierra’, entre nacionales y extranjeras” (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 15).

Ese mismo año se produce otro hecho importante: la primera generación de cineastas ecuatorianos viaja a estudiar a la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, en Cuba (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 16).

En 1988 se estrena el filme “Tren al cielo” (Tag Till Himlen), del sueco Torgny Anderberg (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 16). La película fue rodada en el país y contaba con actores ecuatorianos y la

participación del reconocido actor norteamericano James Coburn y el niño Carlos López, en el papel protagónico (Internet Movie Data Base, s/f).

Esta década, entre idas y vueltas, significó un constante quehacer fílmico, pero es en la siguiente cuando hay un segundo momento que prepara el camino para lo que está por venir para el cine ecuatoriano.

La década de los 90

En 1990, "La Tigra", de Camilo Luzuriaga, se estrena y con mucho éxito en las salas de cine nacionales, ya que "lidera el ranking de taquilla entre filmes ecuatorianos, con 250 mil espectadores" (Agencia Andes, 2012, párrafo 1). De acuerdo con Jorge Luis Serrano, en ella se "expresó la vigencia que tenía entre nuestra intelectualidad el realismo social, la persistencia en lo documental y en la reflexión sobre nuestra identidad: el ideario estético y político estuvo a punto de asfixiar a los realizadores de los ochenta" (Serrano, 2001, p. 58).

Este filme fue la adaptación del cuento homónimo del escrito guayaquileño José de la Cuadra (1903 – 1941), y cuenta la historia de Francisca Miranda y su fortaleza que la hace acreedora del apelativo que da título a la historia. Ella, siendo la que manda en la historia, somete a hombres y a sus hermanas y es su figura la que desencadenará los conflictos (Serrano, 2001, pp. 80 - 85).

La película tuvo un elenco encabezado por Lissette Cabrera "cuya semidesnudez o desnudez –debidamente enmascarada en tributo al pudor ecuatoriano antes que al recato artístico- constituyeron 'los primeros desnudos' del cine ecuatoriano, y suscitaron la curiosidad del público" (Serrano, 2001, p. 58).

En su publicación "'La Tigra' de 1930 a 1990: Los cambios del proyecto nacional ecuatoriano", Enrique Yepes hace un análisis exhaustivo de esta

película, enfocándose en su carácter de adaptación de un texto literario. Escribe, entre otras cosas:

“Camilo Luzuriaga mantiene en buena medida la trama original, aunque amplía los elementos eróticos y tropicalistas del relato (...) En cierto modo, la Francisca fílmica es mucho menos tigre, menos poderosa y soberana que la pintada por de la Cuadra, autor que aparentemente capta mejor la figura imponente de muchas mujeres del campo montuvio. Sin embargo, la versión cinematográfica permite acercarse a La Tigra, no sólo como objeto de observación y deseo, sino también como sujeto, invitando con la música y el manejo de cámara a una identificación con la mirada y la subjetividad del personaje, atrapado como un pez en una redoma, y haciendo que el público padezca su tiranía, mas lamente su final trágico” (Yepes, 2007, párrafos 13 y 15).

Serrano es mucho menos permisivo en su visión de la película, ya que considera que en la adaptación se pierden cosas muy importantes, como la dureza de los personajes femeninos secundarios y afirma que los personajes secundarios no tienen ningún tipo de espontaneidad y solo recitan sus diálogos.

“El director olvida un aspecto que fundamenta no sólo este relato sino, quizá, toda la escritura del autor guayaquileño: su trabajo sobre las hablas costeñas, su maniática preocupación por recuperar las dicciones, sintaxis y giros del habla rural. Ahí encontramos un primer desajuste, tan visible como audible en la película, un fallo sensible en el casting, pues la mayoría de actores procedían o habían vivido muchos años en la Sierra. Sus voces, moduladas por la frecuencia andina, falseaban y debilitaban la gestualidad primigenia del habla montubia” (Serrano, 2001, pp. 80 - 81).

Yepes ensaya otro problema con la película, que va de la mano con lo que Serrano ha considerado como ese ideal socialista detrás de la intelectualidad, que tiene en el realizador de este filme a un exponente claro:

“En la versión fílmica, se genera mayor empatía con lo tradicional, de manera que lo extraño, lo otro, es lo moderno. Esto es paradójico, porque el cine mismo es una invención de la modernidad. Una de las escenas que no contiene el relato escrito presenta la llegada de un receptor de radio a la aldea montuvia. Los habitantes locales lo miran con asombro y extrañeza. El ciudadano les dice que sirve para oír música, pero fracasa en hacerlo funcionar por falta de electricidad. Los montuvios risueños entonces lo usan como tambor, burlándose del aparato que resulta ser un torpe instrumento. La escena es exagerada, pero introduce con elocuencia lo extraña y artificial que parece la modernización desde el punto de vista montuvio. Un transmisor de música es innecesario, ya que ellos pueden hacer su propia música” (Yepes, 2007, párrafo 18).

Una contradicción que sostiene cómo esa búsqueda de identidad casi termina por asfixiar a los realizadores (Serrano, 2001, p. 58).

Es necesario referirse al tema del desnudo en este filme, ya que incluso “La Tigra” fue promocionada como la película que presentaba los primeros desnudos en el cine del país (Serrano, 2001, p. 83). De acuerdo a Serrano, la película no es capaz de mostrar con habilidad los desnudos que tanto promocionó:

“Bastaría recordar la artificiosa escena en la que La Tigra ejecuta una danza erótica –artificial por la gratuidad misma de la danza, un performance inverosímil, demasiado refinado para una mujer montaráz, y para un escenario tan rústico–, ante un pasivo y risueño amante que, mansamente, la espera recostado en el catre” (Serrano, 2001, p. 83).

Puede ser que en este rubro, el realizador tenga una idea completamente distinta. En 2003, en una entrevista a Camilo Luzuriaga, el director supo referirse a las razones que lo llevaron a realizar esta adaptación:

“Solo muchos años después supe que lo que me interesaba de esta historia es el deseo insatisfecho de la protagonista y de las hermanas, sometidas a la hermana mayor. La liberalidad sexual de las dos hermanas mayores que describe De la Cuadra, en realidad oculta una profunda insatisfacción vital, y por lo tanto sexual también. Creo que la película sí da cuenta de esta insatisfacción” (Redacción El Universo, 2003, párrafo 2).

Pero más allá de estas discrepancias detrás de esta obra, la importancia de “La Tigra” no se ha minimizado con el paso del tiempo.

“Este primer largometraje de Luzuriaga puede ser considerado la bisagra entre el cine de los ochenta y el que se ha realizado a partir de entonces pues, desde su aparición, las películas ecuatorianas han dejado de estar concebidas en función de una camarilla de adeptos o allegados, para apostar por un público más vasto y diverso” (Serrano, 2001, p. 58).

En 1991 se estrena “Sensaciones”, película de Juan Esteban y Viviana Cordero, quienes coescriben el guión también. Juan Esteban, músico principalmente, compone la banda sonora y la película recibe el premio al Mejor Sonido en el Festival de Cine de Bogotá.

“Cuando la hicimos ocurrió algo muy curioso –cuenta Viviana Cordero–. Salió una crítica de la película antes de que esté editada. Esta crítica se llama ‘Oh, escalofriantes sensaciones’, escrita por Roberto Rubiano, que narra toda la historia de la película, pero nada de eso era real. Tuvimos mucha contra cuando hicimos la película (...). Recuerdo el final, en el

que él decía: ‘No sé a quién encomendarme, si a San Mandrake, si a San Eisenstein, o a qué santo para que esta película logre editarse’ (Cordero, 2014. Entrevista).

