

De la misma forma, indaga la intervención de Churata “en torno a la condición colonizada de las culturas latinoamericanas y a las posibilidades e imposibilidades de su descolonización” (32). Asimismo, investiga las estrategias que Churata emplea en el cuestionamiento de la historiografía peruana y latinoamericana, como de la tradición filosófica occidental y de su supuesto universalismo. Al destacar los mecanismos funcionales para legitimar “la posibilidad de una estética andina” empleados por el autor, Monasterios subraya la importancia de la superación perpetuada por Churata del dualismo platónico y de la recalibración de los ejes epistemológicos y ontológicos andinos.

El capítulo quinto, “De Guaman Poma a Churata o de cómo un autor encuentra lector y de paso se inaugura una crítica literaria descolonizadora en Bolivia”, se propone repensar la crítica literaria boliviana, asumiendo que así como el país es plural y múltiple, también debe ser pensada en su heterogeneidad. Si figuras como Carlos Medinaceli inauguraron “uno de los brazos de la crítica boliviana” (279), Monasterios propone explorar la otra vertiente, la vertiente “plebeya”, trazando una genealogía de pensamiento crítico que une a Guaman Poma de Ayala y Gamaliel Churata. En palabras de la autora, “juntos, Churata y Guaman, constituyen el punto de arranque de una crítica literaria desnormativizada y descolonizadora de saberes” (280). El capítulo investiga los puentes que el autor de *El pez de oro* construye hacia la *Nueva corónica y buen gobierno*, aclarando cuándo y cómo Churata

“surge como el primer lector que escuchó los reclamos de la *Nueva corónica* y puso a su autor en el mapa de la crítica literaria en los Andes” (298).

Finalmente, cabe señalar el preciso aparato de notas críticas que acompaña la lectura de un texto que abre rutas futuras de investigación no sólo con respecto a los estudios de las vanguardias latinoamericanas, sino también alrededor del pensamiento de Gamaliel Churata. El volumen, en conclusión, representa un aporte imprescindible para aquellos estudiosos interesados en investigar las vanguardias latinoamericanas, en particular la andina, como en adentrarse y/o profundizar la lectura de la obra de Gamaliel Churata.

Paola Mancosu
Universidad de Cagliari

Joel del Río. *El cine según García Márquez*. La Habana: ICAIC / EICTV / Cinemateca de Cuba, 2013. 282 pp.

La monumental reconstrucción de la vida y la obra del autor de *Cien años de soledad* (1967) publicada por el investigador británico Gerald Martin (*Gabriel García Márquez: A Life*, 2009), se sumó a la extensa lista de aproximaciones biográficas que comenzaron a sistematizarse desde las tres últimas décadas del siglo pasado. Títulos como *Gabriel García Márquez: una conversación infinita* (1969), de Miguel Fernández-Braso; *García Márquez: la soledad y la gloria* (1983), de Óscar Collazos; *García Márquez: el viaje a la semilla. La biografía* (1997), de Dasso Saldí-

var; y, entre otros, *Aquellos tiempos con Gabo* (2000), de Plinio Apuleyo Mendoza, hicieron posible que el lector conociera no sólo quién era el creador de las fascinantes historias que redefinieron la narrativa escrita en español, sino también le permitieron enterarse, tanto de las anécdotas que circundaron la composición de los cuentos, las crónicas y las novelas, como de los esplendores y miserias de la vida cotidiana. La existencia de esta sólida tradición biográfica sobre el Nobel colombiano puede hacer pensar que no hay más qué investigar sobre su vida, su obra y sus pasiones. Sin embargo, Joel del Río (1963) está convencido de todo lo contrario. Una muestra de ello es su libro *El cine según García Márquez* (2013), y no precisamente porque se trate de una biografía, sino más bien porque haciendo uso de aquellas aproximaciones, reconstruye, dentro del marco del proceso de formación de la tradición cinematográfica latinoamericana, lo que podría llamarse la biografía cinematográfica de Gabriel García Márquez.

La publicación tiene tres apartados. El primero, a manera de introducción, y siguiendo el hilo autobiográfico de *Vivir para contarla* (2002) y *El olor de la huayaba* (1982) presenta una serie de sucesos vinculados a la formación cinematográfica de GGM. La experiencia formativa (con el abuelo que lo lleva a ver películas desde pequeño), la contemplativa (cuando se desempeña como crítico de cine en *El Espectador* de Bogotá, 1954-1955) y los años de aprendizaje (junto a Álvaro Cepeda Samudio, quien además de brindarle lecciones de

