



Filmografías comentadas en América Latina

Tomo I



Javier Cossalter (coordinador)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Filmografías comentadas en América Latina

Filmografías comentadas en América Latina

Tomo I

Javier Cossalter (coordinador)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófolo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matías Verdecchia
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafoni Rosa Gómez
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

ISBN 978-987-8363-65-3

ISBN 978-987-8363-64-6 -Obra Completa-

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2021

Collage de tapa: 1. *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975), ARGENTINA - 2. *Chiquiagu* (Antonio Eguino, 1977), BOLIVIA - 3. *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010), CHILE - 4. *Luchando por la vida: las despalladoras de tabaco y su mundo* (José Artemio Torres, 1988), PUERTO RICO - 5. *La Familia Reyna* (Francisco Rodríguez, 2015), REP. DOMINICANA - 6. *Anina* (Alfredo Soderguít, 2013), URUGUAY - 7. *La familia* (Gustavo Rondón Córdova, 2017), VENEZUELA

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Filmografías comentadas en América Latina / Elina Adduci Spina... [et al.] ;
compilado por Javier Cossalter. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos
Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de
Buenos Aires, 2021.

v. 1, 548 p.; 14 x 21 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-8363-65-3

1. Cine. 2. Industria Cinematográfica. 3. Arte. I. Adduci Spina, Elina. II. Cossalter,
Javier, comp.

CDD 791.43098

Índice

Prólogo	15
----------------	----

Mariano Mestman

Introducción	19
---------------------	----

Javier Cossalter

Argentina

Eje A

Los films más destacados del país	33
--	----

1. La Revolución de Mayo 33
2. Los tres berretines 37
3. Puerta cerrada 42
4. Prisioneros de la tierra 47
5. Los isleros 49
6. Tire dié 54
7. Los jóvenes viejos 57
8. La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación 60
9. Invasión 64
10. Nazareno Cruz y el lobo 68

11. La historia oficial	71
12. Pizza, birra, faso	76
13. Nueve Reinas	79
14. Historias extraordinarias	84

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	87
1. Una nueva y gloriosa nación	87
2. Las luces de Buenos Aires	92
3. De México llegó el amor	96
4. Los martes, orquídeas	100
5. Melodías de América	104
6. Dios se lo pague	108
7. El rey en Londres. Crónica espectacular y rítmica de una visita real	110
8. México, la revolución congelada	115
9. El amor es una mujer gorda	119
10. El viaje	123
11. Diarios de motocicleta	127
12. Jauja	131
Lxs autorxs	137

Bolivia

Eje A

Los films más destacados del país	147
1. Wara Wara	147
2. La Guerra del Chaco (1932-1935)	150
3. Vuelve Sebastiana	153
4. Ukamau	155
5. Chuquiago	158
6. Mi socio	161
7. La nación clandestina	163
8. Cuestión de fe	166
9. Lo más bonito y mis mejores años	168

10. Airamppo, semilla que tiñe	170
11. El ascensor	172

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales 175

1. Los Urus	175
2. Yawar Mallku	178
3. El enemigo principal (Jatun auka)	181
4. Fuera de aquí (Llocsi caimanta)	183
5. El día que murió el silencio	185
6. El triángulo del lago	188
7. Dependencia sexual	191
8. Cocalero	193
9. Los andes no creen en Dios	195

Lxs autorxs 197

Chile

Eje A

Los films más destacados del país 201

1. El húsar de la muerte	201
2. Canta y no llores Corazón o el precio de una honra	205
3. El gran circo Chamorro	209
4. Tres tristes tigres	213
5. Valparaíso, mi amor	217
6. El chacal de Nahueltoro	219
7. Caliche sangriento	221
8. El otro round	224
9. El pejesapo	226
10. El cielo, la tierra y la lluvia	229
11. El club	232

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	235
1. Romance de Medio Siglo	235
2. Yo vendo unos ojos negros	239
3. La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas	
Primera parte: "La insurrección de la burguesía"	
Segunda parte: "El golpe de estado"	
Tercera parte: "El poder popular"	243
4. Recado de Chile	247
5. Los ojos como mi papá	250
6. Prisioneros desaparecidos	253
7. El hombre cuando es hombre	257
8. Post mortem	260
9. Neruda	263
Lxs autorxs	267

Puerto Rico

Eje A

Los films más destacados del país	273
1. Romance Tropical	273
2. Los Peloteros	276
3. El Puente	279
4. Modesta	281
5. Maruja	283
6. Dios los cría	285
7. Blues tropical	287
8. Los Espejos del Silencio	289
9. Lo que le pasó a Santiago	291
10. 12 horas	293
11. Cuando lo pequeño se hace grande	296
12. Antes que cante el gallo	298
13. 1950: la insurrección nacionalista	302

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	307
1. El Salvador, el pueblo vencerá	307
2. Crónicas del Caribe	310
3. La Operación	313
4. Luchando por la vida: las despalilladoras de tabaco y su mundo	315
5. Los Sures	318
6. La gran fiesta	321
7. Plena Is Song, Plena Is Work	324
8. Hangin' with the Homeboys	326
9. La guagua aérea	329
10. ¡Palante, siempre Palante! The Young Lords Party	332
11. Nuyorican Básquet	335
12. El silencio del viento	339
Lxs autorxs	343

República Dominicana

Eje A

Los films más destacados del país	347
1. La Leyenda Nuestra Señora de la Altagracia	347
2. Las Emboscadas de Cupido	349
3. La silla	351
4. Un pasaje de Ida	353
5. Nueva Yol	355
6. Perico Ripiao	357
7. (Yuniol)2	359
8. El Rey de Najayo	361
9. La Familia Reyna	363
10. ¿Quién Manda?	365

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	367
1. La Soga	367
2. Jean Gentil	369
3. La Hija Natural	371
4. Cristo Rey	373
5. Dólares de arena	375
6. Todos los hombres son iguales	377
7. Melocotones	379
8. Juanita	381
9. Cómplices	383

La autora	385
------------------	-----

Uruguay

Eje A

Los films más destacados del país	389
1. Almas de la costa	389
2. El pequeño héroe del Arroyo del Oro	393
3. Pupila al viento	396
4. José Artigas. Protector de los Pueblos Libres	398
5. Como el Uruguay no hay	402
6. Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo	406
7. Elecciones	409
8. Uruguay, las cuentas pendientes	414
9. El Dirigible	418
10. 25 Watts	422
11. La vida útil	424

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	427
1. Me gustan los estudiantes	427
2. Y cuando sea grande...	431
3. En la puta vida	433

4. Whisky	437
5. El baño del Papa	440
6. Reus	444
7. Mi amiga del parque	446
8. El Candidato	449
9. Anina	453
10. La noche de 12 años	457

Lxs autorxs	461
--------------------	-----

Venezuela

Eje A

Los films más destacados del país	469
1. Al Paredón!	469
2. Electrofrenia	472
3. La máxima felicidad	474
4. Oriana	476
5. Una vida y dos mandados	478
6. La ciudad de los escribanos	481
7. Macuro, la fuerza de un pueblo	483
8. Cheila una casa pa' maita	485
9. Des-autorizados	487
10. Papita, maní, tostón	489

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	491
1. La Venus de Nácar	491
2. Yo quiero una mujer así	496
3. Llano adentro	500
4. ¡Basta!	504
5. Crónica de un subversivo latinoamericano	509
6. El extranjero que danza	514
7. Profundo	519
8. Golpes a mi puerta	523

9. Desde allá	528
10. La familia	531
Lxs autorxs	535
Índice analítico	539

Prólogo

Mariano Mestman

Este primer volumen de *Filmografías Comentadas en América Latina* es producto de un minucioso trabajo coordinado por Javier Cossalter en el marco de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). El libro da cuenta del desarrollo de la red fundada por Ana Laura Lusnich —al igual que el grupo argentino CyNE—, así como de un momento singular de intercambio en el plano regional. Casualmente me tocó estar presente, en septiembre de 2017, en la reunión durante el V COCAAL (Colóquio de Cinema e Arte na América Latina) en San Pablo, donde surgió la propuesta. Organizado por Yanet Aguilera y otros colegas, este congreso reunió a investigadores de varios países de la región que en los últimos diez años vienen consolidando vínculos institucionales y colaborativos en eventos anuales o bianuales, como los Encuentros de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano que coordinó Mónica Villarroel desde la Cineteca Nacional de Chile; los del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico (SUAC) de México; los del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) de Uruguay; además de los de RICiLa en Argentina

y por supuesto otros grupos brasileños, en particular de San Pablo y Río de Janeiro; todos ellos presentes en dicha reunión. De estos intercambios, —así como de los ocurridos en otros eventos de estos y otros grupos, o en los grandes congresos de las respectivas sociedades de cine de cada país, en particular la Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) en Brasil y más recientemente la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) en Argentina—, surgió esta iniciativa de construcción de listados críticos de films, en tanto material didáctico para la docencia y la investigación.

A partir de allí, el proyecto se inscribió en el trabajo de los últimos diez años de RICiLa y su grupo originario sobre la historia del cine argentino y latinoamericano, en particular en torno a los “estudios comparados” y a los “estudios transnacionales”. La coincidencia entre el programa del grupo sobre este último tema y la iniciativa de *Filmografías Comentadas en América Latina* explica de algún modo la decisión editorial de organizar el libro con una primera selección de “films destacados” de cada país, seguido de un segundo listado de los principales asociados a la cuestión transnacional. Los criterios de selección de esos films destacados (en ambos casos) quedaron librados a la decisión de los respectivos coordinadores de cada país, como se explica en la Introducción. La articulación transnacional se refiere a variadas cuestiones como el tema/contenido en muchos casos; pero también a la producción, la integración del equipo técnico, los guionistas, directores, actores o incluso la circulación. Del mismo modo, si bien en todos los casos se recorren períodos extensos —desde los orígenes del cine hasta la actualidad—, a veces se focaliza más en uno que en otro, asociado a los respectivos criterios de selección, donde en general predomina el impacto del film, su novedad o interés temático. Por su parte, es evidente que las notables

diferencias entre el desarrollo del cine en cada país incluido en este primer volumen —Argentina, Bolivia, Chile, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela—, en algunos casos hace más compleja la selección al momento de respetar la propuesta común de elegir entre diez y doce películas destacadas (y otras tantas en torno al eje transnacional). Esa heterogeneidad en los criterios de selección, en los aspectos a destacar en las sinopsis y los análisis críticos que acompañan las fichas técnicas se refleja también en la perspectiva de los autores; todos ellos investigadores provenientes de diversos ámbitos académicos, críticos, de curaduría, organización institucional, archivos, etcétera. Se trata de una diversidad que enriquece este proyecto al momento de la confirmación o renovación del conocimiento actualmente existente. En este sentido, este volumen tiene como antecedentes textos de la región que, con diversos formatos, compilan listados de films nacionales o regionales, incluyendo análisis críticos, documentos, fichas técnicas, en sus variantes. Tal vez la principal novedad de estas Filmografías Comentadas sea no sólo la citada selección de un cincuenta por ciento de films de cada país a partir de la dimensión transnacional, sino que en más de un caso la propuesta refleja el más o menos reciente desarrollo (en los últimos diez años) de nuevos grupos de investigación en la región. Varios de ellos, si no todos, vienen recuperando films nacionales olvidados o perdidos, aportando nueva información sobre los existentes y renovando las perspectivas de investigación en diálogo con una larga tradición de estudios previos que sentó las bases de nuestro conocimiento de las cinematografías nacionales.

Seguramente cada lector encontrará en el libro alguna información o perspectiva que no comparte, algún criterio de selección con el que discrepa; pero me parece que fundamentalmente —por lo menos en mi experiencia al

leerlo— se encontrará con películas que desconocía y nuevas perspectivas sobre otras; un extenso trabajo a cargo de autores jóvenes o más conocidos, algunos de ellos especialistas en los períodos históricos y/o temas sobre los que escriben.

El arduo trabajo de curaduría de Javier Cossalter y de los coordinadores de cada país durante más de dos años tiene como corolario este volumen pero también da cuenta y promueve esa emergencia o consolidación de nuevas investigaciones y proyectos en la región. Esperemos que pronto los autores de este libro (y tantos otros críticos e investigadores) puedan también volver a juntarse de modo presencial. Mientras tanto que este trabajo sirva como estímulo para seguir indagando, ya que de eso se trata.

Introducción

Javier Cossalter

Breve historia de RICiLa

La Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) nació como una propuesta al interior del Proyecto de Investigación del Centro de Estudios para América Latina y la Cooperación Internacional (CeALCI) financiado por la Fundación Carolina de España en el año 2011, titulado *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*. Allí participaron académicos de diferentes nacionalidades, quienes plantearon la necesidad de crear un ámbito delimitado que englobe a investigadores de todas partes del mundo cuyos trabajos estén focalizados en el cine de América Latina, y que promueva la producción y la circulación de conocimiento en torno a dicha problemática, así como incentive el empleo de enfoques y metodologías de análisis fílmico comparado. De esta forma, RICiLa cobró vida hacia fines del 2011 y fue presentada al público durante el *I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño*

y *mexicano*, celebrado en la Ciudad de Buenos Aires y organizado por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) radicado en el Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino “Luis Ordaz” perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desde su creación, la Red cuenta con dos prestigiosos investigadores brasileños como miembros honorarios: el Dr. Paulo Antônio Paranaguá y el Dr. Ismail Xavier. Al momento de su lanzamiento, una de las principales impulsoras y promotoras de este ambicioso proyecto, la Dra. Ana Laura Lusnich, le ha ofrecido a quien escribe estas líneas y edita la presente compilación, hacerse cargo de la secretaría general. A partir de entonces, ambos hemos aportado un esfuerzo y energía enormes para mantener a la Red siempre activa y productiva, puesto que la misma se desarrolla “a pulmón” y funciona sin ningún tipo de financiamiento.