En los siguientes años continúa la producción de cortos y trabajos documentales de realizadores como Juan Martín Cueva, Tania Hermida, Yanara Guayasamín, Carlos Naranjo y Mauricio Samaniego, entre otros. Hay más encuentros y festivales de cine indígena, y más colaboraciones entre realizadores nacionales y producciones extranjeras. En 1994 se rueda “Entre Marx y una mujer desnuda”, de Camilo Luzuriaga, con escenas que tenían 500 extras en la Plaza de San Francisco, en Quito. Además, se dio un primer triunfo legislativo alrededor de la Ley de Cine, cuando el Congreso Nacional aprobó un proyecto que creaba el Instituto Ecuatoriano de Cinematografía y el Fondo Nacional de Cinematografía. Pero desde la Presidencia se vetó la totalidad del proyecto (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, pp. 17 - 18).

En 1996 se estrena “Entre Marx y una mujer desnuda”. El filme de Camilo Luzuriaga recibe varias distinciones como el Premio Coral en el Festival de Cine de la Habana; mejor guión y mejor banda sonora en Triste, Italia, por trabajos de Hugo Idrovo, Ataulfo Tobar, Jaime Guevara y Diego Luzuriaga (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 19).

Para algunos críticos, entre ellos Jorge Luis Serrano, esta película es de mejor factura, comparada con “La Tigra”. Escribe Serrano:

“En su segundo largometraje, Camilo Luzuriaga parece hacer suya la divisa de Luchino Visconti, expuesta en el texto Tradición e invención, que defiende ‘la riqueza y validez de una inspiración literaria para el cine’, pues tras su primera y fallida adaptación, el director lojano no tomó el atajo del guión propio, sino que más bien se aventuró sobre una especie de cuerda floja, al adaptar ya no un relato de corte clásico como La Tigra, sino un novela definitivamente experimental que es Entre Marx

y una mujer desnuda, de Jorge Enrique Adoum. Y lo asombroso es que, no obstante algunos tambaleos y amagos de caída, Luzuriaga logró cruzar la cuerda con gracia y mejor suerte” (Serrano, 2001, p. 86).

El filme cuenta lo que viven varios intelectuales al interior de una célula de izquierda, vinculada al movimiento indígena, en los años 70, en franca pelea con los dirigentes de la agrupación, al no estar de acuerdo en lo que buscan. “Aquella relación bordea lo maniqueo. ‘Ellos’, los dirigentes, son los burócratas insensibles, oportunistas, planos como personajes y personalidades. ‘Nosotros’, los probos pupilos de Marx, somos honestos y creativos militantes, aunque no exentos de contradicciones” (Serrano, 2001, p. 87).

Con un costo total de 550 mil dólares, “Entre Marx y una mujer desnuda” es la entrada directa de Luzuriaga a uno de sus temas preferidos: la política y la práctica de la utopía (Calvo, 2007, p. 47).

La crítica en ciertos medios ha sido mucho más equilibrada con este trabajo de Luzuriaga. Juan F. Jaramillo escribió en revista Rocinante lo siguiente:

“Aunque al filme se le pueden criticar ciertas falencias actorales y algunos vacíos narrativos, es sumamente fiel en espíritu al libro de Adoum. Al mismo tiempo, la película se sostiene por sí sola como una crítica a esa izquierda refugiada en el dogma y que no da cabida a la disensión” (Jaramillo, 2009, p. 28).

Jorge Luis Serrano también tiene una lectura positiva sobre el filme, alrededor de lo que se hizo en el campo de la adaptación:

“... Luzuriaga consiguió de algún modo vencer las resistencias que desde un principio ofrecía un texto tan poco apto para la adaptación como el de Adoum. Para lograrlo restó y añadió a su parecer. Uno de esos ‘datos añadidos’ –los niños que representan el mundo onírico y

subconsciente de los personajes— sería de los mayores aciertos del film. Todos los dramas existenciales, tan serios y solemnes, mientras son habitados por los adultos de la película, connotan de manera diferente al ser puestos en un contexto infantil” (Serrano, 2001, pp. 89 - 90).

En 1999 se estrenan dos películas ecuatorianas en salas, lo que supone un caso atípico en la historia del país. “Sueños en la mitad del mundo”, de Carlos Naranjo, fue una coproducción España – Ecuador, que adaptó varios cuentos a la pantalla grande (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 20). Pero este filme, que peleó su espacio para ser considerada una de las películas extranjeras nominadas en los Premios Oscar del año 2001, no estuvo ajeno a la polémica: “La película, sin embargo, es objeto de controversia en su país, donde su reproducción y distribución fueron prohibidas por el Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI), a raíz de una demanda presentada por presunto plagio de uno de los cuentos del filme” (AFP, 2000, párrafo 6).

“Ratas, ratones, rateros”, de Sebastián Cordero fue un hito en la cinematografía nacional. La película se considera un ejemplo de cómo llevar adelante un proyecto que funcione comercial y estéticamente en el país (Serrano, 2001, p. 93). Con un presupuesto de 250 mil dólares, la película tuvo 180 mil espectadores, convirtiéndose en el tercer filme ecuatoriano más exitoso (Agencia Andes, 2013, párrafo 6). Cordero, como hijo de su tiempo, se decanta por una estética fragmentada y una edición acorde al ritmo que se esperaba a finales del siglo XX. Pero a nivel de premisa e idea central, Cordero es muy claro:

“Constata la ausencia de ideales y modelos de conducta y da cuenta del fin de los grandes discursos modernos, tales como el de democracia y bienestar social. Detrás de todo, como soporte de la crisis, nos muestra el resquebrajamiento de la confianza en la noción de progreso. ¿Hacia dónde vamos en realidad? Parece ser la interrogante final del filme” (Serrano, 2001, p. 93).

Este momento de cambio del cine ecuatoriano es evidente para muchas de las visiones y reflexiones construidas a partir del estreno de “Ratas, ratones, rateros”. Jeannine Zambrano escribió para La Revista de Diario El Universo lo que, en sentido coloquial, significó este filme para los cinéfilos y el público en general:

“Sin duda, la película aún tiene ‘piernas’ –para usar una expresión hollywoodense– y es emblemática. Porque el cine ecuatoriano a partir de 1999 ya no será el mismo: estamos ante un lenguaje más cinematográfico y menos literario; una narrativa de la calle, de ‘drogos’ y ‘choros’ bacanes; de escapismo, arribismo, sexo y rock” (Zambrano, 2014, párrafo 2).

Para Serrano, la relación de “Ratas, ratones, rateros” con “Los olvidados” (1950), de Luis Buñuel es mucho más fuerte que cualquier otra que se quiera asumir. Este contacto, esta relectura de la obra de Buñuel, se centra en cómo se desarrolla la unión entre Ángel y Salvador (en “Ratas...”), que asemeja a lo que pasa entre Jaibo y Pedro (en “Los olvidados”), sometidos a una especie de sino en el que la maldad de Ángel/Jaibo será la que determine la suerte del compañero.

“El realizador ecuatoriano relee Los olvidados desde nuestra realidad presente, actual. Pero lo hace también desde una estrategia retórica contemporánea. El ritmo del relato, su organización diegética y su banda sonora, participan ya de un estética plenamente posmoderna. Es un neorrealismo vuelto del revés por las demandas de la posmodernidad” (Serrano, 2001, p. 95).