cine, le hace participar en la composición del guion del corto vanguardista *La langosta azul*, 1954). La sucesión de estos hechos avanza teniendo como fondo dos escenarios, Bogotá y Barranquilla, y haciendo vivir el deslumbramiento y la atracción por el poder cinematográfico para contar múltiples historias. Pero aquellos dos escenarios no serán los únicos, pues Joel del Río se preocupa también por reconstruir el aprendizaje cinematográfico europeo, en Venecia (las dos semanas en las que, como periodista, GGM cubre el XVI Festival Internacional de Cine), en Roma (los dos meses cuando decidió estudiar cine para aprender la técnica de escribir guiones; su amistad con Fernando Birri y Julio García-Espinosa; y su aprendizaje de asistente de director en la filmación de *Lástima que sea tan canalla*, de Alessandro Blasetti) y en París (el conocimiento de las películas de Truffaut y la exploración de diversas posibilidades y limitaciones del lenguaje literario como lenguaje cinematográfico). Esta experiencia europea transcurre teniendo como fondo el contacto con el neorrealismo italiano (preferencia estética y técnica que llevaba de Bogotá), las películas de Roberto Rossellini, Vittorio de Sica y Akira Kurosawa.

El peregrinar periodístico y cinematográfico no termina en Europa. El interés de trabajar como guionista de cine, hace que GGM se desplace de Cuba hacia México, a donde llega el 21 de junio de 1961. Esta sistematización de los elementos de la experiencia vital de GGM permite a Joel del Río proponer que es en esta época cuando

“se inicia en concreto, profesionalmente, la historia de amor difícil entre GGM y el cine” (39). El segundo apartado, “Cine con olor a Macondo” (el más extenso), se plantea como una reconstrucción histórica y analítica de la trayectoria cinematográfica de GGM (en la línea de *García Márquez: la tentación cinematográfica*, 1985, de Eduardo García), sea como guionista o como autor que deja sus historias para que sean llevadas al cine. El minucioso análisis que realiza del Río busca cuestionar una de las tesis según la cual las obras literarias de GGM no pueden ser llevadas al cine: “antes de ver las películas, ya casi todo el mundo asegura que serán un fracaso, sin detenerse a examinar las virtudes ni mucho menos a buscar las causas que suelen originar las insuficiencias” (38). En tal sentido, el análisis de la elaboración del guion, la adaptación, los planos, encuadres, la plasticidad de imágenes, colores, tratamiento de personajes, interpretación, concentración de la intensidad fílmica, etc., persuaden de lo contrario.

Efectivamente, del Río comienza reconstruyendo los inicios de la práctica cinematográfica garciamarquiana, desde los primeros años de la década del 60 hasta la primera del siglo XXI. La producción fílmica de los 60 es una muestra del aprendizaje que GGM obtuvo como espectador y crítico de cine. En *El gallo de oro* (como guionista, junto a Carlos Fuentes y Juan Rulfo, 1964), *En este pueblo no hay ladrones* (como autor cuyo cuento es llevado al cine, y donde participan en papeles pequeños: Juan Rulfo, Carlos Monsiváis y el propio GGM en el papel

de boletero, 1964) y *Tiempo de morir* (primer guion escrito por GGM para el cine, 1965). Si bien los años de esta década son intensos en cuanto a quehacer cinematográfico, la publicación de *Cien años de soledad* (1967), *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972), *Ojos de perro azul* (1974) y *El otoño del patriarca* (1975), reorientan el interés de GGM hacia la literatura. La década los años 70, será, en tal sentido, de muy pocas producciones cinematográficas: *Presagio* (guion de GGM y Luis Alcoriza, 1974), *El año de la peste* (guion de GGM y Juan Arturo Brennan, 1978) y *La viuda de Montiel* (sobre un cuento homónimo de GGM, 1979). Los años 80 son un repunte de GGM como guionista y como autor que participa junto a directores y guionistas que componen versiones cinematográficas de sus textos literarios. En esta década, la lista de títulos es amplia. Mencione-mos solo algunos: *María de mi corazón* (1980), *El mar del tiempo perdido* (1981), *Eréndira* (1983), *Crónica de una muerte anunciada* (1987) y *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988). Para la década de los 90 se destacan: *Edipo alcalde* (1996) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1999). Si a medida que transcurren las décadas se hace más usual realizar películas que tienen como texto de base algunas novelas o cuentos de GGM, para la primera década del siglo XXI esta práctica es más constante, sea mediante una historia que inspira el guion de una película *O Veneno da madrugada* (2006, basada en la novela *La mala hora*, 1962), o el incremento de producciones cinematográficas homóni-

mas de las novelas de GGM: *El amor en los tiempos del cólera* (2007), *Del amor y otros demonios* (2010) y *Memorias de mis putas tristes* (2011).