Los objetivos iniciales que se propusieron, en primer lugar, fue la conformación de un núcleo de investigadores que se desenvuelvan periódicamente, en cualquier lugar de residencia o institución, en el terreno de los estudios sobre el cine de la región. En un comienzo, RICiLa congregaba a setenta y cinco miembros de catorce países. Hoy en día, luego de más de ocho años de historia, participan de la misma alrededor de doscientos cuarenta investigadores procedentes de veintiocho países, lo cual evidencia no sólo una consolidación en términos institucionales, sino por sobre todas las cosas el creciente interés que fue adquiriendo a lo largo del tiempo el cine latinoamericano en tanto objeto de estudio. En segunda instancia, se planteó la confección de una página web que reúna las investigaciones y publicaciones realizadas por sus miembros en torno a las cinematografías latinoamericanas; que visibilice los proyectos en curso; que difunda convocatorias a congresos, seminarios, concursos

y ciclos de cine; y que también pueda utilizarse como una base virtual para alojar en su interior catálogos, textos audiovisuales y otro tipo de publicaciones digitales. En consecuencia, desde la constitución de la Red se han consumado numerosas actividades y publicaciones —académicas y de divulgación— promovidas por parte de sus miembros. En el año 2012 RICiLa co-organizó el *II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y de la historia*, llevado a cabo en la ciudad de Buenos Aires, donde participaron expositores de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y México. En 2013 y 2015, respectivamente, editó las *Actas del II Simposio* y las *Actas del I Simposio* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Asimismo, en 2013, con la intención de afianzar los lazos entre los investigadores, se propuso elaborar un repositorio de proyectos en curso y/o culminados, con el objeto de conocer el amplio arco de tópicos y problemáticas relacionadas con el cine latinoamericano escogidas por los miembros en cada rincón del planeta. A su vez, en el año 2014 se lanzó una convocatoria abierta entre los integrantes de la Red para realizar un trabajo monográfico o dossier en derredor al cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta, el cual fue publicado en la revista *Imagofagia* un año después. Allí se incluyeron trabajos sobre Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Cuba, México, Uruguay, Perú y Venezuela. En 2016 colaboró con la planificación del *III Simposio Iberoamericano de estudios comparados: prácticas y relaciones transnacionales en el cine latinoamericano silente y clásico*, en el cual disertaron, entre otros, los conferencistas Julia Tuñón y Eduardo Morettin. Por último, señalamos dos producciones realizadas por los miembros, que se erigen como documentos fundamentales para el investigador sobre cine latinoamericano, y que pueden descargarse de forma abierta y gratuita desde la

página web de RICiLa . Por un lado, el Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España entre 1926 y 2012, compilado por Alberto Elena. Por el otro, las bases de estrenos de films argentinos en México y películas mexicanas en Argentina durante el período del cine clásico-industrial, editadas por Dana Zylberman y el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE).

El proyecto "Filmografías comentadas"

El proyecto en torno a las Filmografías comentadas en América Latina comenzó a tomar forma en el *V Colóquio de Cinema e Arte da América Latina: Estado Crítico – América Latina Resistente*, celebrado en la Universidade Anhembi Morumbi de San Pablo en septiembre de 2017. Allí, varios asociados a la Red advirtieron la necesidad de disponer de una suerte de listados acotados que contengan información relevante en torno a los principales films de cada país, ya sea como material pedagógico para ofrecer en los cursos universitarios o tanto como material documental singular para conocer, de forma organizada y revisada, las obras audiovisuales centrales en la historia de las diversas cinematografías de la región. En base a esta propuesta inicial, de seleccionar las películas más destacadas de cada país, se pensó la posibilidad de incluir un segundo eje que se halle en sintonía con las perspectivas fomentadas por la Red y que entienda al cine de la región en términos relacionales. De este modo, una visión comparada del cine latinoamericano invita a inmiscuirse en el campo de lo transnacional. Los cines de la región, en algunos casos de forma temprana, establecieron importantes vínculos no sólo con la potencia en ascenso del cine estadounidense, sino también con los países vecinos o próximos dentro del territorio. Dichos lazos

—que inciden de cierta manera en la constitución de una cinematografía nacional— se materializan en, por ejemplo, la utilización de locaciones foráneas y el tratamiento de problemáticas externas, la presencia de elencos extranjeros, la hibridación en la procedencia de la dirección y el equipo técnico; y la co-producción, en tanto aspectos singulares.

A mediados de 2018, entonces, asumiendo plenamente la coordinación general de esta tarea, asentada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, me contacté con algunos referentes de aquellas cinematografías latinoamericanas en derredor a las cuales RICiLa tuviera representación, para poner en marcha el proyecto. El mismo consistió en confeccionar dos listados de entre diez y doce films cada uno, siguiendo sendos ejes establecidos: los films más destacados del país y las películas más distinguidas que contengan algún vínculo transnacional, ya sea con países latinoamericanos o por fuera de la región. En este punto, los criterios para la selección fueron amplios y heterogéneos, tanto en su tipología filmica como en su pertinencia dentro de la historia del cine: cortos, medios y largometrajes; ficción, documental, animación y cine experimental; películas de impacto en el campo cinematográfico; piezas que inauguran una época; representantes de una corriente o tendencia filmica; obras de éxito comercial local y/o internacional. Si bien se sugirió cubrir y abarcar todo el arco temporal de la historia del cine de cada país en ambos listados, lo cierto es que el desarrollo cinematográfico en la región no fue para nada homogéneo, ni tampoco lo es hoy en día. No todos los países iniciaron la producción local del mismo modo y al mismo tiempo, así como no es posible establecer de forma unánime etiquetas canónicas como “cine clásico” y “cine moderno”, por lo menos no bajo parámetros estandarizados. Asimismo, el compendio estuvo atravesado por la profunda subjetividad de los

coordinadores y equipos de trabajo de cada cinematografía —conformados por miembros activos de la Red y por nuevos integrantes que dicho proyecto permitió sumar—, quienes volcaron en la selección su experticia en el objeto de estudio. La noción de *film destacado* adquirió y vislumbró múltiples posiciones y sentidos. Luego de esta ardua primera etapa, que demandó tiempos disímiles, desde algunos meses hasta más de un año, devino la instancia central del trabajo: la conformación de las fichas técnicas de cada film, el armado de una breve sinopsis y la redacción del comentario crítico-analítico en torno a los aspectos más sobresalientes del film en el plano estético, narrativo y/o su repercusión en el campo cinematográfico local y regional. A su vez, en la medida de lo posible, se incorporaron hasta dos fuentes documentales y/o referencias bibliográficas acerca del film en cuestión, para que el lector pueda profundizar en el conocimiento de dicha película. Finalmente, podemos señalar que la extensión de dos carillas requerida para el esquema global de cada film no es suficiente ni permite ahondar en todos los aspectos de la obra, pero sí posibilita concentrar de forma organizada y criteriosa, en el presente volumen, un análisis referencial de alrededor de ciento setenta films pertenecientes a siete cinematografías de la región.

El desafío de la pertinencia de las filmografías en el contexto contemporáneo de circulación globalizada y acceso inmediato a la información

¿Por qué elaborar hoy en día un trabajo de estas características cuando existen en Internet bases de datos consolidadas que aportan fichas técnicas pormenorizadas de prácticamente cualquier film realizado en el mundo? ¿Por

qué compilar breves análisis filmicos si abunda la oferta de los blogs de películas con comentarios críticos? ¿Por qué articular diversos corpus cinematográficos cuando proliferan constantemente listados de obras audiovisuales bajo criterios temáticos o de procedencia? Todo parecería estar al alcance de un par de *clicks*. Sin embargo, propuestas más convencionales pueden aún convivir en el panorama actual de interactividad y saturación de la información. La clave está en el enfoque, la selección, la pluralidad de voces y la curaduría de este proyecto.

En primer lugar, el eje transnacional le aporta un plus de originalidad a la concepción de una filmografía nacional. Los vínculos con otras cinematografías, ya sea en términos de producción, en relación al intercambio cultural del elenco y los rubros técnicos, o en torno a las preocupaciones socio-políticas, permiten trascender las estrictas fronteras para encontrar nuevas especificidades. Esta perspectiva, como bien señala Ana Laura Lusnich, procura “ofrecer una interpretación productiva y concreta de las conexiones que se establecen entre lo local y lo global, o entre lo nacional y lo transnacional” (2014: 106). Lo “local” y lo “nacional” adquieren otras dimensiones a través de una lectura transnacional. Estos elementos relacionales destacados en los films de dicha línea dejan entrever acercamientos; puntos en común entre cinematografías cercanas pero también entre aquellas *a priori* lejanas o distantes. En segunda instancia, los principios para escoger los films que integran los listados también le imprimen singularidad al trabajo. El hecho de no haber restringido la propuesta sólo a variables acotadas y canonizadas como “largometrajes de ficción” o “éxitos de taquilla” ha posibilitado ampliar el espectro de lo *destacable* y articular bajo un mismo corpus criterios heterogéneos y hasta incluso, en algunos casos, parámetros invisibilizados o considerados tradicionalmente de menor

jerarquía. De este modo, el cortometraje, relegado en buena parte de la historiografía clásica —pero activo en la historia del cine latinoamericano—, halla su lugar en esta selección. Por otro lado, algunas pocas piezas de corte experimental, generalmente tratadas como un fenómeno marginal, también hacen su aparición. Asimismo, la tipología documental, altamente productiva y eficaz a lo largo y ancho de la región, ha merecido una posición considerable en esta compilación. No obstante, los films de ficción siguen ocupando un rol dominante dentro de la totalidad de las filmografías. Lo interesante resulta de la coexistencia de todas estas variantes en un mismo tejido. Algo similar sucede con el motivo de inclusión de tal o cual film. El éxito comercial es, por su puesto, un valor a subrayar, pero no es el único utilizado para la organización de los listados. Como ya hemos comentado, se han tomado múltiples argumentos de impacto de un film en el campo cinematográfico y cultural de un país. Esto se conecta, justamente, con el tercer factor que justifica el interés de este proyecto: la diversidad de puntos de vista, condensada no sólo en la conformación de los respectivos corpus locales —nacionales y transnacionales—, sino por sobre todo plasmada y explicitada en la redacción de los comentarios críticos. Y este es uno de los puntos medulares de esta obra de compilación. Los miembros de RICiLa que participaron, y aquellos colaboradores invitados, evidencian orientaciones y pertenencias institucionales eclécticas; esas particularidades emergen plenamente dejando sus marcas en los textos. Varios de los autores son académicos en el área de cine —profesionales y estudiantes en formación—, mientras que algunos son periodistas y otros son gestores culturales. En este sentido, un último elemento sobresale en este trabajo: el curado final. La revisión minuciosa y atenta que amerita la edición de un volumen de este talante no se desentiende de las cualidades específicas

que ofrecen cada uno de los comentarios, los cuales conservan en su escritura las huellas culturales de procedencia. De este modo, las subjetividades afloran de forma contundente. Se han respetado, dentro de las pautas solicitadas, las extensiones variables, los modismos y las ideas. El cine es marcadamente ideológico y eso se traslada a la elección del film y el abordaje del mismo. Las diferencias en términos políticos trascienden la curaduría del proyecto. Desde la selección hasta la escritura, todas las voces se han mantenido.

Filmografías Comentadas Vol. I

Debido a la extensión que demanda este proyecto, y a los tiempos variables de trabajo que los miembros-representantes de cada cinematografía disponen, hemos decidido lanzar un primer volumen de estas filmografías comentadas en América Latina, integrado por los siguientes países: Argentina, Bolivia, Chile, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. En fase de escritura y revisión se encuentran las filmografías de Brasil, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Paraguay y Perú; las cuales esperamos poder incluir en una segunda entrega. Más allá de que, efectivamente, fueron aquellas primeras siete cinematografías las que culminaron sus propuestas de forma sincrónica, desde la coordinación general siempre sobrevoló la idea de exhibir al cine de la región como un entramado múltiple y diverso. Siguiendo la línea de pensamiento acuñada por Paulo Antônio Paranaguá en su famoso libro *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, los cines del territorio son profundamente heterogéneos en cuanto a volumen de producción, continuidad y recepción local. Por tanto, resultaba interesante articular en un mismo espacio países que habían consolidado una fuerte tradición

cinematográfica industrial con aquellos que han experimentado períodos productivos más o menos largos, junto a otros cuya producción despegó de forma lenta y tardía. Estas particularidades marcaron de cierta manera el devenir de los cines en dichos territorios, y son esas diferencias las que procuramos que emerjan de la lectura integral de esta compilación.

Diversas son las entidades que, a través de sus representantes, forman parte de esta obra; lo cual evidencia, como ya hemos expresado, el eclecticismo de su espíritu: universidades, cinetecas y cinematecas, escuelas de cine, asociaciones, revistas y festivales, entre otras. Estas pueden ser consultadas debidamente en los perfiles de cada uno de los participantes. A esta altura no podemos dejar de agradecer enormemente a quienes oficiaron como coordinadores en las diferentes cinematografías, por su paciencia y esfuerzo; a los que tomaron la difícil labor de realizar la selección de los films, reduciendo criteriosamente listados interminables para adecuarse a las normas editoriales; y por sobre todas las cosas, a todos aquellos autores que asumieron el compromiso de armar las fichas técnicas junto a las sinopsis, y que dejaron su sello en los comentarios críticos, puesto que sin su colaboración esta empresa no habría sido posible. A continuación, reconocemos los aportes de: ARGENTINA: Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (*selección de films*); Adduci Spina, Elina; Arévalos, Valeria; Broitman, Ana; Cuarterolo, Andrea; Flores, Silvana; Gionco, Pamela; Grella Reina, María Constanza; Kelly Hopfenblatt, Alejandro; Lanza, Pablo Hernán; Lencina, Victoria Julia; Lusnich, Ana Laura; Montes, Viviana; Muoyo, C. Adrián; Nannetti, Liza; Pardo, Soledad; Trombetta, Jimena Cecilia; Véliz, Mariano; Verardi, Malena (*redacción de comentarios*).

BOLIVIA: Morales Escoffier, Sebastian; Sánchez, Claudio (*selección de films y redacción de comentarios*); Zapata, Luis Sergio (*redacción de comentarios*).

CHILE: Horta Canales, Luis (*coordinación, selección de films y redacción de comentarios*); Bossay Pisano, Claudia; Iturriaga Echeverría, Jorge (*selección de films*); Ortega Ascencio, José Miguel; Rosas, Vladimir; Toro Encina, Bruno (*redacción de comentarios*).

PUERTO RICO: Almodóvar Ronda, Ramón; Rodríguez, María Cristina (*selección de films y redacción de comentarios*).

REPÚBLICA DOMINICANA: Solano, Rosanna (*selección de films y redacción de comentarios*).

URUGUAY: Lacruz, Cecilia; Tadeo Fuica, Beatriz; Torello, Georgina (*coordinación, selección de films y redacción de comentarios*); Alvira, Pablo; Amieva, Mariana; Balás, Mariel; Marrero Castro, Carmela; Ramírez Bueno, Belén; Secco, Lucia; Silveira, Germán; Soria, Florencia; Wschebor, Isabel (*redacción de comentarios*).