La película se estrenó formalmente en el Festival de Cine de Venecia y en diciembre de 1999 llegó a salas nacionales. En el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, recibe el premio a Mejor película y Mejor

ópera prima. En el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, la película recibe dos galardones: Mejor ópera prima y Mejor actor (Carlos Valencia). En el XXI Festival de La Habana, el filme gana el premio a mejor edición (Granda Noboa, *Cronología del cine ecuatoriano*, 2006, p. 19).

El cine ecuatoriano en el siglo XXI

El rodaje de la película “Prueba de vida” (Proof of life, 2000), de Taylor Hackford, en territorio ecuatoriano, significó una gran experiencia para muchos de los realizadores que ya venían trabajando o que iban a empezar a producir obra. Camilo Luzuriaga hace del productor en Ecuador (Calvo, 2007, p. 47), Tania Hermida colabora en la asistencia de dirección (Redacción El Universo, 2006, párrafo 3), y Tito Molina también fue parte de esta producción (Redacción El Comercio, 2014, párrafo 6), entre otros.

En 2001 inicia sus actividades en Quito el cine Ochoymedio, como proyecto alternativo de proyección de otro tipo de películas, distintas a las que se ven en el circuito comercial (Granda Noboa, *Cronología del cine ecuatoriano*, 2006, p. 22). Con el tiempo extenderían sus actividades a otras ciudades y ejecutarían una serie de proyectos ligados a la exposición de películas *underground* del Ecuador, así como su proyección en espacios alternativos.

Mateo Herrera empieza su carrera en el cine en el 2002 con la película “Alegría de una vez”, con la que gana premios a mejor película y mejor guión en el Festival de Cine de Atlanta. Permanece 11 semanas en cartelera. Ese mismo año, realizadores como Viviana Cordero, Juan Martín Cueva y Víctor Arregui presentan nuevos trabajos, como “Un titán en el ring”, “El lugar donde se juntan los polos” y “Fuera de juego”, respectivamente. John Malkovich rueda su película “Pasos de Baile” en algunas locaciones ecuatorianas (Granda Noboa, *Cronología del cine ecuatoriano*, 2006, p. 22).

En esta década de aparecen dos festivales insignia del cine ecuatoriano: “Cero Latitud” y los “Encuentros del Otro Cine” (EDOC). De estos, el EDOC todavía

se mantiene y es el espacio que año a año proyecta documentales al espectador nacional. (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, pp. 22 - 23). Se realizan y se estrenan más trabajos en pantallas del país, entre ficción y documental: “Cara o cruz” (2003), de Camilo Luzuriaga; “Ecuador versus el resto del mundo” (2002), de Pablo Mogrovejo; “Aquí soy José” (2004), de Fernando Mieles y José Yépez; “1809 – 1810. Mientras llega el día”, de Camilo Luzuriaga, entre otros; así como una vasta producción de cortometrajes de jóvenes estudiantes que se hacen con el auspicio de algunas universidades (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, pp. 22 - 23).

2004 es también el año en el que Sebastián Cordero presenta su segundo filme, titulado “Crónicas”. La película, que cuenta la historia de un asesino serial, el monstruo de Babahoyo, muestra el trabajo de un equipo periodístico que cubre el caso y el sensacionalismo en el que se mueve para generar audiencia. Escribe Miguel Laviña Guallart:

“El realizador ecuatoriano, autor del guión, aborda una cuestión de la que se ha ocupado el celuloide en casi todas sus formas: la manipulación informativa y la ausencia de escrúpulos a la hora de hacerse con las audiencias. Si en algo puede distinguirse su propuesta, es por adentrarse en unos escenarios no demasiado vistos en la pantalla, unas poblaciones rurales del Ecuador actual, y por afrontar un tema tan delicado y de periódica actualidad como es la desaparición de menores. Denuncia una explotación más del primer mundo sobre el tercero, la extracción de la materia prima para sus espectáculos televisivos de la vulnerabilidad de la ignorancia, la facilidad del soborno ante la pobreza. Sin duda, los elementos que maneja están cargados de interés, pero sobre el conjunto planea la sensación de no haber aprovechado al máximo todo lo que le ofrecía esta historia” (Laviña Guallart, 2007, párrafo 2).

El filme participa en más de 50 festivales en todo el mundo y ganó 12 premios internacionales (Granda Noboa, Cine silente en Ecuador, 1995, p. 23). Fue una producción apoyada por Guillermo del Todo y Alfonso Cuarón y contó con un elenco internacional, entre quienes destacaban John Leguizamo y Leonor Watling (Laviña Guallart, 2007, párrafo 1).

El siguiente año se preparan más películas, como “Esas no son penas” (estrenada en 2007), de Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade. Hay más festivales de cortometrajes, proyecciones de trabajos en salas y se registran más acontecimientos de la vida pública, etc. Mateo Herrera estrena el documental “El Comité” (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 24). Pero es el 2006 que cambia el panorama del cine nacional cuando la Ley de Cine es por fin aprobada por el Congreso de turno. El 24 de enero se aceptan las observaciones de la Comisión de Educación y Cultura, entre las que destacan la eliminación de preferencias arancelarias, la supresión del porcentaje propuesta sobre el Fondo de Cultura para el Fondo del Cine y la obligatoriedad para el Banco del Fomento y la Corporación Financiera Nacional de abrir líneas de crédito para la producción de cine, con plazos e intereses preferenciales. Se deja por sentado que se incluirá el Fondo del Cine en el presupuesto del Estado (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 25).

“El 3 de febrero se inscribe en el Registro Oficial la Primera Ley de Fomento al Cine Nacional, que ofrece incentivos a la industria cinematográfica y crea el Consejo Nacional de Cinematografía, entidad que contaría con fondos para créditos, premios, producción, concursos. El reglamento, revisado por el ministro de Educación (*Raúl Vallejo*), es finalmente aprobado por el presidente Alfredo Palacio” (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 25).

Hay un hecho adicional que valdría ser considerado en este punto y es el de la relación que hay entre el quehacer cinematográfico local y las políticas

culturales auspiciadas desde el Estado. Pues desde muchas miradas esto ha sido considerado un gasto innecesario. Jorge Luis Serrano, quien fuera el primer director del Consejo Nacional de Cine, reflexiona sobre esto en una entrevista realizada para este trabajo:

“Sí hay una muy fuerte corriente de pensamiento que considera que los subsidios son un dinero mal gastado, mal usado. Esto responde a una lamentable matriz de pensamiento liberal y neoliberal en el fondo. Existe un clima de opinión que todo tipo de subsidio es negativo y que concretamente en el arte, las políticas públicas son innecesarias. Y esto no lo ha inventado el Ecuador, nosotros lo hemos hecho en los últimos siete años (...) Contamos con políticas públicas para el sector de la cultura que ha debido enfrentarse a esta corriente de pensamiento que dice que toda política de subsidio es negativa. Esto ya te predispone cierta animosidad frente a productos culturales que son realizados con recursos públicos. Sin considerar que hay concurso de por medio, que hay mecanismos que garantizan la transparencia en la asignación, que no se hace como se hacía y hace todavía en buena parte de país: asignar a dedo, clientelaramente, los recursos. Sí hay esta cultura provinciana de que nos cuesta reconocer en el otro un liderazgo que pueda trascender fronteras. Nos cuesta muchísimo porque nace una especie de envidia (...) de decir ‘si no estoy trascendiendo, no voy a dejar que otro lo haga’” (Serrano, 2014. Entrevista).