Este recorrido por los principales momentos de la biografía cinematográfica de GGM no se hace como un acopio de datos. Recordemos que se busca demostrar que es una equivocación pensar que las adaptaciones cinematográficas de obras literarias están destinadas al fracaso. Del Río demuestra que existe una numerosa cantidad de aciertos cinematográficos que partieron por adaptaciones de las obras literarias de GGM; es más, muchas de estas logran comunicar efectivamente el mundo garciamarquiano y aciertan en representar lo real maravilloso. De hecho, para Joel del Río, esta cartografía colmada de guiones, adaptaciones e intersecciones del lenguaje literario y el propiamente cinematográfico sirve para presentar algunas historias paralelas que complementan la lógica conceptual y de sentido que tiene cada uno de los abordajes a las cintas mencionadas. Así, se presenta el problema de la literatura y el cine mediante la explicación de las imputaciones que se le hacen (cuando este es el resultado de la adaptación de una obra literaria a guion cinematográfico). En estos casos, del Río explica los problemas más frecuentes que se debe evitar en una versión cinematográfica de obras literarias: que el director quiera hacer más literatura que cine (25), que la distribución de los “diálogos” sea excesivamente “sentencioso y literaturizado” (68) o que sus “frases” “demasiado elaboradas” empujen a la “sobreactuación”

(69); o que, a falta de pericia narrativa, se descuide la estructuración de la intensidad y la extensión que redundaría en la lentitud (106). Para del Río, la literatura y el cine latinoamericanos tienen, históricamente, una interacción bastante fructífera, no sólo porque aquella le provee a esta una serie de historias para ser llevadas a la pantalla, sino también porque el cine le ha permitido a algunos escritores, concebir sus historias en términos visuales (51) y desarrollar técnicas filmicas para narrar sus historias.

Otra de las líneas narrativas que presenta del Río detalla la trayectoria cinematográfica e intelectual de las personalidades que acompañaron a GGM desde su etapa de guionista en México o con quienes trabajó en algún tramo de su vida. Se trata de realizadores que luego tendrán a su cargo el rodaje de algunos de sus guiones o que formarán parte de algunos cruciales momentos del cine latinoamericano: Alberto Isaac, Luis Alcoriza y Arturo Ripstein, Jorge Alí Triana, Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea, Miguel Littín, Ruy Guerra, Jaime Humberto Hermosillo y Lisandro Duque. La historia de cada uno de estos directores (su proceso de formación, los primeros estrenos, la adquisición de un lenguaje propio, los aciertos y desaciertos de sus adaptaciones) se entrecruza con el proceso de modernización y crecimiento de la industria cinematográfica (la creación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños, Cuba; el Nuevo Cine Latinoamericano y la creciente expansión del realismo mágico cinematográfico). Esta se-

gunda parte, minuciosa en detalles, cierra con una pregunta implícita que se desprende de la lógica expositiva que del Río traza desde el primer apartado. Se trata de interrogar sobre la tradición cinematográfica latinoamericana que enmarca la producción donde participa GGM. Precisamente para situarla, del Río desarrolla, en el tercer apartado, “De la letra a la pantalla: un recuento optimista”, la tesis que demuestra que la literatura y el cine tienen, no sólo en el caso de las adaptaciones de las obras de GGM, sino desde comienzos del siglo XX, una prolífica y fructífera (y problemática) interacción. Para tal efecto, se reconstruyen los principales momentos de la historia del cine latinoamericano. Desde las primeras películas que se filmaron y exhibieron a inicios del siglo XX, por ejemplo, *Amalia* (1914) dirigida por Enrique G. Veloso e inspirada en la novela homónima de José Mármol (1881-85); *El puñal mazorquero* (1923) realizado por Leopoldo Torres e inspirado en el relato de Juana Manuela Gorriti; *María* (1922) rodada por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, a partir de la novela homónima de Jorge Isaacs (1867); hasta filmes del siglo XXI, por ejemplo, *La virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder sobre textos y guión de Fernando Vallejo (1994); y *Rosario Tijeras* (2005) de Emilio Maillé, a partir de la novela homónima de Jorge Franco (1999). El recorrido histórico que realiza del Río destaca los procesos de modernización del cine (donde la literatura tiene una función primordial), la interacción productiva entre la literatura y el cine y la inde-

pendización del cine respecto a los guiones literarios. Se trata de la historia de conquista de la autonomía de la representación y la maduración de un lenguaje (el cinematográfico) que materializa y visualiza la estética de las obras literarias.

Quizá podríamos exigir una mayor profundización en la explicación de la interacción entre literatura y cine, demandando la presencia de algunas ideas directrices de la literatura comparada (toda vez que esta reflexiona teóricamente sobre la problemática relación entre cine y literatura). Asimismo, algunos pasajes de la biografía cinematográfica de GGM pudieron enriquecerse con más detalles, por ejemplo, quizás describiendo el estilo de sus comentarios cinematográficos en su etapa de crítico de cine en la prensa. También pudo ampliarse más la información sobre la experiencia pedagógica de GGM en la EICTV-Cuba. No obstante, el libro de Joel del Río, *El cine según García Márquez*, logra, sin amputar la sensibilidad ni hipotecar los grandes ideales (por su rigor, reflexión y documentación), proyecta meritoriamente la imagen percedera del Nobel colombiano y la trenza de sus tres intensas pasiones: el periodismo, la literatura y el cine.

Javier Morales Mena
Universidad Nacional
Mayor de San Marcos