VENEZUELA: Azuaga, Ricardo; Peña Zerpa, Claritza Arlenet; Peña Zerpa, Mixzaida Yelitza; Peña Zerpa, José Alirio (*coordinación, selección de films y redacción de comentarios*); Dumont, Gabriel; Liberatoscioli, Maurizio; Pereira Barake, Gabriela (*redacción de comentarios*).

Finalmente, queremos agradecer especialmente a la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires por brindarnos el sustento y la plataforma para difundir, de forma impresa y digital, este ambicioso trabajo. Cabe destacar que dicha institución se erigió como casa editorial gracias al apoyo y el aval de Beatriz Trastoy, Directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, espacio académico que posibilitó llevar a cabo el desarrollo general del proyecto. Asimismo, extendemos toda nuestra gratitud hacia Ana Laura Lusnich (Profesora Titular de Introducción al Cine

y a las Artes Audiovisuales), Malena Verardi (Profesora Adjunta de Historia del Cine I) y Mariano Véliz (Jefe de Trabajos Prácticos de Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine), referentes de tres cátedras de la carrera de Artes de esta casa de estudios que colaboraron con la redacción de comentarios y que disponibilizarán este compendio en tanto material complementario de consulta para sus clases curriculares.

Bibliografía de referencia

Lusnich, A. L. (2014). Del comparatismo al transnacionalismo. Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial. En *TOMA UNO*, núm 3, pp. 99-110.

Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, FCE.

Argentina

Eje A

Los films más destacados del país

1. La Revolución de Mayo

Andrea Cuarterolo

Ficha técnica

Duración: 4 min 30 seg aproximadamente (se conservan solo 10 de los 15 cuadros originales) - Formato: fílmico (35mm)
- Tipología: ficción - Dirección: Mario Gallo - Producción: Mario Gallo - Año de producción: 1909 - Año de estreno: 1909
- Tipo de financiación: desconocido - Reparto: desconocido.

Breve sinopsis

El film relata los acontecimientos del 25 de mayo de 1810 y los sucesos de los días precedentes. En el primero de los diez cuadros que hoy se conservan, los patriotas se reúnen en casa de Nicolás Rodríguez Peña y resuelven aplazar el movimiento revolucionario hasta la caída de Sevilla en poder de los franceses. En el segundo, la mayoría de los jefes

convocados por el Virrey le comunican que no cuente con ellos porque apoyan al pueblo. En el tercero, los cabildantes reciben con júbilo la resolución del Virrey, de boca de Juan José Castelli y Rodríguez Peña. En el cuarto, titulado “la escarapela nacional”, Domingo French y Antonio Luis Beruti reparten cintas azules y blancas para que los patriotas sean reconocidos y en el quinto ambos irrumpen en el Cabildo clamando que el pueblo desea saber lo que se trata. En el sexto, Berutti escribe los nombres de los integrantes de la nueva junta. En el séptimo, el Cabildo está indeciso y Berutti presenta la lista. En el octavo, los patriotas esperan impacientes la resolución del Cabildo. En el noveno, los miembros de la nueva junta prestan el juramento de práctica. En el décimo, Cornelio Saavedra dirige la palabra al pueblo. El final en apoteosis muestra al General José de San Martín mientras el pueblo exclama “Viva la República”.

Comentario sobre el film

Los primeros films argumentales argentinos nacieron en la euforia patriótica del Centenario de la Revolución de Mayo, en un período de conmemoración y reflexión sobre los procesos fundacionales de la historia nacional. En efecto, este género surgió en gran medida ante la necesidad de representar esos sucesos altamente simbólicos con medios expresivos que excedían los del cine de actualidades. La historia representada en estos primeros films fue esencialmente la porteña y liberal, que trazó las coordenadas de un país inexistente antes de la gesta de Mayo, antes de que el sueño de varios grandes hombres, todos porteños por nacimiento o inclinación, lo hicieran posible. No es casual, entonces, que la primera película de ficción estrenada en el país fuera precisamente *La Revolución de Mayo*, dirigida por el director de origen italiano Mario Gallo. El film ilustra los conocidos

episodios de este suceso mitificado por los textos y la iconografía escolar. De los quince cuadros que originalmente componían la película, hoy sólo se conservan diez, cada uno de ellos precedido por un intertítulo informativo que anuncia la situación representada a continuación. La escenografía de las escenas en interiores es despojada y simple, y para los exteriores se ha recurrido a esquemáticos telones pintados, diseñados en una escala demasiado pequeña y que a causa de un defecto en la iluminación parecen moverse con el viento. Está claro, sin embargo, que ni el “realismo” ni la fidelidad histórica estaban en las preocupaciones de estos primeros cineastas. El objetivo de estos films no era la reconstrucción del pasado argentino, sino la difusión de símbolos y mitologías nacionales de las que las nuevas masas populares pudieran apropiarse. Esto se vuelve evidente al analizar el último cuadro de *La Revolución de Mayo*. El pueblo se ha reunido frente al Cabildo para escuchar el discurso de Cornelio Saavedra. Con un cambio súbito de plano, vemos aparecer en el extremo superior izquierdo del cuadro la insólita figura del general José de San Martín vestido de uniforme y envuelto en la bandera argentina, que como una suerte de *deus ex machina* moderno observa la escena desde las alturas. La figura de San Martín, ajena al momento histórico al que se refiere el film, funciona aquí como una homologación o fusión entre sujeto y nación, un símbolo de esa patria naciente. Lejos de desentonar con el resto del relato, el truco visual refuerza el mensaje nacionalista e introduce por primera vez en el cine argentino la simbólica figura del padre de la patria.

Si en el aspecto temático el temprano cine argumental argentino encontró su fuente de inspiración en la tradición nacional, las fuentes estéticas y narrativas de estos primeros films históricos provenían, al igual que sus creadores, del Viejo Continente. En un intento por rescatar al séptimo arte

de su pasado plebeyo como atracción de feria o espectáculo burlesco, en Francia hacía furor desde 1908 el llamado *film d'art*, un nuevo movimiento que pretendía jerarquizar al cine, acercándolo a las artes por entonces legitimadas (sobre todo la literatura y el teatro), y que sirvió como modelo a algunos de estos pioneros del cine vernáculo.

Dada la dimensión simbólica de estas primeras películas, resulta paradójico que fueran justamente europeos los responsables de difundir, a través de su arte, el repertorio de la identidad nacional. Sin embargo, esto es perfectamente explicable si tomamos en consideración que el cine fue en la Argentina, como en gran parte de Latinoamérica, un producto de importación. La actuación de inmigrantes en la incipiente industria cinematográfica local y su marcada inclinación hacia los temas nacionales tuvo, no obstante, otro motivo evidente. Como declararía en su vejez Mario Gallo, “la elección del tema histórico fue su manera de adherir a una nueva patria”. Para los hijos de Europa, que venían a la Argentina a “hacer la América”, esta fue, sobre todo, una forma de integración nacional, una manera de congraciarse con los valores propios de su patria de adopción.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Caneto, G. et al (1996). *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina.
- Cuarterolo, A. (2010). El arte de instruir deleitando. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario. En *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, vol. 10, núm. 39, pp. 197-210.
- Cuarterolo, A. (2019). El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna. Traducción al español de la autora. En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 5, pp. 233-276.

2. Los tres berretines

Pamela Gionco

Ficha técnica

Duración: 65 min (copia disponible 58 min) - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Franciso Mugica y Enrique Telémaco Susini (no acreditados) - Producción: Lumiton - Año de producción: 1933 - Año de estreno: 1933 - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Luis Arata, Luis Sandrini, Héctor Quintanilla, Luisa Vehil, Florindo Ferrario, Benita Puértolas, Malena Bravo, Dolores Dardés, Miguel Ángel Lauri, Luis Díaz, Dora del Grande, Mario Danesi, Homero Cárpena, Mario Mario.

Breve sinopsis

Un padre ferretero, de origen español, reniega de las pasiones de sus familiares: el fútbol, el tango y el cine.

Comentario sobre el film

Esta comedia familiar, eminentemente porteña, comienza con imágenes urbanas del centro de la ciudad de Buenos Aires. Los créditos iniciales se imprimen sobre una secuencia en movimiento de calles, autos y gente de una ciudad moderna. La cámara ingresa en la ferretería (almacén de ramos generales) del español Manuel Sequeiro (Luis Arata), el padre de la familia protagonista de esta historia, quien responde ofuscado a unas clientas que piden un producto que han visto en el cine. Este comienzo presenta una historia que tematiza sobre la tradición y la modernidad en el seno de una familia de clase media, integrada por

inmigrantes españoles (de distintas latitudes) y las primeras generaciones en tierra americana.

La palabra “berretín” proviene del lunfardo (variación lingüística popular rioplatense) y denomina las pasiones desmedidas, los caprichos o las aficiones que “se nos meten en la cabeza”. Se cree que proviene del genovés *berrettino*, un tipo de sombrero. El título refiere entonces a los intereses que movilizan a los protagonistas. El mayor de los tres hijos, Lorenzo, es futbolista amateur y su deseo es profesionalizarse. El personaje es interpretado por Miguel Ángel Lauri, reconocido jugador delantero del equipo Estudiantes de La Plata e integrante de la selección nacional entre 1929 y 1935. Eusebio, interpretado por el gran actor Luis Sandrini, se desvive por el tango. Recorre el ambiente buscando quien ponga en partitura su melodía y así vivir de la canción. Finalmente, las mujeres de la familia (hija, esposa y suegra de Manuel) disfrutaban asiduamente del espectáculo cinematográfico, abandonando sus “obligaciones domésticas”. El fútbol, el tango y el cine son esos tres berretines que menciona el título. Al margen de estas pasiones se encuentra Eduardo (Florencio Ferrario), que estudió arquitectura y está empleado en una empresa. Su historia será la que lo vincula sentimentalmente con Susana del Solar, hija de familia adinerada, que estudia Danzas en el Conservatorio Nacional.

Este film es el primero de la empresa Lumiton, fundada en 1931 por un grupo de amigos que no tenían experiencia en cine, pero sí voluntad y conocimientos técnicos. Enrique Telémaco Susini, César José Guerrico, Luis Romero Carranza y Miguel Mujica eran conocidos como “los locos de la azotea”, al haber logrado la primera transmisión radial en Argentina desde la terraza del Teatro Coliseo en 1920. Sus gustos e inventiva les llevó a apostar por el cine y las nuevas tecnologías del sonido. Si bien *Los tres berretines* es la segunda

película sonora estrenada en el país, es adelantada sólo por un par de semanas por el film *¡Tango!* (27-04-1933). Mientras esta producción de los estudios Argentina Sono Film estructura su relato en base a la sucesión de números musicales, *Los tres berretines* se basa en un argumento teatral. Esta cuestión le da un sólido sustento narrativo que la vuelve más interesante como película de ficción. La obra dramática es una comedia asainetada en la cual los “berretines” son la radio, el tango y el fútbol. Es de Malfatti y de las Llanderas, los mismos guionistas del film. Había sido estrenada con gran éxito el 16 de septiembre de 1932 por la compañía Enrique Muiño-Elías Alippi. Luis Sandrini también participa en la representación teatral, con el mismo personaje, que configura inicialmente el texto-estrella de este actor: un muchacho de buen corazón, un poco torpe y atolondrado.

La importancia técnica de este film en la historia del cine argentino no sólo se vincula con el uso del sonido óptico y la fundación de la empresa Lumiton. Se fundamenta además con la participación del húngaro John Alton como director de fotografía (no acreditado), quien se había formado en Hollywood durante la década de 1920 y aporta sus conocimientos para la formación técnica local y la instalación definitiva de los estudios Lumiton.

La película presenta registros directos de exteriores urbanos reales, como la cancha del Club Atlético Independiente (la primera construida en hormigón armado en el país). También podemos apreciar la participación del conjunto Foccile-Marafiotti, donde un joven Aníbal Troilo toca el bandoneón, y la orquesta de Osvaldo Fresedo. El guion está plagado de referencias contemporáneas sobre la crisis y la cultura popular del periodo. Es posible abordar esta obra desde diversas perspectivas tales como la representación de la familia, los inmigrantes, las clases socio-económicas, la construcción de imaginarios

sociales o los espacios de sociabilidad de la época, entre otras posibles.

Lamentablemente, la copia que se encuentra para ver digitalmente en la plataforma CINE.AR da cuenta del paso del tiempo de los archivos audiovisuales. Probablemente, la copia en 35mm fue reducida a 16mm. A las marcas y rayas sobre el soporte fílmico, huellas de máquinas de proyección o copiado, se le suma que los fotogramas han sido digitalizados con fallas técnicas irreversibles, como problemas de ventanilla que “cortan cabezas”, o problemas de luz, que brindan una imagen sobre expuesta, además de un sonido defectuoso y desincronizado. Nuestro acceso actual a esta obra no nos permite valorar completamente su calidad cinematográfica, pero aún podemos disfrutar su historia y actuaciones.

Acompañamos este comentario con el texto del tango “Araca la cana”, de Enrique Delfino, con letra de Mario Rada, esa canción que en la ficción tararea Eusebio y luego logra transcribir para su ejecución.

iAraca la cana!
Ya estoy engriyao...
Un par de ojos negros me han engayolao.
Ojazos profundos, oscuros y bravos,
tajantes y fieros hieren al mirar,
con brillos de acero que van a matar.
De miedo al mirarlos el cuor me ha fayao.
iAraca la cana! ya estoy engriyao.

Yo que anduve entreverao
en mil y una ocasión
y en todas he guapeao
yo que al bardo me he jugao
entero el corazón

sin asco ni cuidao.
Como un gil vengo a ensartarme
en esta daga que va a matarme
si es pa' creer que es cosa'e Dios
que al guapo más capaz
le faye el corazón.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Chalkho, R. (2016). La música en los inicios del cine sonoro argentino. En *L.I.S. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, núm. 16.
- Ciria, A. (1995). Teatro, cine, tango y fútbol: notas sobre *Los tres berretines* (1933). En *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

3. Puerta cerrada

Silvana Flores

Ficha técnica

Duración: 105 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Luis Saslavsky - Año de producción: 1938 - Año de estreno: 1939 - Producción: Argentina Sono Film, Cinematográfica Argentina S.A. - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Libertad Lamarque, Agustín Irusta, Angelina Pagano, Ilde Pirovano, Sebastián Chiola, Ángel Magaña.