Con la certeza de una ley y la creación de un Consejo dedicado a esta labor, el cine ecuatoriano –que ya tenía declarado su día, el 7 de agosto, por ser la fecha de estreno del primera largometraje de Augusto San Miguel, en 1924–, se mantuvo activo con una serie de filmes que siguieron recibiendo premios en el extranjero. “Qué tan lejos” (2006), de Tania Hermida y “Cuando me toque a mí” (2008), de Víctor Arregui, son dos de los ejemplos del cine que se hizo en esta etapa (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 25).

La película de Hermida es un caso muy particular ya que, por la gran cantidad de audiencia y la permanencia en salas por varias semanas, es en uno de los pocos filmes que pudo recuperar su inversión a nivel de proyección. Además, “Qué tan lejos” resulta finalista en la edición número 30 de la Mostra Internacional de Cinema de San Paulo (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 25).

Aquí estamos ante un filme que habla de lo ecuatoriano y quizás no lo hace de la mejor manera, a menos como lo define Daniela Bellolio en su texto “Un cine que no piensa: ‘Qué tan lejos’ y el recurso de la ecuatorianidad”. Ella critica el hecho que desde una posición preponente (como ella la define) se asuma la misión de postular qué es lo ecuatoriano. Sobre todo porque considera que el resultado es irresponsable y vago.

“Los personajes de ‘Qué tan lejos’ son apenas monigotes, su único valor reside en la alegoría: Tristeza y Esperanza (que por cierto es una turista tonta, como un mensaje contradictorio que quisiera enviarnos la directora), realizan un trayecto que se quisiera autorreflexivo y que no es más que una acumulación impensante de paisajes bonitos y reconocibles y de encuentros con otras alegorías no menos pobres que las dos primeras: el liguista fanatizado que, por supuesto, es un quiteño machista de clase media-alta, los periodistas vulgares e hipócritas, el viejo sabio, que, de paso, se llama Jesús. Lo que habría que preguntarse es, ante todo, qué hace que estos cineastas creen que tienen el deber de definir la ecuatorianidad, y qué hace que creen que su concepción de identidad tiene algo de interesante. Puede sonar duro, pero mucho peor parece que una persona entregue un producto banalizante y estereotipado con la pretensión de estar diciendo la verdad sobre un país y su gente” (Alcívar, 2009, párrafos 4 y 5).

En estos años se producen más documentales, como “Cuba, el valor de una utopía”, de Yanara Guayasamín, y “Alfaro Vive Carajo, del sueño al caos”, de

Isabel Dávalos, entre otros (Granda Noboa, Cronología del cine ecuatoriano, 2006, p. 25). Vale reseñar “Descartes” (2009) de Fernando Mieles, proyecto documental que buscaba recuperar la obra y figura de Gustavo Valle, cineasta guayaquileño cuyos trabajos –realizados en los años setentas- han sido olvidados o perdidos, en su mayoría (Redacción EL Universo, 2009). La ficción se vio representada por trabajos como “Retazos de vida” (2008), de Viviana Cordero, así como con “Impulso” (2009), de Mateo Herrera.

El cine de la segunda década del siglo XXI

Las convocatorias del Consejo Nacional de Cine del Ecuador son una puerta que ha apoyado a que el cine ecuatoriano se desarrolle más. Entre 2007 y 2012 se registraron un total de 24 estrenos de producciones nacionales, conformados por 11 filmes de ficción y 13 documentales (Ovando & Veintimilla, 2012, párrafo 4). “En 2013 tuvimos 13 estrenos (*en salas*), mientras que el 2014 tendremos unos 17 a 18 estrenos”, son las palabras de Juan Martín Cueva, actual director CNCine. Para él hay que tomar en cuenta que no solo las salas comerciales o especializadas son los espacios en los que se ven las películas producidas en el país. Existe también un mercado de dvds y de cine local que se consume en nichos específicos. “Podríamos hablar de que hay un promedio de 25 películas producidas al año, de esas, entre 13 y 15 se estrenan en salas” (Cueva, 2014. Entrevista).

Entre los filmes que en estos años se han estrenado tenemos “Prometeo Deportado” (2010), de Fernando Mieles; “En el nombre de la Hija” (2011), de Tania Hermida; “A tus espaldas” (2011), de Tito Jara; “Pescador” (2012), de Sebastián Cordero; “La llamada” (2012), de David Nieto; “Sin Otoño, Sin Primavera” (2012), de Iván Mora Manzano; “Mejor no hablar de ciertas cosas” (2012), de Javier Andrade (Ovando & Veintimilla, 2012, párrafos 1 y 17); “No robarás (a menos que sea necesario)” (2013), de Viviana Cordero; “Mono con gallinas” (2013), de Alfredo León; “Rómpete una pata” (2013) y “El facilitador” (2013), ambas de Víctor Arregui (Prensa Latina, 2014, párrafos 6 y 7); “Quito 2023” (2014), de César Izurieta y Juan Fernando Moscoso (Agencia Andes,

2014, párrafo 1); “Saudade” (2014), de Juan Carlos Donoso (Yépez, 2013, párrafo 1); “Feriado” (2014), de Diego Araujo; “Ochentaisiete” (2014), de Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade; “Silencio en la tierra de los sueños” (2014), de Tito Molina (Redacción El Comercio, 2014, párrafo 1), “Sexy Montañita” (2014), de Arturo Pablo Rivera (Moncada, 2014, párrafo 4), y otros.

Resaltan en esta época los documentales como “Con mi corazón en Yambo” (2011), de María Fernanda Restrepo y “La muerte de Jaime Roldós” (2013), de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. El primero está catalogado como el documental que más se ha visto en salas de cine del país (Agencia Andes, 2012, párrafo 7) y que ha recibido decenas y decenas de reconocimientos en festivales de todo el mundo –que hablan de cómo un caso tan paradigmático de violaciones a derechos humanos en el país puede convertirse en una historia universal–. María Fernanda Restrepo cuenta la historia personal de la desaparición de sus hermanos Santiago y Andrés –menores de edad detenidos por agentes de Policía en el Gobierno de León Febres Cordero y que nunca aparecieron– y lo que hace es golpear al espectador y encontrar una manera de ejercer memoria.

“Hay que hablar como poeta no como crítico, pues la historia se teje en dos hilos, por un lado el de la familia con el trato al dolor de Pedro Restrepo, aquel hombre vestido de blanco que siempre va a la Plaza de la Independencia frente al Palacio de Gobierno. Pedro, tiene una bandera blanca inmensa con la imagen de sus dos hijos que la hace flamear en esa plaza donde una vez un niño le preguntó, que pasó y porque está ahí. Otro hilo conductor es el del cinismo, egoísmo, me parece nazi, fascista, el texto es tan fuerte que uno se queda conmovido, removido y no sabes qué decir”, dice Galo Alfredo Torres (Redacción El Mercurio, 2011, párrafo 1).