Breve sinopsis

Nina Miranda es una cantante retirada que es liberada de la cárcel después de veinte años de condena por el asesinato accidental de su esposo, tras una serie de malentendidos causados por las negativas familiares sobre dicho matrimonio. Tras su liberación, Nina recuerda sus años de juventud y se reencuentra con su hijo, quien nunca la conoció, fruto de la relación con su difunto marido. Nina muere finalmente en sus brazos tras interponerse en el camino de una bala dirigida hacia él.

Comentario sobre el film

Representante de un tipo de narrativa clásica vinculada al melodrama, *Puerta cerrada* ha sido un referente en el cine argentino y latinoamericano en lo que respecta al despliegue de la serie de enredos sentimentales, injusticias sociales e instintos fundamentales que caracterizan a estos relatos. Como su título lo indica, la película trabaja continuamente

con los motivos temáticos del adentro y el afuera, de lo cerrado y lo abierto, marcando dichos motivos en diferentes momentos de la trama a través del empleo de ventanas y puertas que no se pueden atravesar, o que sólo están disponibles para el acceso de algunos, de acuerdo con los prejuicios sociales imperantes.

Ese adentro y afuera se hace visible en ámbitos como el mundo del espectáculo, al cual Nina se dedica, junto a su hermano, antes de casarse y decidir abandonar el teatro por pedido de su novio. Aquí encontramos una de las primeras referencias a las dicotomías espaciales que nos ofrece esta película: su permanencia en el matrimonio dependía entonces de su salida del mundo del espectáculo. Por otra parte, el posterior retorno de Nina al teatro, a consecuencia de sus dificultades económicas, será el primer paso para el enredo mafioso que la sacará de aquel ámbito familiar por el cual había optado, derivando esto, tras su encarcelamiento, en puertas cerradas para su libertad. La apertura y el cierre de los telones en las dos interpretaciones que hace Nina en el escenario vienen a simbolizar este juego de movimientos que tironean a la protagonista entre su inclusión o exclusión respecto a su profesión y a su familia.

Estos desplazamientos también se hacen patentes en el espacio de la prisión: Nina ingresa a ella con puertas abiertas, como si el encierro fuera el único destino donde el paso no le está franqueado, y dos décadas después, en su salida, observa el espacio ilimitado del cielo desde aquel aislamiento, presagiando la falsa esperanza de reanudar su vida. El motivo de la apertura y el cierre de las puertas se presenta también en la escena del crimen, cuando Nina escapa junto a su hermano y su pequeño hijo, y las fuerzas policiales procuran apresarlos tras la puerta cerrada del camerín donde Raúl, su esposo, es accidentalmente asesinado.

El espacio que mayormente le será vedado a Nina es la casa de las tías millonarias de Raúl. Esto se observa en un sinnúmero de escenas, entre las que destacamos aquella en la que Nina espera el consentimiento para que la joven pareja pueda vivir en la mansión: ella mira, sentada en un carruaje, la ventana desde la cual su esposo negocia la reconciliación familiar. Esa mirada, dirigida desde abajo hacia arriba, será verbalizada en un momento posterior por Josefa, una de las tías, quien en su recuerdo de aquel momento nos da una nueva perspectiva de la mirada expectante de Nina, esta vez desde el interior de la casa. En su remordimiento por aquella actitud pasada, la mujer declara: “Las puertas de la casa se abrirán. Nina entrará por la puerta grande”, algo que solamente sucederá al final del relato, haciendo coincidir la tan esperada apertura con la muerte de la protagonista.

Los motivos aquí analizados van acompañados del tópico de la espera, que también es constante en el film: Nina aparece siempre en una expectación angustiante, atendida en el anonimato de un automóvil o en el umbral de la puerta de servicio, asociándose su origen artístico con la condición social de una mucama. También espera mientras su esposo negocia el retorno a la mansión de sus tías; aguarda ansiosamente el resultado del concurso de pintura al que Raúl se presenta con un cuadro de su figura y sobre el cual están puestas sus esperanzas económicas; posteriormente, Nina permanece esperando noticias de su marido ausente, cuyas cartas y dinero son interceptados por su oportunista hermano, y luego del accidentado crimen, aguarda veinte años para poder ver a su hijo, acontecimiento que también deberá esperar plantada en la puerta de la infranqueable mansión donde este vive con su tía.

La película se destaca también por la inclusión de cuatro números musicales, que dan cuenta a su vez de los estados

emocionales que atraviesa la protagonista, y que la desplazan paulatinamente hacia su destino trágico. En primer lugar, la opereta “Frou Frou” y el tango “La morocha” se desarrollan en un escenario teatral, lugar que despierta el prejuicio social. Esto es notable especialmente en la segunda interpretación, que incluso trae reparos en la propia Nina, denominando al tango como un género de los “bajos fondos”. Sus siguientes interpretaciones musicales se darán en espacios domésticos: una tercera canción es “Pianito de juguete”, que ilustra un momento de felicidad familiar, predominantemente fugaz. Hacia el final de la trama, vuelve a cantar un tango, “¿Por qué?”, de Homero Manzi y Alfredo Malerba, pero esta vez será interpretado en su apariencia avejentada y en el oscuro ambiente de la pensión en la que está alojada. Su letra resume los motivos temáticos aquí expresados, preguntándose en desesperación sobre sus continuas obstrucciones resumidas en el título del film: “¿por qué no se abre una puerta donde encuentre amparo mi alma muerta?”. Dicha expresión tendrá su cumplimiento al final de la narración, en el momento en que, en brazos de su hijo, Nina entra herida de muerte por la puerta grande que durante años se le había negado.

Como afirma Ricardo Manetti, Libertad Lamarque “representa en el sentir hispano ‘la reina de la lágrima’ [...] Es la encarnación de la mujer sufriente del melodrama. Es la heroína que en el ‘renunciamento’ del objeto/sujeto amado alcanza el estatuto de la santa” (2014: 36). El texto-estrella de la actriz plasmado en estas palabras se consolida a través de *Puerta cerrada*, y tras el auge de su carrera en Argentina, país que abandonaría pocos años después (no nos toca definir si por puertas cerradas o por nuevas oportunidades que la harían triunfar en el cine mexicano), se transmitirá y resignificará en la inserción de la célebre “novia de América” en el mercado latinoamericano, abriéndole las

puertas a posteriores representaciones de lo melodramático en la región.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Manetti, Ricardo. (2014). "Aprender y construir, legitimación de un modelo estelar".
En: Manetti, Ricardo y Lucía Rodríguez Riva (Comps.), 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

4. Prisioneros de la tierra

Soledad Pardo

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Mario Soffici - Año de producción: 1939 - Año de estreno: 1939 - Producción: Pampa Film - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Francisco Petrone, Ángel Magaña, Roberto Fugazot, Homero Cárpena, Raúl Lange, Elisa Gálvez.

Breve sinopsis

En la provincia argentina de Misiones un grupo de peones mensúes se dirigen hacia un yerbal, donde trabajarán en condiciones extremas bajo la dirección de un inescrupuloso capataz. Uno de ellos, Esteban Podeley (Ángel Magaña), se dispone a huir junto a su enamorada, la hija del médico del pueblo (Elisa Gálvez). Cuando el capataz lo descubre comienza a hostigarlo más que nunca. La violencia se recrudece hasta que Podeley mata a latigazos al capataz. A pesar de que todo parece listo para que finalmente la pareja concrete su plan, el destino trágico se impone entre ambos.

Comentario sobre el film

Prisioneros de la tierra estableció un lazo con la literatura a partir de su guion, que se basó en los cuentos *Una bofetada*, *Un peón* y *Los destiladores de naranjas*, del escritor uruguayo Horacio Quiroga. La adaptación de los mismos estuvo a cargo de Darío Quiroga (hijo del escritor) y Ulyses Petit de Murat.

El film cuenta con una iconografía propia de una epopeya pero deriva en tragedia, incorporando a su vez elementos propios del melodrama.

Los historiadores del cine han relacionado frecuentemente a esta película con la obra de Hugo del Carril *Las aguas bajan turbias* (1952). Al margen de las similitudes que se observan entre ambos films, hay una importante diferencia en el punto de vista que adopta cada uno. Mientras que *Las aguas bajan turbias* plantea la posibilidad de una solución para los trabajadores, la obra de Soffici envuelve a sus personajes en un destino trágico del que no pueden escapar.

Prisioneros de la tierra fue un éxito de taquilla y tuvo muy buena recepción crítica en el momento de su estreno.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Casale, M. y Kelly Hopfenblatt, A. (2009). La formulación del espacio en el cine clásico-industrial: el cine social y las alternativas al modelo hegemónico. En Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Lusnich, A. L. (2007). *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

5. Los isleros

Ana Laura Lusnich

Ficha técnica

Duración: 112 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Lucas Demare - Año de producción: 1951 - Año de estreno: 1951 - Producción: Estudios San Miguel - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Tita Merello, Arturo García Buhr, Mario Passano, Graciela Lecube, Roberto Fugazot, Enrique Fava, Alita Román.

Breve sinopsis

Los isleros narra la sacrificada vida de una familia que habita la región de las islas del delta del Río Paraná, en los años treinta y cuarenta. Se hace eco de la historia de la familia en el tiempo, concentrándose en las relaciones que Rosalía (“la Carancha”) mantiene con su pareja Leandro Lucena, su hijo Toño y la joven cuñada que llega al rancho familiar, Berta. De igual manera, el film se constituye en un drama social que registra las periódicas inundaciones en la zona, con las consecuentes necesidades cotidianas, la pérdida del ganado y la exigencia física que recae en los habitantes del lugar.

Comentario sobre el film

Los isleros es un film capital de la cinematografía argentina. Realizado en los años de desarrollo del período clásico-industrial, con estreno el 20 de marzo de 1951 en el cine Ópera de la ciudad de Buenos Aires, ofrece diferentes perspectivas de análisis relacionadas con la fuerza de su estructura narrativa, el contenido social de la historia, la

interpretación de los protagonistas —verdaderos actores—faro del cine argentino de la época (Tita Merello y Arturo García Buhr)— y el diseño visual y sonoro de gran potencia expresiva. Niveles de análisis que explican la repercusión del film en el campo cinematográfico argentino y mundial del momento, y la perdurabilidad del mismo en la memoria de varias generaciones de espectadores.

Si se tiene en cuenta su estructura narrativa (cronológicamente, la intriga refleja diferentes etapas en la relación de la pareja protagónica, con el posterior nacimiento del hijo, el casamiento de este con una joven proveniente de la ciudad y el progresivo envejecimiento de los padres), resulta significativo reparar especialmente en una secuencia tardía (aquella que retrata la creciente del Río Paraná y la consecuente inundación de las islas), segmento que manifiesta el clímax dramático del film y condensa simbólicamente su perspectiva ideológica. De igual manera, esta secuencia toma cierta distancia del relato que da origen al film (la novela homónima de Ernesto López Castro de 1943, escritor que colaboró en la realización del guion), por la gran supremacía y expresividad del entorno natural, y a su vez se proyecta hacia el futuro del cine argentino, el que recurre a ella una y otra vez ya sea como un homenaje o bien para manifestar la capacidad reproductiva de ciertas imágenes, en este caso ligadas a la problemática de las inundaciones, aún no resuelta en suelo argentino. En esta dirección, con diferentes matices y grados de intertextualidad, entre los films posteriores que dialogan con *Los isleros* se encuentran *Los inundados* (Fernando Birri, 1962), *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975), *El viaje* (Fernando Solanas, 1992) y *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004).

En sus características narrativas y espectaculares, el segmento de la creciente desarrolla uno de los nudos conflictivos centrales del film: la tensión hombre–naturaleza. Con

locaciones en el delta adyacente a la localidad de San Pedro (provincia de Buenos Aires), es destacable la reconstrucción de los acontecimientos mediante un montaje en el que los niveles espacial, temporal y sonoro confluyen de forma expresa procurando destacar el dramatismo de los hechos. En este fragmento, padre e hijo arriesgan su vida en pos de salvar el ganado que constituye el sustento económico de la familia. El esfuerzo físico de los personajes masculinos y el fortalecimiento de sus relaciones interpersonales tienen como consecuencia directa el salvataje de los animales y, de igual manera, si se tiene en cuenta la intriga familiar previa, la puesta en suspenso de los desencuentros generados entre los personajes femeninos (la madre y la cuñada). La superación de las inclemencias naturales extremas se traduce en un anticlímax en el que las desinteligencias familiares pasan a un segundo plano. Ahora bien, si en el nivel narrativo esta secuencia desemboca en una clausura positiva y esperanzadora propia del cine clásico, el modo de representación de los acontecimientos establece una serie de desvíos del canon estilístico dominante en la época.

Por la singular construcción audiovisual y el montaje empleado, es posible visualizar en esta secuencia (aunque a su vez también en otros trayectos del film) la existencia de dos voluntades cualitativamente diferentes y sin embargo confluyentes en perfecta armonía: la voluntad documentalizante y el retorno permanente al campo de la representación y de la cultura. En primer lugar, los múltiples componentes indiciales e icónicos se fortalecen unos a otros para crear una fuerte “impresión de realidad”, de tal forma que la adherencia del referente a la imagen hace olvidar temporariamente la convención de la representación. Ejemplos concretos de esta predominancia se visualizan en el montaje elíptico que compendia una típica situación de creciente e inundación: filmada en locaciones, asistimos

visualmente al anegamiento de la tierra firme por el progresivo desbordamiento del río; en tanto, los sonidos del ambiente reproducen en primer plano el batir del viento entre los árboles y la maciega, el repiqueteo del agua y el mugido de las reses. En convivencia con esta vívida impresión de realidad, a partir de la cual la cámara (con su oscilación e inestabilidad manifiestas) se constituye en un testigo directo, *in situ*, de los acontecimientos, es posible observar la presencia y la construcción plástica y dramática de dos motivos visuales-narrativos fundantes que producen sentido. Uno es el motivo del agua, fuerza natural e indomable que se formula plástica y auditivamente, y cuyas cualidades (fluidez, movimiento, intensidad, fuerza, volumen) refuerzan la extrañeza del hombre frente al mundo. El trayecto de Rosalía atravesando el río en bote para llegar al hospital donde dará luz a su hijo y la secuencia de la creciente en la que los pobladores recurren a los escasos medios propios para evacuarse, exacerban la magnitud de la fuerza natural del agua, así como de igual modo develan la ausencia de las instituciones (sanitarias, educativas y gubernamentales) en la vida cotidiana de los pobladores de las islas. Un segundo motivo iconográfico-narrativo impreso en el segmento es sin dudas el del líder, figura masculina que se destaca por su voluntad y poder de acción. En su constitución física y en sus desempeños, Leandro Lucena (el padre de familia) sintetiza tradiciones culturales diferentes, en especial la gauchesca literaria y teatral argentina (que aporta el prototipo del gaucho solitario, aunque erguido frente a las adversidades) y el drama moderno (en el que el líder asume una dimensión social e incluso política, siendo capaz de abandonar los comportamientos individualistas a favor de la fortuna de su grupo familiar y social). Leandro, munido de su caballo, porta camisa clara, pantalón bombacha y alpargatas. Su sabiduría y experiencia se complementan en la tarea titánica

de cruzar el ganado a tierra firme con la fuerza y el apoyo incondicional de su joven hijo. Hacia el final de la secuencia, cuando retorna el sosiego, la figura del líder se recorta del contexto y se enmarca sobre su caballo, asistido de pie por su fiel descendiente.