Con “La muerte de Jaime Roldós” se da otro hito en la cinematografía del país. Este trabajo de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera es una investigación

profunda que permitió descubrir datos y sentar dudas alrededor del accidente que acabó con la vida del entonces Presidente, el 24 de mayo de 1981. El documental ganó en la categoría Imagen en el Premio Gabriel García Márquez 2014, de la FNPI, y el jurado resaltó, entre otras cosas, lo siguiente:

“Este trabajo es un objeto periodístico fuera de lo común. Por su duración, su ambición y su voluntad de abarcar tanto la historia política de un país como la naturaleza del equilibrio estratégico en un cierto periodo, esta película es una obra total. Sus autores fueron además capaces de imponer un ritmo propio en la narración, tanto en el uso de la voz como en el montaje de las imágenes. La complejidad de una historia política mezclada con un aparente accidente de avión entrega a esta obra una doble dimensión, política y humana, asumida con gran éxito a lo largo de sus distintos episodios. Más allá del caso específico presentado, este trabajo es una muestra de lo que puede ser el periodismo en el momento de enfrentarse con temas mayores, como la Historia de un continente en una época específica. El jurado saluda la ambición asumida por el autor que no renunció a su visión personal dentro del tratamiento riguroso y amplio de un episodio histórico” (Redacción Cultura, 2014, párrafos 4 al 6).

Una discusión que se ha dado en espacios especializados, en redes sociales y en medios es la que sostiene que en el país se hacen películas monotemáticas: problemáticas de jóvenes, sobre la identidad, con altos ingredientes de sexo, drogas y malas palabras. Jorge Luis Serrano se refirió a esto en la entrevista que se le realizó para este trabajo. En ella, él afirma que esas coincidencias no están determinadas por una imposición de temas desde el Estado –a través de Consejo Nacional de Cine–, pero que es fácil ver cómo en muchos de los filmes estrenados los temas de adolescencias en los 80 y 90, de clases media y media alta, de Quito, Guayaquil y Cuenca, parecen establecer un discurso en conjunto.

“Yo diría que los cineastas ecuatorianos, en el campo de la ficción, esperaron por mucho tiempo tener la oportunidad de contar estas historias. Todas salieron de golpe en lo que podemos llamar “una primera camada” de películas que han terminado por formar una tendencia. Es normal que esto suceda en cierto punto” (Serrano, ¿Qué pasa con el consumo de cine en Ecuador?, 2014. Entrevista).

Otro factor del que también se ha hablado mucho sobre el cine ecuatoriano es la distancia entre producción (aumento de películas producidas en el país) y la cantidad de espectadores que van a salas a verlas. Esta inquietud la tuvo María Fernanda Mejía cuando entrevistó a Juan Martín Cueva para el portal GkillCity.com: “Evidentemente sí existe una debilidad en cuanto al público en las salas para el cine ecuatoriano. Si la producción se ha multiplicado tanto, era de esperar que la cantidad de público que vaya a ver esa producción también crezca. Eso no ha sucedido” (Mejía, 2014, párrafo 17). La cifra del 2013 es que 250 mil espectadores vieron las 13 películas que se estrenaron en salas en el año (Mejía, 2014, párrafo 17).

Sobre esto, Juan Martín Cueva propone otra forma de revisar la “efectividad” del cine nacional, en la entrevista que se le realizó para esta tesis:

“Por alguna razón de mercado, de espectadores, de cómo funciona el inconsciente colectivo, yo no sé, han sido algunas películas las que se han hecho más mediáticas y más visibles. Hablo del último período. Pero más allá de esas pocas películas hay un montón, decenas de producciones, que no tienen nada que ver con esos temas, tratamientos, estilos, ni con esos universos, ni con esos imaginarios ni con esas formas de producir, que no se conocen” (Cueva, 2014. Entrevista).

Y este hecho ha suscitado un debate que tuvo poco eco entre Camilo Luzuriaga y Jorge Luis Serrano, en las páginas del suplemento CartónPiedra, de diario el Telégrafo.

Luzuriaga, en su texto “La industria ecuatoriana del cine, ¿otra quimera?” acusa que el cine ecuatoriano no busca ser una industria o negocio, y por eso no se piensa en un público que pueda ir a ver las películas. Luzuriaga es duro y sentencia que lo que se busca es solo el reconocimiento que otorga el hecho de hacer una película. Un logro social, más no comercial. Es más, el director de “La Tigra” afirma que al ser el CNCine el órgano estatal que ayuda a promover la producción cinematográfica, no hay presión en los realizadores y productores de llevar espectadores a salas, porque al no ser una inversión privada, no hay búsqueda de recuperar lo invertido:

“Desde el punto de vista de los resultados frente al público, frente a la crítica y la opinión pública, el cine ecuatoriano se percibe como quiteño, no se percibe como ‘nacional’. (...) El cine ecuatoriano es de adolescentes que juegan a ser grandes, hecho para grandes que juegan a ser adolescentes. No es para infantes, no es para niños, no es para prepúberes, no es para púberes, no es para sordos, no es para ciegos. No es para toda la familia. El cine ecuatoriano es diferente, no se ve como las otras películas (las anglo-norteamericanas). Se percibe como triste, sólo habla de las cosas feas, se repite, es aburrido. No se percibe como alegre, no es cómico, no es interesante, no es divertido (Luzuriaga, 2014, párrafo 35, 38 y 39).

Estas afirmaciones vienen acompañadas de precisiones sobre el estado óptimo del cine ecuatoriano en el plano de lo técnico, pero sus falencias en lo actoral y en el guión, que hacen que el espectador no se identifique para nada con lo que sucede en pantalla.

Días después, Jorge Luis Serrano responde con una “Réplica a Camilo”, en la que es menos categórico y habla de cambios que han sucedido y de hechos claros y contundentes que poco tienen que ver con la falta de riesgo de cineastas locales o errores en sus obras. Serrano asegura que a pesar de ser escaso el porcentaje de espectadores para una película ecuatoriana en salas (cerca del 2% de la población) se debe luchar para ampliarla y llegar a la media

regional del 10% y que un 2% es mucho mejor que tener 0%. Serrano asegura que si bien el cine nacional no se ha guiado por una búsqueda de recuperación de costos, sí que ha sido guiado por una búsqueda de excelencia, y que ya hay un posicionamiento simbólico del cine ecuatoriano dentro y fuera del país. Además, que una producción esté reconocida con el 0.4% del presupuesto del Estado es importante.

“El oficio del cine es lento y costoso. A Ingmar Bergman hasta su tercera película la crítica le decía que mejor se dedique al teatro. Afortunadamente insistió y se convirtió en el fenómeno que es para el arte y el cine. Pero eso no hubiera sido posible, al menos inicialmente, sin la participación del Estado sueco financiando sus películas” (Serrano, Réplica a Camilo, 2014, párrafo 15).

A fines del 2014, el 30 de diciembre, diario el Universo publicó un reportaje titulado “Filmes ecuatorianos pierden acogida”. En él se habla de la caída de espectadores en salas comerciales de cine, interesados en ver las producciones realizadas en el país, presentando cifras que el mismo Consejo Nacional de Cine proporcionó. Si bien el número de filmes estrenados en 2014 aumentó a 17 (en comparación a los 13 del 2013), la película con mayor cantidad de espectadores, con un corte hecho hasta el 24 de diciembre, resulta ser “Ochentaisiete”, con un total de 13.500 asistentes en todo el país. Esto, si se compara con la más vista en 2013, “Mejor no hablar de ciertas cosas”, que recibió 53 mil espectadores, evidencia una baja de audiencia (Redacción El Universo, 2014, p. párrafos 1 y 2).

En esta misma nota hay una intervención de Sebastián Cordero, quien intenta dar una explicación de por qué sucede algo así en Ecuador:

“Estamos en un momento raro del cine ecuatoriano. Aumentó la producción y no el público, es un momento de crisis en ese sentido. Ahora si una peli llega a 20 mil es un logro, y es algo que no se ha

analizado para entenderlo (...) El público tiene estereotipos de lo que puede ser esa película y es difícil luchar contra eso” (Redacción El Universo, 2014, párrafo 5).

Arturo Yépez, productor ecuatoriano, es partidario de asumir que el público se ha decepcionado y que ha puesto a todos los filmes en el mismo costal, además de que se están haciendo películas que no son para las audiencias ecuatorianas. También dice que “tampoco se puede dejar de lado el estudiar el mercado, pues hay una deuda grande de tener un observatorio económico del medio cinematográfico que sí existe en otros países” (Redacción El Universo, 2014, p. párrafo 11).

Este hecho generó reflexiones al final del 2014, que fueron publicadas en diario El Telégrafo. La primera, de Javier Andrade, director de la película “Mejor no hablar de ciertas cosas” (2013), quien en un texto llamado “El impulso al cine nacional debe venir de productores, área privada y Estado”, dice:

“Desde los productores: Es momento de hacer un mea culpa y plantearse ser más rigurosos con la forma y el fondo de los productos cinematográficos que se presentan al público y a los festivales. Destaco 3 filmes que se han exhibido este año que me parecen muy buenos (Feriado, Ochentaysiete y Silencio en la tierra de los sueños), pero no encontraron gran aceptación del público. Esto se debe en gran parte a una pérdida de confianza en la marca “cine ecuatoriano”, más que justificada debido a la poca calidad de la oferta general. Haría un llamado a todos los profesionales del medio a plantearse seriamente lo que requiere hacer un filme competitivo antes de estrenarlo; pensar más en el público, no para entretenerlo de forma vacía pero sí para contarle una historia de forma cautivadora y llamativa; no subvalorar al espectador pensando que solo la broma fácil y las explosiones atraen. Es importante escribir papeles dignos para los actores que tenemos, que son excelentes, y establecer un vínculo entre teatro, televisión y cine,

armar un cuerpo actoral cinematográfico fuerte, que sea conocido y estimado por el público y que este tenga la necesidad de ver un cine ecuatoriano que sea reflejo de nuestras idiosincrasias particulares y un semillero de historias universales a la vez” (Andrade, 2014, párrafos 2 y 3).

La directora Tania Hermida también escribió sobre lo que debería pasar en la filmografía ecuatoriana para cambiar la tendencia de baja audiencia en salas para el 2015, en un texto que tituló “Para imaginar el futuro de nuestro cine”. Ahí se cuestiona, utilizando la frase del director alemán Werner Herzog –“quien no lee, nunca llegará a ser un buen cineasta”–, sobre esas falencias evidentes en el cine nacional:

“Para imaginar el futuro de nuestro cine, tendríamos que preguntarnos, entonces: ¿qué están leyendo, ahora mismo, las y los (futuros) cineastas ecuatorianos? ¿cuáles son las novelas, ensayos, poemas, cuentos y crónicas que alimentan su mirada? ¿qué libros de historia, de ciencia, de teoría crítica, de antropología, de economía, sociología, filosofía, psicología, mitología (y todas las ías posibles y deseables) configuran su universo de sentido? (...) Porque toda obra que valga la pena, grande o pequeña, convencional o experimental, independiente o industrial, dialoga con otras obras, toma prestado, devuelve, tensa las tradiciones, contesta, se pregunta y ensaya respuestas a partir del entramado de voces que nos sostienen como seres de lenguaje (...)¿Cuáles son los relatos con los que dialogan los relatos del cine ecuatoriano? ¿Con qué textos confrontamos nuestros propios textos para desarrollar la crítica de nuestra propia mirada? ¿Cuáles son las tradiciones que sostienen nuestras propuestas? ¿Cómo las confrontamos o dialogamos con ellas?” (Hermida, 2014, párrafos 3, 6 y 8).

De esta forma se cierra este recuento de la historia del cine en Ecuador.

ANEXO TRES

LA PARTE TÉCNICA DEL AUDIOVISUAL CINEMATOGRAFICO

Partiendo de lo expuesto por François Truffaut alrededor de los pecados del crítico de cine, es importante detenernos un momento en la parte técnica del cine, para comprenderla y así ayudarnos a conseguir una mejor lectura sobre una película. Es fundamental para el análisis del cine entender su lenguaje interno, su gramática y parte de la técnica, aunque sea en un nivel superficial —para reflexionar acerca de la carga semántica que muchos de estos elementos tienen—. Para hacer esta revisión básica se tomarán tres libros como referencia: “L’ ABC del linguaggio cinematografico” y “Il movimento della machina da presa”, de Arcangelo Mazzoleni, y “Elementos de narrativa audiovisual”, de Francisco Gómez Tarín.

El cine, por su naturaleza audiovisual, trabaja con dos materias: la banda de la imagen y la banda del sonido. Y cada una de ellas tiene sus subdivisiones:

1. Banda de imagen: “Imágenes fotográficas, notaciones gráficas” (Gómez Tarín, 2011, p. 219)
2. Banda de sonido: “Verbalidad, música, sonido analógico: ruidos” (Gómez Tarín, 2011, p. 219).

De aquí en adelante, en este anexo, se definirán los elementos de imagen y de sonido que permitirán un mejor análisis alrededor de las películas.

Esas partes principales: director, guionista, actores

Hay que abrir esto con un pequeño paréntesis, ya que es necesario definir tres de las funciones principales detrás de una película, como un apoyo para el crítico en formación, en su proceso de reconocer qué pasa en un filme y qué rol pertenece a quien. Tres partes sobre las que recae toda la técnica, para que el filme quede armado.

“El director es quien toma decisiones en una película. Por eso, realmente, cualquier podrá dirigir, solo se trata de tomar decisiones. Un

crítico puede pasarse a la dirección, un actor puede pasarse a la dirección, cualquiera puede dirigir (...) Dirigir es sencillo, pero lo que es realmente difícil es que todas las decisiones que tomes como director vayan encaminadas a plasmar todo lo que está escrito en el guión. Por lo tanto, dirigir es fácil, pero dirigir bien es muy difícil” (Cinetécnica, 2015. Min 01:00 a 02:00).

Esta función de ser quien toma las decisiones sobre el productor sí que requiere de ciertas actitudes (sobre todo para conseguir que un grupo de personas cumpla las decisiones tomadas) y algo de conocimiento técnico que le permita controlar esa toma de decisiones. El director debe saber lo que quiere con un trabajo audiovisual y ser capaz de plasmarlo, sea en el género que sea y con los objetivos que sean.

El o la guionista son los seres que escriben la historia y los diálogos en papel. Buscan decirnos algo más, lo hacen desde la pasión de contarnos algo más, para ayudarnos a entender la vida a través de las experiencias de estos seres que nacen de su imaginación y que entrarán a un proceso de vivir en el que se incluye el trabajo del director y de los actores (Mcgrath & Macdermott; 2003, p 11). O tal como lo define Paul Schrader –guionista y director de cine norteamericano–: “Los guiones no tratan sobre otras películas, tratan de personas. Los guionistas no deberían estudiar cine, deben estudiarse a sí mismos” (Mcgrath & Macdermott; 2003, p 13).