Como es posible apreciar, en estas notas y elecciones reverbera la presencia de un director-autor que sin desmarcarse del horizonte de producción de la época ha forjado un estilo audaz y un cine capaz de reflexionar en torno a temas acuciantes para los argentinos.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Di Núbila, D. (1998). *La época de oro: historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Del Jilguero.

Lusnich, A. L. (2007). *El drama social-folclórico: el universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

6. Tire dié

Javier Cossalter

Ficha técnica

Duración: 59 min / [33 min] - Formato: filmico (16mm / [35mm]) - Tipología: documental - Año de producción: 1958 [1960 versión definitiva] - Dirección: Fernando Birri - Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral - Tipo de producción: estatal.

Breve sinopsis

Luego de un prólogo que introduce el tema de la miseria en la provincia de Santa Fe, el documental registra, a modo de encuesta filmada, los testimonios de los lugareños a partir de los cuales estos sujetos sociales expresan las problemáticas cotidianas que deben afrontar para subsistir, luchando en condiciones de miseria y hambre. Promediando el relato tiene lugar el acto central del film, conocido como “tire dié”. Los últimos diez minutos del relato están abocados íntegramente a este ritual diario en donde los niños se acercan a las vías del tren para pedir una moneda a los pasajeros, que muchas veces alcanza para que se alimente una familia entera.

Comentario sobre el film

Tire dié es considerado uno de los films fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano y se erige como un documental emblemático del cine político y social en Argentina. Este inaugura la corriente del cine realista, nacional, popular y crítico que puso en marcha Fernando Birri dentro de

la Escuela Documental de Santa Fe. Esta entidad universitaria promovió, principalmente de la mano del cortometraje documental, un acercamiento crítico a la realidad social provincial, nacional y regional. En este cortometraje se formula una denuncia explícita del subdesarrollo, encarnada en el propio discurso de los protagonistas que exponen las pésimas condiciones de vida y de trabajo: “nunca pude tener nada, y ahora menos que antes”; “no se consigue trabajo en Santa Fe”; “la jubilación la estamos esperando hace seis años”; “me gano la vida lavando y me pagan cuatro pesos por sábana”, son algunos de los ejemplos. No sólo el enfoque político e ideológico resulta novedoso, sino también el aspecto formal y expresivo, que presenta rupturas con respecto al documental expositivo tradicional. En primer lugar, el prólogo parodia al documental expositivo a través de una toma aérea y una voz en *over* narradora que se encarga de describir la geografía del lugar y brindar datos estadísticos sobre la economía, los cuales quedan sepultados por la cruda realidad: “los centenares de ranchos donde viven familias santafesinas”. En segunda instancia, el film le otorga voz e imagen a un sujeto social ausente hasta el momento en la imagen cinematográfica. Es alrededor de los testimonios (todos los testimoniados identificados con nombre y apellido, y algunos registrados frente a cámara) de dichos sujetos marginados que estructura gran parte del relato. Asimismo, y al igual que en el neorrealismo italiano (corriente fílmica que se ha convertido en un pilar dentro del quehacer cinematográfico de Fernando Birri y su escuela), cobra en este cortometraje particular importancia el niño como sujeto activo del relato.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.). (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Flores, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.

7. Los jóvenes viejos

Javier Cossalter

Ficha técnica

Duración: 106 min - Formato: filmico - Tipología: ficción - Año de producción: 1962 - Año de estreno: 1962 - Dirección: Rodolfo Kuhn - Producción: Artistas Argentinos Asociados - Tipo de producción: privada - Reparto principal: María Vaner, Alberto Argibay, Emilio Alfaro, Jorge Rivera López, Marcela López Rey, Graciela Dufau.

Breve sinopsis

Tres jóvenes de clase alta salen un viernes por la noche con la intención de ir al cine pero el aburrimiento de la ciudad y lo repetitivo que se torna aburrido hacen que estos vayan a bailar. Allí conocen a tres muchachas, aunque este encuentro se vuelve pasajero. Hartos de la rutina viajan a Mar del Plata donde conocen a otras tres mujeres cuyos novios no están presentes. El deseo de ellos es hallar su amor ideal, sin embargo las muchachas presentan los mismos conflictos interiores que estos. Finalmente, ninguna de las tres parejas formadas logra permanecer juntos.

Comentario sobre el film

El film *Los jóvenes viejos* es uno de los máximos exponentes de la denominada Generación del sesenta. Allí se nuclearon aquellos realizadores como Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Manuel Antín, quienes a comienzos de los años sesenta volcaban en imágenes sus preocupaciones existenciales a partir de recursos fílmicos innovadores

y una autorreflexión del propio medio cinematográfico en sintonía con los nuevos cines europeos, especialmente la *nouvelle vague* francesa y los films de Michelangelo Antonioni. Esta renovación del cine argentino se apropió de las características del cine de arte y ensayo teorizado por David Bordwell, el cual combinaba tres vertientes: el realismo objetivo, el realismo subjetivo y el comentario narrativo abierto. El film en cuestión combina cualidades de estas tres líneas. La primera está centrada en el quiebre o imprecisión de las relaciones de causa y efecto, y en cuanto a lo temático trata asuntos reales, muchas veces problemas psicológicos en relación a la alienación y la falta de comunicación. En *Los jóvenes viejos* aparece el choque generacional entre los jóvenes y los padres, el tedio y los sueños frustrados, así como se hacen presentes las ideas del engaño, la falta de estabilidad sentimental y el descreimiento en los valores de lo tradicional (la negación del matrimonio y los hijos). En torno a la estructura narrativa, y en estrecho vínculo con las premisas del realismo subjetivo, la imprecisión de la causalidad desemboca en el final abierto. Precisamente, la segunda tendencia se basa en personajes faltos de motivos o con objetivos poco claros, es decir, personajes que actúan sin coherencia ni lógica y que se cuestionan a sí mismos. El relato del film argentino está sostenido por personajes en tránsito permanente, en donde se hace explícita la falta de objetivos y la desorientación total. Allí prevalece la figura del deambular. Nuestros protagonistas no tienen rumbo y están en busca de la “nada” misma. Finalmente, el tercer esquema se refiere a la autoconciencia narrativa: la evidencia del meganarrador. El congelamiento del plano al comienzo del film, el uso del estilo indirecto libre y la autonomía de la cámara son algunos de los procedimientos que dan cuenta, en esta película, de la explicitación de las huellas enunciativas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

España, C. (comp.). (2005). *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, vol. I. y vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Feldman, S. (1990). *La generación del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa.

8. La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación

Ana Broitman

Ficha técnica

Duración: 264 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino - Año de producción: 1966-1968 - Año de estreno: 1968 (Italia) / 1973 (Argentina) - Producción: Grupo Cine Liberación - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Edgardo Suárez (narrador), María de la Paz (narradora).

Breve sinopsis

La hora de los hornos fue realizada por el Grupo Cine Liberación en la clandestinidad, durante la dictadura militar encabezada por el general Juan Carlos Onganía. Se rodó a lo largo de dos años, entre 1966 y 1968. Su estreno se realizó el 2 de junio de 1968 en la Mostra Internazionale del Cinema Nuovo de Pesaro, Italia. Es un film-ensayo que da cuenta de la experiencia de la denominada “resistencia peronista”, modo en el que se alude al periodo que va de 1955 a 1973, durante el cual el peronismo estuvo proscripto políticamente. El film está dividido en capítulos unidos por la temática “dependencia y liberación”, que conforman una trilogía de cuatro horas y veinte minutos centrada en la realidad argentina a partir de 1945, año en que Juan Domingo Perón se convierte en protagonista de la política nacional. Las tres partes que lo componen se denominan: “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación —dividido a su vez en “Crónica del peronismo (1945-1955)” y “Crónica de la resistencia (1955-1966)”— y “Violencia y liberación”.

Comentario sobre el film

La hora de los hornos insumió tres años de trabajo del que fue el principal grupo de cine político en la Argentina, en las décadas del sesenta y setenta. Cine Liberación (identificado con el peronismo más radicalizado), se constituyó como tal a partir de la experiencia de realización y exhibición de este film. Fernando Solanas, Octavio Getino y un reducido equipo recorrieron más de dieciocho mil kilómetros del territorio argentino. Filmaron y grabaron ciento ochenta horas de reportajes, indagaron en archivos gráficos, museos y cinematecas. Gran parte del largometraje se filmó en 16mm. Luego, fue regrabado en Roma en 1968 en Ager Film, la productora de los hermanos Taviani y de Valentino Orsini. Ese año se trajo a la Argentina el primer negativo en 16mm y fue ampliado a 35mm en los laboratorios Alex. Por aquel momento comenzaron las primeras proyecciones clandestinas en casas, departamentos y barrios populares. A pesar de las exhibiciones interrumpidas por la represión, las detenciones y el secuestro de la película, llegaron a circular más de cincuenta copias y se calcula que la vieron más de trescientos mil personas en cinco años de proyecciones por fuera de los circuitos habituales.

A partir de su estreno en el extranjero, el film recibió un importante número de premios internacionales: Mostra Internazionale del Cinema Nuovo, Pesaro (Italia, 1968); Gran Premio de la Crítica, Festival de Mérida (Venezuela, 1968); Mejor film, Festival Internacional de Mannheim (R.F.A, 1968); Semana de la Crítica, Festival de Cannes (Francia, 1969); Mejor film extranjero, British Film Institute (Gran Bretaña, 1974), entre otros.

A raíz de la experiencia de realización y estreno de esta película, Solanas y Getino elaboraron el concepto de “tercer cine” en un manifiesto que tuvo una gran circulación

regional. El texto, junto con otros de realizadores que reflexionaron sobre sus propios films, como el cubano Julio García Espinosa y el brasileño Glauber Rocha, se convirtió en uno de los pilares del movimiento que, en el marco del Festival de Viña del Mar de 1967, fue denominado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Este movimiento tuvo como común denominador características políticas antes que estéticas, enmarcándose en el antiimperialismo y el nacionalismo. Sus cuestionamientos se orientaron tanto a Hollywood (“primer cine”) como al cine de autor europeo (“segundo cine”), con la pretensión de transformar forma y contenido, así como los modos de producción y de representación (Chanan, 2014). El “tercer cine” surge de luchas colectivas, se piensa como militante, y se realiza y circula de forma clandestina. En este sentido, la experiencia de realización y exhibición de *La hora de los hornos* formó parte de la tendencia a la radicalización política de artistas e intelectuales latinoamericanos de la época.

La película se estrenó en las salas de Buenos Aires a fines de 1973. De las tres partes que la componen, sólo se estrenó la primera, “Neocolonialismo y violencia”, que resultó la más conocida. En esa oportunidad fue cuestionada la modificación del final, ya que a la imagen del Che Guevara, que cerraba el film en 1968, se sumaron otras imágenes documentales de sucesos y personajes significativos de la vida política argentina transcurrida durante esos años: Perón y Eva, Perón y su nueva esposa, luchas callejeras como el Cordobazo, la masacre de Trelew, las movilizaciones populares durante la asunción como presidente de Héctor Cámpora en 1973, e imágenes de otros líderes regionales como Castro, Allende, Torres y Torrijos. Esto fue interpretado por algunos críticos, y también por otros grupos de cine político, como el abandono de las ideas revolucionarias y el alineamiento con el nuevo gobierno peronista. Aunque

también ha sido señalada su coherencia, en una obra que se proponía como “abierta e inconclusa desde sus primeras exhibiciones clandestinas realizadas bajo el concepto de ‘film-acto’” (Mestman, 1999: 52-53).

Este film, como otros del NCL, tuvo una intención pedagógica vinculada con el concepto de “formación de espectadores”. Como objetivo último, el espectador debía dejar de serlo para pasar a la acción. Los propios realizadores teorizaron sobre una concepción de público resumida en la frase “todo espectador es un cobarde o un traidor”. El film contiene indicaciones precisas (a través del uso de intertítulos) de interrupciones previstas para dar lugar al debate por parte de los participantes de la exhibición. El film-acto genera así conciencia sobre una situación que debe ser transformada y la proyección en sí misma es un acto de liberación, ya que la experiencia de la exhibición en circuitos alternativos está asociada con la idea de intervención política propia del cine militante.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Chanan, M. (2014). Revisitando el Tercer Cine. En *Revista Toma Uno*, núm. 3, pp. 15-27.
- Getino, O. y Solanas, F. (1969). Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. En *Tricontinental*, núm. 13.
- Mestman, M. (1999). “La hora de los hornos”, el peronismo y la imagen del “Che”. En *Revista Secuencias*, núm. 10, pp. 52-61.

9. Invasión

C. Adrián Muoyo

Ficha técnica

Duración: 129 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Hugo Santiago - Producción: Proartel - Tipo de financiación: privada - Año de producción: 1969 - Año de estreno: 1969 - Intérpretes: Lautaro Murúa, Olga Zubarry, Juan Carlos Paz, Martín Adjemián, Roberto Villanueva, Daniel Fernández, Jorge Cano, Ricardo Ormellos, Leal Rey, Oscar Cruz, Juan Carlos Galván.

Breve sinopsis

En la imaginaria ciudad de Aquilea, en 1957, un grupo de hombres liderado por el viejo caudillo Don Porfirio se apresta a enfrentar una inminente invasión. La llegada de un equipo de comunicaciones de manera clandestina señala el comienzo de las operaciones para tomar la ciudad. Don Porfirio encarga a Julián Herrera, su hombre de confianza, la misión de desarticular esta tentativa a fin de ganar tiempo para organizar la resistencia. Le da algunas instrucciones que Herrera sigue a medias o que desobedece para seguir su propio plan. Este, junto con sus amigos, todos miembros del grupo de resistentes, encara una serie de escaramuzas frente a los invasores, con suerte dispar. En tanto, su mujer, Irene (en forma encubierta y sin que él lo sepa), se encarga de organizar a un grupo de jóvenes que también se disponen a enfrentar la invasión.

Los invasores (que han establecido su base de operaciones en un estadio de fútbol) comienzan a imponerse y, uno a uno, dan cuenta de los hombres de Herrera. En una acción

desesperada para salvar la situación, Don Porfirio encarga a Herrera una misión solitaria, casi suicida. Debe entrar al cuartel general enemigo y destruir el equipo de comunicaciones que ya ha sido instalado allí. La intentona fracasa.

Muertos Herrera y sus hombres, el anciano caudillo decide que es el momento para que actúen los jóvenes que ha organizado a través de Irene. Una nueva etapa de la lucha parece comenzar.

Comentario sobre el film

Invasión se basa en un argumento ideado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, dos de los más destacados escritores argentinos, amigos y colaboradores durante décadas y referentes de la literatura fantástica del Río de la Plata. A partir de la historia que escribieron juntos, el director Hugo Santiago y el propio Borges desarrollaron el guión que derivó en una de las películas más singulares de la cinematografía argentina y de su tiempo. Hoy se ha convertido en una película de culto, sin embargo su estreno en Buenos Aires pasó casi desapercibido. Tuvo mejor suerte fuera del país. Fue exhibida en el Festival de Cannes y tuvo muy buena repercusión en la crítica francesa, sorprendida por los aspectos formales aunque un tanto desconcertada con los significados de su contenido. Santiago (cineasta argentino formado en Francia y con un profundo conocimiento de la cultura de Buenos Aires) se encargó siempre de desalentar cualquier interpretación alegórica. Sin embargo, desde su estreno hasta nuestros días han sido múltiples y muy variadas las apreciaciones que se han dado sobre el sentido de esta obra. Lo cierto es que en su debut como director, Santiago supo poner en evidencia lo aprendido en su paso por Francia (que se manifiesta en la puesta en escena de *Invasión*) a la vez que supo homenajear lo que él mismo ha

llamado la “narración fantástica porteña”, aquello que podríamos definir como un particular abordaje de lo extraño que se da en ciertas expresiones literarias de Buenos Aires.

Al fin y al cabo, *Aquilea* es, sin dudas, una evocación fantástica de Buenos Aires. De alguna manera, es una combinación de aspectos de la ciudad real con cierta mitología propia que se expresa en lugares, en personajes y hasta en la música, signada por el tango. El grupo de resistentes liderados por Herrera hacen, por ejemplo, un culto de la amistad, propio del carácter porteño. “Una pasión tanto más lúcida que el amor”, dice uno de ellos para definir el sentimiento que los une. Y a pesar de que el propio Borges haya dicho que lo que estos “hombres hacen es épico, pero ellos no son héroes”, actúan con un arrojo que no considera las circunstancias ni mide las consecuencias de sus acciones. Es en características como esta, la de la reivindicación del coraje, que estos personajes se emparentan con el espíritu de otras creaciones del universo de Borges.

Aquí subyace una de las tantas interpretaciones posibles de *Invasión*, aquella en que los resistentes representan una cultura atávica y local amenazada por unos invasores foráneos, tecnócratas y alienantes. En esta línea, la nueva resistencia protagonizada por los jóvenes sería una forma distinta de conservar aspectos vitales de esa cultura propia y singular que está en peligro. Desde esta visión, la película bien podría tomarse como una de las primeras advertencias acerca de la amenaza de una globalización totalizadora.

Como podemos apreciar, *Invasión* suscita interpretaciones que varían a lo largo del tiempo, de los diferentes puntos de vista, de las diversas culturas desde donde se la analiza. Las razones habrá que buscarlas en el sustrato mítico de su trama, en las referencias a la mitología de Buenos Aires, en ese “fantástico porteño” que la inspiró. Y también, claro, en la propia elaboración de lo narrado. Bioy Casares,

Borges y Santiago construyeron una historia con ambigüedades, situaciones no resueltas o apenas insinuadas, o saberes tácitos. Es en estos intersticios suscitados por lo no contado, por lo apenas sugerido, que nace mucho de aquello que no deja de atraparnos de esta fascinante película.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Mestman, M. (comp.). (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.

Oubiña, D. (comp.). (2002). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos.

10. Nazareno Cruz y el lobo

Valeria Arévalos

Ficha técnica

Duración: 92 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Leonardo Favio - Año de producción: 1974 - Año de estreno: 1975 - Producción: Choila Producciones Cinematográficas - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Juan José Camero, Marina Magalí, Alfredo Alcón, Lautaro Murúa, Nora Cullen, Elcira Olivera Garcés.

Breve sinopsis

Nazareno es el séptimo hijo varón de unos campesinos. Según el mito guaraní, al llegar a la mayoría de edad en las noches de luna llena se convertiría en el Lobizón. Nazareno crece burlándose de la maldición y descreyendo de ella, hasta que un día se le presenta Mandinga y le anuncia su destino inevitable. El Diablo le ofrece una salida a cambio de rechazar el amor por Griselda, Nazareno se rehúsa y se desata la tragedia.

Comentario sobre el film

Leonardo Favio fue un artista tan polifacético como memorable. Fue cantante, compositor, músico, actor, productor, guionista y director argentino. Reconocido por su pertenencia y militancia peronista, se exilió en 1976 debido a la persecución política impulsada por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y no regresó hasta 1987.

Con *Nazareno Cruz y el lobo* se consagra como director de culto, con un film que fue gestado como una metáfora del clima de lucha e incertidumbre que atravesaba el país. Un clima en donde la desconfianza llevaba a desconocer los buenos de los malos y en donde quien apostaba al amor perdía.

La película se convirtió en la más convocante de la historia del cine nacional, con un récord de público que superó los tres millones cuatrocientos mil espectadores, siendo destronada recién en el 2014 por *Relatos salvajes* (Damián Szifrón).

El film puede catalogarse como drama, fantasía y terror. Basado en el radioteatro de Juan Carlos Chiappe *Las palomas y los gritos*, la historia retoma el mito guaraní del lobbizón y pone en escena la instancia en donde la maldición se torna realidad. La voz en *off* remite a su referente radial y expone los ecos de la transmisión oral. La historia habla de las supersticiones mezcladas con el cristianismo en la sociedad argentina. Una zona rural atemporal que le teme a las leyendas y las enfrenta con la religión. El niño destinado a una vida de lobo y muerte es bautizado como Nazareno Cruz en un intento de rechazar el vaticinio con hechizos de bendición.

En vínculo con lo teatral, la narración cuenta con personajes facilitadores y opositores. Ambos intentarán que el destino de Nazareno (Juan José Camero) se cumpla, o no, teniendo conocimiento del devenir de horror. Es así como el personaje de Fidelia (Juana Lara), una eterna niña extraña y algo siniestra, facilita el encuentro amoroso entre él y Griselda (Marina Magalí) a sabiendas del terror que eso desataría, mientras que la Lechiguana (Nora Cullen) y hasta el mismo Mandinga (Alfredo Alcón) luchan por impedirlo.

El personaje del Diablo/Mandinga se corre del estereotipo que supone que unívocamente es el portador del mal.

Acorde a lo manifestado por el director, en donde el bien y el mal se confunden en el imaginario nacional, este diablo con aspecto de gaucho fino no tienta a Nazareno sino que, por el contrario, intenta hacerle desistir del amor en pos de un bienestar sin riesgos.

Sin dudas el aspecto más novedoso de esta obra de Favio es el tratamiento de la imagen en consonancia con el acompañamiento musical. La cámara como una presencia ineludible acecha los rostros de los enamorados con una cercanía extrema y acusadora. Ralentis, repeticiones, *travellings* y largos paneos son algunos de los recursos que utiliza el artista para conformar un collage de ritmo enloquecido y movimientos abruptos, mostrando el momento exacto en donde la vida se encuentra con una encrucijada y, tras la elección de un camino, cambia para siempre.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Aimaretti, María Gabriela. (2014), "Del radioteatro, Verdi y 'La Salamanca': heterogeneidad feérica, linajes otros y liminalidad en 'Nazareno Cruz y el lobo' (Leonardo Favio, 1975)". En: 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, pp. 371-405. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

11. La historia oficial

Elina Adduci Spina

Ficha técnica

Duración: 115 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: Ficción - Dirección: Luis Puenzo - Año de producción: 1983/1984 - Año de estreno: 1985 - Producción: Cinemanía, Historias Cinematográficas, Progress Communications - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Norma Aleandro, Héctor Alterio, Analía Castro, Chunchuna Villafañe, Chela Ruíz, Patricio Contreras.

Breve sinopsis

En las postrimerías de la última dictadura cívico-militar, Alicia Marnet (Norma Aleandro) —una conservadora profesora de historia de nivel medio— comienza a indagar acerca del verdadero origen de Gaby (Analía Castro), una nena de cinco años a la que adoptó de manera ilegítima.

Comentario sobre el film

Según el momento histórico y la coyuntura política, cada sociedad convive con una “historia oficial”. Es decir, con un relato de la historia construido, promovido e impuesto desde los poderes de turno. En el año 1985, en pleno afianzamiento de la democracia argentina, Luis Puenzo utilizó este concepto para titular su segundo largometraje. De esta manera, además de ofrecer una mirada crítica hacia la historia oficial imperante durante la dictadura cívico-militar, el director realizó a través de este film un importante aporte

en pos de la conformación de una nueva discursividad afín a los nuevos aires democráticos.

La historia oficial cuenta la historia de Alicia Marnet (Norma Aleandro), una autoritaria y conservadora profesora de historia que rompe el pacto de silencio que mantiene con su marido (Héctor Alterio) con el objetivo de averiguar la verdadera identidad de Gaby (Analía Castro), una menor a la que el matrimonio adoptó de manera ilegal durante la dictadura. Narrativamente, el guión de Aída Bortnik y Puenzo se estructura a partir del esquema del camino del héroe. En consecuencia, la protagonista asume el rol de la heroína para iniciar un viaje de (auto) y (re) conocimiento que tiene como destino final la deconstrucción de la historia oficial entendida en un sentido amplio. En el inicio del film, Alicia pareciera ser una mujer plena y realizada en sus facetas de profesora estricta, madre amorosa y esposa ejemplar. Sin embargo, el regreso del exilio de su amiga Ana (Chunchuna Villafañe) emerge como un elemento disruptivo que resquebraja la aparente tranquilidad de su vida. En una de las escenas más conmovedoras de la película, Ana le cuenta acerca de las torturas de las que fue víctima y le relata la mecánica de los secuestros y apropiaciones de niños perpetrados por las Fuerzas Armadas. De esta manera, el crudo testimonio de la amiga funciona como un disparador que interpela a Alicia motivándola a investigar el origen de su pequeña hija. Este proceso de búsqueda toma la forma de una peripecia ya que poco a poco comienzan a aparecer indicios que indican que la niña es hija de desaparecidos, una realidad que, por alguna razón, su madre adoptiva negó durante años. En su investigación, Alicia recibe tanto la resistencia como la ayuda de distintos actores: mientras que su marido y el cura de la familia intentan disuadirla con más mentiras, el profesor Benítez (Patricio Contreras) y sus propios alumnos colaboran con ella al invitarla a asumir

una perspectiva crítica de la realidad. No obstante, el punto de inflexión tiene lugar cuando, casi de manera casual, entra en contacto con la organización “Abuelas de Plaza de Mayo”. Allí conoce a Sara (Chela Ruiz), una mujer que luego de varias deducciones le revela que es la abuela biológica de Gaby. Con esta información, Alicia se reúne con su marido para reclamarle una explicación sobre los hechos. Pero ante la reacción negacionista y violenta de este, decide abandonar la casa con la confirmación de la verdad a cuestas. Si bien el film termina con un final abierto, porque no sabemos con exactitud que pasó luego de que Alicia traspasó esa puerta, como espectadores podemos estar seguros de que el personaje experimentó una amplia transformación. “Siempre creí lo que me dijeron, pero ahora no puedo. Si no sé quién es Gaby es como si nada fuera cierto”, confiesa entre lágrimas en la iglesia. Pero el testimonio de su amiga genera un movimiento que la obliga a una toma de posición que la hace evolucionar en tanto profesora, sujeto social y madre. Entonces, el giro de Alicia se expresa como un cambio de paradigma que rompe con las historias oficiales que rigen su vida: la tradición liberal de los libros con los que enseña, el relato gubernamental de la dictadura, y la mentira con la que crió a su hija.

La película se estrenó en abril de 1985 y rápidamente se posicionó como una obra de referencia en materia de derechos humanos. Además, a nivel nacional e internacional comenzó una carrera meteórica de premiaciones, en la que obtuvo sendas distinciones otorgadas por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (ACCA), la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood (HFPA), la Asociación de Críticos de Cine de Los Ángeles (LAFCA), el Festival Internacional de Cannes, el Festival Internacional de Cine de Berlín, el Festival Internacional de Cine de Toronto, y el Festival Internacional de Cine de Cartagena,

entre otros. Pero sin duda, la consagración llegó el 24 de marzo de 1986 (día en el que se cumplía el décimo aniversario del último golpe cívico-militar) cuando se convirtió en el primer film argentino en recibir un premio Óscar en la categoría de “Mejor película en habla no inglesa”.

Cuando en el año 2013 se cumplieron treinta años de la recuperación de la democracia en la Argentina, *La historia oficial* fue homenajeada por la Fimoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Luego de recibir como regalo una pequeña medalla realizada con el nitrato de plata que decanta como residuo de los negativos que se restauran en México, Luis Puenzo decidió que era hora de encarar una restauración de su film. Luego de un arduo proceso de trabajo financiado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), en el año 2016 (otra vez un 24 de marzo) la película fue reestrenada en una versión restaurada con imagen 4K y sonido estereofónico 5.1.