“El guionista debería formarse para ser perceptivo y aprender a detenerse y a concentrarse en el mundo que le rodea. También tiene que instruirse en el lenguaje cinematográfico. El cine no tendría que ser diálogo. Un guionista que pretenda transmitir la esencia del guión exclusivamente mediante el diálogo, fracasará; tiene que usar las palabras de tal modo que el lector vea primero las imágenes más que emociones. Las palabras deben formar frases y estas frases deben convertirse en imágenes que expresen emociones. Ahí radica el arte de la escritura de guiones. Requiere de una gran habilidad describir con palabras las imágenes que ejemplifican el dolor, la alegría, la angustia,

la falta de esperanza y el amor. Es difícil, pero no imposible, puedes aprender mucho contemplando los cuadros de grandes artistas”, dice sobre su labor, el guionista Krzysztof Piesiewicz (Mcgrath & Macdermott; 2003, p 131).

El actor o la actriz trabajan la interpretación, del tipo que va a ser filmada o rodada y requiere de manifestaciones visuales (gestos) y sonoras (diálogos o ruidos), por lo que existen dos vertientes principales de cómo se enfrentan a su trabajo en el cine:

- 1) Método Stanislavski, “en el que el actor debe vivir en cuerpo y alma su personaje, debe identificarse con él. Este método aspira a que el espectador identifique lo que ve con la realidad” (Gómez Tarín, 2011, p. 123).
- 2) Método del distanciamiento, en el que “el actor no debe identificarse con su personaje, sino que debe quedar claro para el espectador que la interpretación se trata de una construcción, de una elaboración artística. No pretende crear ilusión de realidad” (Gómez Tarín, 2011, p. 123).

Detrás de estos dos métodos existen también formas distintas de interpretación:

“La interpretación hierática, estilizada, teatral, que sugiere lo exagerado.

La interpretación contenida, que hace hincapié en la presencia del actor, en su peso físico. Reduce los gestos y la velocidad de los diálogos.

La interpretación dinámica, en la que predomina la explosión gestual y verbal” (Gómez Tarín, 2011, p. 123).

Con esto aclarado, podemos regresar a la parte técnica del mundo de las películas.

Tipos de planos o escala de planos

Gran plano general

El Gran plano general o Plano general largo: A través de este plano se puede ubicar geográficamente dónde suceden las acciones o paisajes que tengan una carga estética y dramática. La figura humana no puede definirse en este plano (Mazzoleni, L' ABC del linguaggio cinematografico, 2002, p. 15).

Plano general

El Plano general: es un poco más cerca que el anterior plano, por lo que la figura humana ya es identificable. Mantiene su carácter de mostrar el lugar donde suceden las acciones (Mazzoleni, L' ABC del linguaggio cinematografico, 2002, p. 15)

Plano conjunto

El Plano conjunto (P.C.), es un plano muy discutido por teóricos porque, si bien sería la denominación que comprende cuando se ve a dos figuras humanas o no en pantalla, también ha servido para definir cuando hay más personas. Se lo considera una variante del plano general, en ciertas ocasiones (Gómez Tarín, 2011, p. 207)

Plano entero o Figura entera

El Plano entero: Cuando la figura humana se ve en todo su esplendor y es más importante que su entorno (Mazzoleni, L' ABC del linguaggio cinematografico, 2002, p. 16).

Plano americano

El Plano americano: Plano más cercano a la figura humana. Se lo toma desde la coyuntura de las rodillas, por encima de ella o por debajo. Nunca se cortan las coyunturas (Mazzoleni, L' ABC del linguaggio cinematografico, 2002, p. 16)

Plano medio

El Plano medio: Aquí, el cuerpo humano se ve desde la cabeza hasta la cintura (Mazzoleni, L' ABC del linguaggio cinematografico, 2002, p. 16)

Primer plano

El Primer plano: Cuando la figura humano ocupa todo el espacio. No hay nada más que el actor o la actriz en la pantalla (Mazzoleni, L' ABC del linguaggio cinematografico, 2002, p. 16)

Primerísimo primer plano

El Primerísimo primer plano: Plano de gran carga dramática. Cuando solo se ve la cabeza del actor o de la actriz en la pantalla, desde el mentón hasta el cabello (Mazzoleni, L' ABC del linguaggio cinematografico, 2002, p. 17).

Plano detalle /Plano particular

El Plano detalle: Cuando se ve únicamente una parte del cuerpo humano, bien cerca. En el caso de objetos u animales, se lo conoce como plano particular (Mazzoleni, L' ABC del linguaggio cinematografico, 2002, p. 17)

La angulación del plano

Una variación de la escala de planos se centra en desde cuál ángulo se hace la toma, lo que le puede dar varios sentidos a la imagen y dar una carga dramática a lo que se ve. Estas variaciones son:

1. Ángulo normal: Cuando el ángulo de la cámara es paralelo al suelo (Mazzoleni, 2002, p. 18).
2. Ángulo picado: Cuando la cámara se sitúa por encima del objeto o sujeto, de manera que se ve desde arriba (Mazzoleni, 2002, p. 19).
3. Ángulo contrapicado: Opuesto al picado (Mazzoleni, 2002, p. 19).
4. Ángulo contrapicado perfecto: Cuando la cámara se sitúa completamente por debajo del personaje, en un ángulo perpendicular al suelo (Mazzoleni, 2002, p. 20).
5. Ángulo cenital o picado perfecto: Cuando la cámara se sitúa completamente por encima del personaje, en un ángulo también perpendicular (Mazzoleni, 2002, p. 21).

La iluminación

La iluminación tiene una función básica en el cine: crear la atmósfera. Obviamente, el mundo de las películas tomó este elemento de la pintura y fotografía (es más, la luz es fundamental para que haya experiencia fílmica), pero hay que entender que en el campo que estamos estudiando, la iluminación es el elemento que permite leer la escena (Gómez Tarín, 2011, p. 149).

Y hay dos formas de distinguir la luz en el cine: “iluminación dura e iluminación suave. En cualquier caso, la iluminación es uno de los recursos más efectivos para acentuar el dramatismo de la puesta en escena” (Gómez Tarín, 2011, p. 149).

La iluminación puede leerse en función de su origen —si es natural o artificial—, o de su número de fuentes —cuánta iluminación se usa. Mientras más fuentes, menos sensación de realidad—. Así tenemos una luz frontal, que aplanar al objeto iluminado; la luz lateral, que da profundidad por un juego de sombras; la luz cenital, que cayendo desde arriba le da un toque dramático, siniestro, al objeto; la contraluz, que convierte al objeto en silueta; la luz dura, que viene de una fuente pequeña que ayuda a destacar el volumen y la textura del objeto, y la luz suave, que le quita espectacularidad a la imagen, haciendo que una fuente de luz más grande ilumine todo y se vea con claridad (Gómez Tarín, 2011, pp. 152 - 155).

La composición en el cine

Como elemento tomado del arte pictórico y luego, como extensión, de la fotografía, la composición resulta fundamental “a la hora de establecer el mensaje y el contenido de una película” (Gómez Tarín, 2011, p. 198). Además, su importancia radica en que ayuda a dar continuidad y verosimilitud a las situaciones en los filmes (Gómez Tarín, 2011, p. 199).