Además de ratificar el estrecho vínculo cultural que existe entre la obra y el retorno de la democracia argentina, el relanzamiento de *La historia oficial* posibilitó la aparición de nuevas relecturas. A más de treinta años de su estreno original, resulta novedoso que una de las primeras películas en abordar la temática del secuestro de niños durante la dictadura sea narrada desde la perspectiva de una apropiadora (algo que, aún en la actualidad, resulta poco común en el cine argentino). Sin embargo, la victimización en torno al personaje de Alicia la aleja del lugar de la perpetradora, la deslinda de toda responsabilidad y finalmente la redime. El problema está en que, dado que la protagonista genera una fuerte identificación en el público, esta redención corre el riesgo de hacerse extensiva de manera simbólica a cierto sector de la sociedad que por acción u omisión avaló las atrocidades cometidas por la dictadura. De todos modos, más allá de este rasgo de condescendencia, como contrapartida

también es cierto que el film denuncia el colaboracionismo civil y eclesiástico (encarnado en los personajes del marido y el cura, respectivamente), y coloca en primera plana tanto la problemática de los menores apropiados como la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo. En todo caso, con sus contradicciones y aciertos, la película supo constituirse como el portavoz de una discursividad progresista posible para el *mainstream* cinematográfico de su época, y contribuir con la construcción de la historia oficial de un nuevo tiempo democrático que nacía con algunos claroscuros.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

AA.VV. (2015). *La historia oficial*. Buenos Aires: INCAA.

Visconti, M. (2014). Lo pensable de una época. Sobre *La historia oficial* de Luis Puenzo. En *Aletheia*, vol. 4, núm. 8.

12. Pizza, birra, faso

Victoria Julia Lencina

Ficha técnica

Duración: 92 min - Formato: fílmico - Tipología: ficción
- Dirección: Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano - Año de producción: 1996 - Año de estreno: 1998 - Producción: Hubert Bals Fund, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Palo y a la Bolsa Cine - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Alejandro Pous, Walter Díaz.

Breve sinopsis

Una pandilla de jóvenes deambula por las calles porteñas cometiendo pequeños actos delictivos con el objetivo de obtener dinero. Sandra, única mujer del grupo y embarazada de siete meses, sueña con mudarse a Uruguay junto a su pareja “El Cordobés” para poder criar a su futuro hijo. El joven planea un nuevo asalto, pero sus planes no salen como lo esperaba.

Comentario sobre el film

El modelo neoliberal impulsado por el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) produjo transformaciones en el mundo laboral y una oleada de desempleo progresivo. *Pizza, birra, faso*, filmada en un tono documental, problematiza la situación de jóvenes que no obtuvieron trabajo en las actividades en las que se han formado, así como las de los jóvenes que no han finalizado sus estudios secundarios y carecen de

cualquier destreza o del aprendizaje de un oficio particular durante la década del noventa en Argentina. Como señala Malena Verardi: “los jóvenes entienden las prácticas delictivas que realizan como inscriptas en un marco laboral, es decir, [...] como si ese trabajo fuera el único posible en una sociedad que no les ofrece otras opciones” (2009: 7).

La película de Stagnaro y Caetano se caracterizó por poner en escena una nueva representación del mundo urbano, otorgando a la ciudad de Buenos Aires la categoría de personaje narrativo que demarca el afuera y el adentro del sistema neoliberal. El Río de la Plata funciona como el límite al que serán arrojados algunos personajes luego de que la ciudad los haya expulsado geográfica y socialmente. En este sentido, el mundo urbano deviene alegoría de la emergente exclusión social que prevaleció en el gobierno de Carlos Menem.

La esperanza de Sandra, joven embarazada, es la de huir de un hogar paterno vinculado a situaciones de violencia y pobreza. Uruguay se presenta como el territorio en el que es posible concretar el sueño de formar una familia. Eduardo Cartoccio señala al respecto: “...en esta lógica de todo o nada, lo que elude la ensoñación es el planteo racional de las acciones concretas que podrían llevar a una vida mejor” (2016: 57).

Pizza, birra, faso propone el cruce de dos perspectivas: los jóvenes marginales y la policía. El uso de montaje alternado, *travellings*, paneos y cortes permite acceder a una situación de tensión dramática que ejerce una consciente función de contraste entre el ámbito festivo nocturno de la ciudad y los operativos policiales. A su vez, la decisión estética por parte de los directores de utilizar cámara en mano remite a imágenes características de la tipología documental y registros televisivos emitidos en la sección de policiales.

Dentro de los hitos fulgurantes que dispararon el reconocimiento del Nuevo Cine Argentino se consideran el estreno de *Historias breves* en 1995 y la participación de *Pizza, birra, faso* en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 1997. El contacto renovado y abierto con la contemporaneidad social y cultural de la Argentina, atravesada por los cambios del contexto político neoliberal, ha sido el elemento central de las estructuras narrativas de las películas más destacadas de este fenómeno cinematográfico.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cartoccio, E. (2016). *Modos de salir del hogar paterno. Representaciones familiares y derivas juveniles en el Nuevo Cine Argentino (1996-2005)*. Buenos Aires: Librería.

Verardi, M. (2009). Pizza, birra, faso: la ciudad y el margen. En *Revista Bifurcaciones*, núm. 9, pp 1-7.

13. Nueve Reinas

Jimena Cecilia Trombetta

Ficha técnica

Duración: 115 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Fabián Bielinsky - Año de producción: 1997-2000 - Año de estreno: 2000 - Productora: Patagonik - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Ricardo Darín, Gastón Pauls, Leticia Brédice, Tomás Fonzi, Jorge Noya, Oscar Núñez, Ignasi Abadal, Alejandro Awada, Leo Dyzen, Elsa Berenguer, Rolly Serrano, Gabriel Molinelli.

Breve sinopsis

Nueve reinas: esas estampillas falsas que una madrugada y el recorrido de todo un día seducen a un estafador. Marcos (Ricardo Darín) y Juan (Gastón Pauls) se conocen en una estación de servicio cercana a Entre Ríos. Mientras que el primero planifica un truco de estafa, del cual es descubierto, el segundo simula ser policía y aleja a Juan de ser denunciado. A partir de este hecho ambos compartirán todo un día, en el que el personaje que encarna Darín le dará a conocer diversas maniobras para engañar. Estas pequeñas escenas desembocarán en un negocio con un falso español, Vidal Gandolfo, quien estará interesado en comprar las nueve reinas. El encuentro entre Marcos, Juan y Vidal Gandolfo se concreta mediante el llamado de Valeria (hasta ese momento del film es sólo la hermana de Marcos para los espectadores). Ella le exige a Marcos que llegue con urgencia para atender a Sandler, un viejo falsificador que se encuentra en el hotel que trabaja. Comienza a relucir un problema familiar, que si durante la primera mitad del film parece

un tema periférico, el final lo ofrece como núcleo del conflicto. Marcos le estafó la herencia a Valeria y a su hermano Federico. Mientras conocemos los conflictos familiares avanza la acción de venta, teñida por la desconfianza y un sin fin de engaños entre Marcos y Juan.

Comentario sobre el film

El impacto del film, estrenado el 31 de agosto del 2000, que recaudó más de un millón doscientos mil dólares, no se dio sólo en la escena local, sino que como señala Álvaro Fernández Reyes (2017), pasó a ser uno de los *blockbusters* más importantes en su año de estreno; esto sin mencionar que fue premiada quince veces y nominada muchas más. Esta repercusión la habilitó para que Steven Soderbergh hiciera una remake llamada *Criminal* en 2004. La misma fue dirigida por Gregory Jacobs y el propio Fabián Bielinsky colaboró en su guión (Fernández Reyes, 2017: 276-277). Previo a la remake el film había sido “estrenado en Estados Unidos, en Telluride Film Festival, el 21 de febrero de 2002; comercialmente aparece con cinco copias para pequeños públicos newyorkinos el 19 de abril de 2002, y obtuvo el primer fin de semana sólo 40.724 dólares. Se reestrenó un año más tarde en Los Ángeles, el 14 de marzo de 2003, con escasas 35 copias, recaudando 275 mil dólares. A fin de cuentas *Nueve reinas* recuperaría cerca de 12 millones y medio en total, mucho más de lo que haría su remake *Criminal* (estrenada el 10 de septiembre de 2004 en 77 salas, y con 283.000 dólares de recuperación; ganancias mínimas para una película estadounidense dirigida al gran público)” (Fernández Reyes, 2017: 277). Estos datos duros que ofrece Fernández Reyes dan cuenta de que un film como *Nueve reinas* se expandió hacia el exterior, pero como bien señala, “el trailer norteamericano y el internacional para el

mercado global, ‘deslatiniza’ el discurso para resaltar un drama humano desde los códigos genéricos; una estrategia para no arriesgar esa audiencia nada acostumbrada al cine ‘extranjero’ o del ‘resto del mundo’ que requiere ser subtítulo” (2017: 288-289). Es claro que *Nueve reinas* tiene la característica de ser una película local en sus temáticas, en el acento porteño, en cómo muestra al centro de Buenos Aires, pero existen algunas formas genéricas como el thriller, el policial, que le posibilitaron seducir a un realizador extranjero.

La Argentina que refleja *Nueve reinas* recorre las estafas producidas a gran escala en todo el período menemista. El propio Bielski declaraba que su guión, terminado en 1997, venía a ofrecer una mirada sobre la riqueza repentina que casi funcionó como parte de la idiosincrasia porteña. A pesar de las dificultades del director para vender su guión, el argumento siguió vigente, al punto que pasó a ser un film casi profético, sobre todo si tenemos en cuenta la última escena en la que un banco se queda con el dinero de los ahorristas. En ese contexto histórico, *Nueve reinas* vino a repensar el cine argentino. Por fuera de las pequeñas historias que presentaban a personajes humildes, pueblos con planos generales de amplia duración, Bielski trae la movilidad dentro de los sucesivos planos, enturbia la moral de sus personajes y accede a los procedimientos del thriller, incluso rindiendo homenaje a *Los sospechosos de siempre* (*The usual suspects*, Bryan Singer, 1995), cuando el personaje de Juan recopila datos para inventar una historia que convenga a la mujer de Sandler para acceder a las estampillas.

Kantaris, quien cita a Kracauer, observa que “[las convenciones del hall del hotel] están tan desgastadas que el hacer que nace de ellas es, al mismo tiempo, un ocultamiento; un hacer que protege la vida legal exactamente del mismo modo que la vida ilegal, porque en tanto forma vacía de

todas las sociedades posibles no se dirige a una cosa determinada, sino que se basta a sí mismo en su insignificancia” (2013: 64). *Nueve reinas* también hace esta referencia entre lo legal y lo ilegal, en tanto que “las estampillas falsificadas son ‘una plancha de estampillas de la República de Weimar con una rara distribución del corte dentado’, tal como le asegura el filatelista corrupto al millonario español Gandolfo Vidal en su lujosa suite del hotel” (Kantaris, 2013: 64). De este modo, existe una analogía entre la inestabilidad económica del periodo 1922-1925 en Alemania y la crisis económica oculta de Argentina de los años 1999 al 2002 que presagia *Nueve reinas*. (Kantaris, 2013).

A lo largo del film, como bien señalamos, los simulacros son parte del juego entre los pequeños estafadores. El guion brinda escenas en las que mediante la palabra se logra el manejo emocional de aquellos a los que se pretende burlar. Si recordamos el contexto histórico que atravesó Argentina podemos ver uno de los simulacros más notorios previos a la época de la película: la década de los noventa. Una economía neoliberal, que propiciaba un uno a uno entre peso y dólar basado en una Ley de Convertibilidad que comenzó a flaquear hasta su demostración fehaciente con el derrumbe económico en 2001, la fuga de capitales dentro del sistema bancario y el consecuente corralito. Esto vino a instalar una idea dentro del imaginario que sostiene que el Estado en reiteradas ocasiones estafa y estafó a la clase media mediante los discursos políticos de los gobernantes de turno, que se estructuran en una visión de seducción a partir de las promesas incumplidas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Fernández Reyes, Á. A. (2017). Vicisitudes del cine glocal. Lo nacional y lo transnacional en el trailer latinoamericano (el caso de Nueve reinas). En *Romanische studien*, núm. 2, pp. 271-290.
- Kantaris, G. (2013). 'Un tal Alt': espacio urbano, crimen y la sociedad de control en La sonámbula y Nueve reinas. En Schmitz, S., Thiem, A. y Verdú Schumann, D. (eds.), *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*, pp. 49-70. Frankfurt: Iberoamericana.

14. Historias extraordinarias

María Constanza Grela Reina

Ficha técnica

Duración: 245 min - Formato: digital (MiniDV) - Tipología: ficción - Dirección: Mariano Llinás - Año de producción: s/d - Año de estreno: 2008 - Producción: I-Sat, El Pampero Cine, Universidad del Cine - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Walter Jakob, Mariano Llinás, Agustín Mendilaharsu, Klaus Dietze, Eduardo Iacono, Horacio Marasi, Ana Livingston, Santiago Mitre, Esteban Lamothe, Mariana Mitre, Elisa Carricajo.

Breve sinopsis

X, un hombre común, presencia inesperadamente el asesinato de un sujeto en medio de una confusa transacción. Z, un burócrata de pueblo, se encuentra súbitamente obsesionado con la vida oculta de su antecesor. H debe navegar un río de llanura en busca de algo que ni siquiera sabe, ni entiende qué es. Personajes anónimos, comunes, sin ninguna singularidad a primera vista, son los protagonistas de historias extraordinarias. Sus vidas se ven modificadas por hechos fortuitos que los llevan a protagonizar tres relatos monumentales, que a su vez originaran nuevas historias igual de sorprendentes.

Comentario sobre el film

Organizada en dieciocho episodios, *Historias extraordinarias* conjuga personajes, locaciones y narradores, creando una red de historias inagotable. Llinás presenta el devenir

de personajes sin nombre; seres ordinarios, sin atractivo aparente: X, Z y H. De igual modo, el ambiente que habitan tampoco resulta más interesante ni definido (las localizaciones son lugares corrientes de alguna parte del interior de Buenos Aires). Sin embargo, la forma en la que el relato desenvuelve las historias que componen la película ilumina aquellos seres y lugares anónimos. El espectador es testigo de las peripecias que dinamitan todo lo establecido; el punto justo donde se cambia la rutina por la aventura.

El cine de Mariano Llinás, y específicamente *Historias extraordinarias*, se caracteriza por la utilización de narradores que conducen el relato. La voz *over*, que cubre la totalidad del metraje, obliga al espectador a una escucha activa y atenta. Es a través de la palabra que se configuran los mundos que expone el film. El verbo caracteriza personajes, espacios, relaciones y emociones; nada se encuentra por fuera del discurso. Esa voz *over* se presenta como una instancia que genera y comenta el universo diegético (Morales, 2012). Los diálogos son sustituidos casi en su totalidad por la narración. Dicha narración, muchas veces acompaña lo que vemos en escena, mientras otras veces no, o hasta incluso lo contradice.