Así tenemos tipos y subtipos de composiciones:

1. Composición centrada: Cuando el mayor peso visual se presenta a lo largo del eje vertical central del cuadro, siguiendo la norma de la regla de tercios (Gómez Tarín, 2011, p. 199).
 - a. El elemento puede quedar en el centro del fotograma (Gómez Tarín, 2011, p. 199).
 - b. El elemento puede quedar en la parte superior del fotograma (Gómez Tarín, 2011, p. 200).
 - c. El elemento puede quedar en la parte inferior (Gómez Tarín, 2011, p. 200).
2. Composición descentrada: La que no sigue la norma de la regla de tercios (Gómez Tarín, 2011, p. 200).
3. Composición simétrica: Cuando hay “un punto que divide en dos la composición donde no hay nada que pese más que otro elemento visualmente” (Gómez Tarín, 2011, p. 201).
4. Composición asimétrica: La que da una sensación de inestabilidad y de descompensación visual (Gómez Tarín, 2011, p. 201).

El movimiento de cámara

Con el movimiento de cámara, el cine adquiere su propio lenguaje, su propio código funcional que no le debe ni al teatro, la pintura ni a la fotografía. Una vez que la cámara se movió, el cine empezó a existir como tal y encontró su independencia (Mazzoleni, *Il movimento della machina da presa*, 2004, p. 7).

Entre estos movimientos tenemos:

1. Panorámica: La cámara, situada sobre un soporte o trípode, gira sobre su propio eje horizontal o vertical. Su principal función es describir el ambiente (Mazzoleni, *Il movimento della machina da presa*, 2004, p. 23).
2. Travelling: Este movimiento permite que la cámara se desplace ya no sobre su propio eje, sino que físicamente se mueva, a diferencia de la

- panorámica. Ya sea por el movimiento del camarógrafo o a través de un Dolly o alguna grúa, el travelling involucra seguimiento de personaje, en la mayoría de casos (Mazzoleni, *Il movimento della machina da presa*, 2004, pp. 45 - 51).
3. Zoom: Este sistema óptico de foco variable permite que la imagen se acerque o aleje del objeto en cuadro sin necesidad de que se mueva la cámara. Este movimiento tuvo su auge en los años 60, en pleno apogeo del Free Cinema y del cine independiente de Estados Unidos, que tomó su uso de la Nouvelle Vague (Mazzoleni, *Il movimento della machina da presa*, 2004, pp. 103 - 106).
 4. Plano secuencia: Si bien es un plano, se lo incluye en este apartado porque, conceptualmente hablando, la cámara se mueve para captar todas las acciones de un personaje o de una situación, sin cortes, por lo que se mantienen unidades de tiempo y espacio (Mazzoleni, *Il movimento della machina da presa*, 2004, pp. 136 - 137).

La banda sonora

Desde la técnica, el sonido se maneja desde diferentes tipologías, pero hay líneas generales que pueden ayudar a definir cierta carga semántica y narrativa de lo que es el audio en el cine.

“El sonido puede ser diegético (dentro del espacio de la historia) o no diegético (fuera del espacio de la historia). Si es diegético, puede estar en la pantalla o en off y puede ser interno (“subjetivo”) o externo (“objetivo”) (...) Se establece una relación entre imagen y sonido que es habitualmente redundante, de refuerzo, sincrónica, pero que no necesariamente debe obedecer a ese canon funcionalista, puesto que ‘si el sonido se produce al mismo tiempo que la imagen en términos de los hechos de la historia, en un sonido simultáneo (...) Pero es posible que el sonido que oímos se produzca antes o después en la historia que los hechos que vemos en la imagen. En esta manipulación del orden de la historia, el sonido se vuelve no simultáneo’ (Bordwell y Thompson, 1995,

313 – 314), lo que matiza André Gardies (1981, 82), al referirse a un cine de la modernidad, cuando califica la oposición entre el sonido ‘in’ y el ‘off’ –de orden referencial– como insuficiente y establece como más efectiva la oposición entre un sonido ‘ilustrativo’ y otro ‘productivo” . (Gómez Tarín, 2011, p. 244).

Gómez Tarín, a través de las palabras de Bordwell y Thompson, explica las dimensiones que el sonido termina por otorgar a la película. Primero, la duración del sonido consigue dar un ritmo; luego se relaciona con un fuente particular con mayor o menor fidelidad; el sonido también consigue transmitir las condiciones espaciales en las que se transmite; y es capaz de proporcionar una dimensión temporal del filme, por su relación inquebrantable con la imagen. El sonido le da al cineasta y a la película infinitas posibilidades (Gómez Tarín, 2011, p. 244).

El sonido en el cine, la banda sonora –como se conoce– se divide en elementos y estos son:

Diálogos, efectos sonoros y música. “Pese a ser tres elementos que intervienen separadamente, debemos considerarlos con las mismas atribuciones, de tal forma que la música, por ejemplo, pueda sustituir a un pensamiento íntimo de un personaje si de ella se deriva una evocación concreta de la que el espectador es partícipe. Tres constituyentes de la banda sonora que forman un todo fraccionable y generador de sentido” (Gómez Tarín, 2011, p. 245).

El armado de la banda sonora es también un proceso posterior al rodaje e involucra la necesidad de un montaje que ayude a que todas las partes de audio de cada secuencia – escena tengan el equilibrio necesario o cumplan el rol que cada director le ha otorgado (Gómez Tarín, 2011, p. 246).

El montaje

Una vez que los planos aparecen, el cine se rueda de manera no continua. Las películas no tiene por qué ser ejercicios de respeto del guión o de la idea del autor a rajatabla. Al grabar en desorden, el acto contrario, el de darle un orden a ese conjunto de planos, escenas y secuencias, se vuelve un acto de sentido. Ese es el montaje.

“El montaje (...) resulta ser uno de los componente esenciales del discurso audiovisual, tanto desde el punto de vista técnico (unión de fragmentos dispersos –que surgen en el rodaje–) como desde el enunciativo (lugar de ejercicio privilegiado para el entre generador del texto) (...) El montaje ha conseguido instaurarse como paradigma de transparencia mediante la consecución de un efecto de naturalización, pero, sin embargo, la fragmentación supone una violencia extrema sobre la percepción individual y es solamente gracias a la implantación de unos códigos y su paulatina asunción por parte de los espectadores que esa violencia ha podido devenir en una suavidad casi imperceptible” (Gómez Tarín, 2011, p. 225).

Las complicaciones para definir tipos de montaje se centra en que decenas de autores y teóricos han buscado darle forma a su propia manera de montar un filme, partiendo de gente como Sergei Eisenstein. Pero Gómez Tarín hace un ejercicio de dividir el montaje en función de la continuidad que permite crear, tanto para ficción, documental y hasta cine experimental:

- 1) “Continuidad perceptiva, que asegura la regularidad entre las distintas tomas desde un punto de vista visual para que no se produzca saltos en la imagen o irregularidades que pongan de manifiesto fallas en la organización de aspectos formales.
- 2) Continuidad temática, que garantiza el progreso de la narración en línea argumental trazada y que mantiene el concepto de base (o idea) para no desviarse del tema esencial.

- 3) Continuidad formal, que vela por el paso entre las diferentes tomas, espacios, situaciones, para conseguir construir un espacio-tiempo coherente y lineal” (Gómez Tarín, 2011, p. 225).

El cumplimiento y la ruptura de estas continuidades generan nuestra aproximación al cine como una obra de armado.

“El espectador está en disposición para que el proceso de identificaciones – proyecciones tengan lugar desde la pantalla hacia él como desde él hacia la pantalla, y así, pese a la violencia de la fragmentación, una vez asumidos los códigos naturalizados, encerrados en una norma, el montaje puede conseguir que las imágenes fluyan borrando –por su transparencia– la presencia de un enunciador cuyo papel es delegado en ese espectador” (Gómez Tarín, 2011, p. 226).