Llinás coloca varios narradores omniscientes que se delegan entre sí la responsabilidad del relato. La ficción no presenta una linealidad causal. Las historias constantemente se multiplican, se dilatan, se seccionan y se expanden. Con frecuencia aparecen subtramas y nuevos personajes que se entrelazan con los que ya conocemos. El relato no es conclusivo, sino todo lo contrario, es abierto y múltiple. Lo interesante de la propuesta del film es que el eje está puesto en el recorrido (en la aventura) y no en el fin. *Historias extraordinarias* hace gala de la potencia infinita de la palabra, creando un cine hipernarrativo como lo califica Gonzalo Aguilar (2010).

Asimismo, en las casi cuatro horas de duración, Llinás echa mano a variados recursos formales. En lo que respecta a la planificación y los movimientos de cámara, se utiliza prácticamente todo el repertorio disponible: planos generales que esconden detalles a la vista del espectador, tomas en profundidad de campo que enseñan la extensión del paisaje, planos claustrofóbicos que demuestran el encierro de una oficina o una habitación, planos detalle, escenas estáticas y otras hiper-dinámicas. Asimismo, sobresale el interesante juego que hay con los puntos de vista: la distribución de información juega un rol fundamental en la organización de la ficción. Además, resulta destacable la facilidad con la que las historias transitan a través de diferentes géneros, pasando por el thriller, el policial, el drama y el cine bélico.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Morales, I. (2012). Indagaciones sobre la voz over en el cine de Mariano Llinás. Una vuelta exacerbada a la narración. En *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisión (AsAECA)*. Córdoba, AsAECA.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

1. Una nueva y gloriosa nación

Andrea Cuarterolo

Ficha técnica

Duración: 60 min (sólo se conserva la versión abreviada para el mercado internacional. Se desconoce la duración de la versión estrenada en Argentina) - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Albert H. Kelley - Año de producción: 1928 - Año de estreno: 1928 - Producción: Julián Sociedad General Cinematográfica - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Francis X. Bushman, Jacqueline Logan, Guido Trento, Paul Ellis, Henri Kolker, Charles Hill Mailes, John [Jack] Hopkins, Charles K. French, Olive Hasbrouck, Mathilde Comont, Lige Conley.

Breve sinopsis

Cruzando una imaginaria intriga sentimental entre el revolucionario Manuel Belgrano y la hija de un aristócrata español que secretamente abraza la causa patriota, el film se sumerge en los sucesos que condujeron a la Revolución de Mayo en 1810 y sigue las acciones de este prócer argentino hasta los campos de batalla.

Comentario sobre el film

En 1928, Julián De Ajuria, productor de algunas de las primeras películas de ficción argentinas como *La Revolución de Mayo* (1909) o *El fusilamiento de Dorrego* (1910) realizó un film que se convertiría en una rara avis en la historia del cine vernáculo. De Ajuria, que al margen de sus incursiones en el cine nacional había formado su fortuna como distribuidor de cine norteamericano en la Argentina, era un profundo admirador de las películas estadounidenses. Su sueño era realizar un film histórico argentino con la grandilocuencia y espectacularidad del cine hollywoodense y por muchos años intentó interesar a varios productores americanos en ese proyecto. Finalmente, cansado de negativas, el empresario decidió invertir por cuenta propia el dinero necesario para el rodaje de este film que, según diversas fuentes de la época, se aproximó al millón de dólares. La película que, retomando una frase de la versión original del himno nacional, fue titulada *Una nueva y gloriosa nación*, estuvo a cargo del ignoto director norteamericano Albert H. Kelley y contó con el guion y la supervisión histórica de De Ajuria y con la producción de su empresa, la Sociedad General Cinematográfica. El film fue interpretado por importantes estrellas norteamericanas de la época, como el actor Francis X. Bushman —célebre por

films como *Romeo y Julieta* (1916) o *Ben Hur* (1925)— en el rol de Belgrano, y la actriz Jacqueline Logan —que acababa de triunfar en la exitosa *The King of Kings* (1927)— en el rol de Mónica. Los rubros técnicos también estuvieron a cargo de reconocidos profesionales de la industria hollywoodense. La fotografía le fue encomendada a Georges Benoît, que había trabajado con destacados directores del período como Raoul Walsh y la cámara, por su parte, estuvo a cargo de Nicholas Musuraca, que años después sería un colaborador habitual de Jacques Tourneur. Se rodó en los estudios Columbia en Los Ángeles y contó con una cuidada y costosa puesta en escena. Las crónicas de la época afirman que la réplica del Cabildo de Buenos Aires le insumió a De Ajuria la exorbitante suma de quince mil dólares. Se contrataron además asesores históricos para reconstruir lo más fielmente posible los escenarios y el vestuario, y se utilizaron más de dos mil extras en las escenas de masas.

La película fue estrenada el 10 de marzo de 1928 en el Teatro Cervantes, pero tuvo un preestreno en febrero de ese año, en la residencia particular del presidente Marcelo T. de Alvear, al que asistieron importantes personalidades de la época. Unos días después de la proyección, Alvear envió a De Ajuria una elogiosa carta en la que afirmaba que el film constituía un muy eficaz medio para la educación patriótica, “tan necesaria para la formación del espíritu nacional”. Los valores educativos del film fueron también ponderados por varios educadores e intelectuales de la época, entre ellos el rector de la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas, que a pesar de haberse manifestado en múltiples ocasiones contra el cine (al que denominaba el “arte del silencio”) por el mal uso que de él se hacía “en su repertorio generalmente corruptor de la moral y estética del pueblo”, rescató el mérito general de la obra, formulando votos “porque ella inicie un repertorio de la misma especie, para el que hay en la

tradición argentina argumentos adecuados". El film fue, de hecho, utilizado como auxiliar pedagógico por diferentes instituciones educativas. El 21 de julio de 1928, por ejemplo, mil niños asilados en diversos establecimientos sostenidos por la Sociedad de Beneficencia concurrieron a una proyección en el Cine Callao, que fue acompañada por una lección explicativa de los acontecimientos referidos en la película. Agustín P. Justo, por entonces ministro de guerra, también vislumbró el potencial del film como medio de instrucción patriótica y en junio de 1928 envió a De Ajuria una laudatoria nota en la que le solicitaba proyectar la cinta en todos los cuarteles "a fin de que ella llegue a toda la tropa en servicio".

Una nueva y gloriosa nación contó al menos con dos versiones, una larga destinada al público argentino y otra abreviada y despojada de las escenas más localistas, dirigida al mercado extranjero. Esta última versión fue distribuida en los Estados Unidos por la empresa Film Booking Offices of America Inc. (FBO) que con el advenimiento del cine sonoro se fusionaría con RCA y otras compañías para formar la célebre RKO Radio Pictures. La FBO fue también la encargada de distribuir el film en Europa, donde fue estrenado con los nombres de *The beautiful spy* en Inglaterra, *La carica dei gauchos* en Italia, *Belgrano - der Freiheitsheld* en Alemania y *La carga de los gauchos* en España, todos títulos que aludían vagamente a los patrióticos sucesos representados. En efecto, en las versiones destinadas al mercado foráneo, los principales episodios de la historia nacional funcionaron como mero telón de fondo al romance entre Belgrano y Mónica Salazar, la joven hija de un realista que por amor sirve de espía a los patriotas poniendo en riesgo su vida, cuando al ser descubierta es condenada a la horca. Sin embargo, la épica historia del prócer, al que las críticas *yankis* llamaron "the Washington of Argentina", tuvo un frío recibimiento en el exterior. La revista *Photoplay* la consideró "una glamorosa

pero no muy excitante película de aventuras de las pampas argentinas”, mientras que *Variety* la describió como un producto amateur, sobreactuado y artificial, sugiriendo que el guion de De Ajuria fue el causante del fallido resultado. En la Argentina, en cambio, el film tuvo un enorme éxito de público y continuó exhibiéndose durante años, hasta que la llegada del cine sonoro terminó por condenarlo al olvido.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Cuarterolo, A. (2013). Una nueva y gloriosa nación (Albert Kelley, 1928): entre la “ficción orientadora” y la “fantasía histórica”. En *Imagofagia*, núm. 8, pp. 1-32.
- Cuarterolo, A. (2017). Antes de Babel. Prácticas transnacionales en el cine mexicano y argentino del período silente. En Aisemberg, A., Cuarterolo, A. y Lusnich, A. L. (eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, pp. 1-18. Buenos Aires: Imago Mundi/Cineteca Nacional de México.

2. Las luces de Buenos Aires

C. Adrián Muoyo

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Adelqui Millar - Año de producción: 1931 - Año de estreno: 1931 - Producción: Paramount - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Carlos Gardel, Sofía Bozán, Gloria Guzmán, Vicente Padula, Pedro Quartucci, Manuel Kuindós, Carlos Baeza, Jorge Infante, Marita Ángeles, José Agueras. Participación de Julio De Caro y su Orquesta Típica.

Breve sinopsis

Un empresario teatral, su esposa y su secretario quedan varados con su auto en las cercanías de una estancia. Encuentran refugio y ayuda allí, donde también conocen, entre otros, a Elvira del Solar y a su novio, Anselmo Torres, patrón de la estancia. El empresario y sus acompañantes quedan deslumbrados por el talento para cantar de ambos y los invitan a actuar en un teatro de Buenos Aires. Elvira acepta con entusiasmo. En tanto, Anselmo opta por seguir en el campo y queda disgustado por la actitud de su novia. Ésta viaja pronto a la ciudad y comienza a ser preparada para el debut. Poco antes del estreno conoce a Alberto Villamil, un empresario de pocos escrúpulos, que se interesa en ella.

Anselmo se entera de la fecha del debut de Elvira y se prepara para darle una sorpresa. Viaja a Buenos Aires y cuando la encuentra, ella lo recibe con frialdad e indiferencia. En principio se desalienta, pero poco después se entera de una fiesta a la que ella asistirá y decide sorprenderla

nuevamente. De esta manera llega a la mansión de Villamil, lugar de la celebración, y encuentra a Elvira ebria y semi-desnuda, en medio de un festín casi orgiástico. Despechado, Anselmo decide huir, no sin antes reprochar a Elvira su conducta y propinarle un puñetazo a Villamil. Va a emborracharse a un bar y luego decide volver a su estancia.

En tanto, dos peones del establecimiento de Anselmo llegan a Buenos Aires, a fin de encontrar a su patrón y asistir al estreno donde canta Elvira. Enterados de la situación y del regreso de Anselmo, deciden pasar unos días en la ciudad. Pronto son advertidos que Villamil planea secuestrar a Elvira después de la función. En forma rápida deciden intervenir para impedir el hecho. Mediante una treta, entran al teatro y son ellos quienes secuestran a la joven. La llevan a la estancia y la ponen en manos de Anselmo, quien sorprendido recibe a su amada.

Comentario sobre el film

Entre fines de los años veinte y comienzos de los treinta, en los albores del cine sonoro, los estudios estadounidenses solían producir varias versiones, en distintos idiomas, de una misma película. Así, una misma historia, con cambios de elenco y equipo técnico, podía ser rodada en inglés, francés, alemán y español. Hacia 1931 esta práctica entró en desuso y comenzaron a producirse películas originales, que no tenían una versión anterior en inglés. Tal es el caso de *Las luces de Buenos Aires*, producida por la Paramount en los estudios franceses de Joinville, con un director chileno como Adelqui Millar y un elenco argentino que en su mayor parte provenía de la Compañía de Revistas Porteña del Teatro Sarmiento, de Buenos Aires, a la sazón de gira en Francia. El guion fue escrito por Manuel Romero y Luis Bayón Herrera, que estaban a cargo de la Compañía teatral y que

con el tiempo se convertirían en destacados directores del cine argentino. La música de la película fue compuesta por el uruguayo Gerardo Matos Rodríguez, célebre por ser el autor de *La Cumparsita*, un tango de difusión universal.

Aunque la película se asocia con la filmografía de Carlos Gardel (acaso la figura más importante del tango argentino) no es una obra pensada para su exclusivo lucimiento. Sofía Bozán y Pedro Quartucci cantan la misma cantidad de canciones y hasta la primera voz que se escucha cantar es la de Bozán. Incluso tiene pocas apariciones en la película, que apenas cubren una cuarta parte del metraje. Sin embargo, es a una escena protagonizada por Gardel que *Las luces de Buenos Aires* debe su más perdurable recuerdo. Se trata de aquella donde el cantor (en medio de una cantina) interpreta el tango “Tomo y obligo” (Gardel-Romero). El público, conmovido por la interpretación, pedía a los proyectores que repitieran la escena en el momento, por lo que estos debían rebobinar la película y volver a proyectar el tango cantado por Gardel. Esta reacción se produjo tanto en Buenos Aires como en otras ciudades de América Latina. También los espectadores actuaron de la misma manera en Barcelona y en el circuito hispanoparlante de cines de Nueva York. Con el tiempo, similar efecto se produciría también con otras películas ya protagonizadas en forma exclusiva por Gardel. Con semejantes repercusiones, el cine fue sin dudas el medio por el cual el cantor extendió la fama de su arte por América Latina. Para 1935 era una de las estrellas más destacadas de las producciones de Paramount para el circuito hispano. La creciente popularidad del artista hizo que se embarcara en un gira latinoamericana donde en cada ciudad lo esperaba un público entusiasta que había quedado fascinado con las canciones de sus películas y ahora deseaba escucharlas en vivo. Tan es así que, “Tomo y obligo”, aquel tango de memorable efecto en los cines,

fue el último que cantó en público, pocas horas antes de su trágica muerte en un accidente en Medellín (Colombia) en junio de 1935.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Barsky, J. y Barsky, O. (2017). *El cine de Gardel Vol. 1: De Patria Films a Joinville (1917-1932)*. Buenos Aires: Teseo-UAI Editorial.

Morena, M. A. (1998). *Historia artística de Carlos Gardel*. Buenos Aires: Corregidor.

Muoyo, A. (2000). Gardel y el cine: La otra dimensión del mito. En *Revista Virtual Tuxys*.

3. De México llegó el amor

María Constanza Grela Reina

Ficha técnica

Duración: 83 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Richard Harlan - Año de producción: 1940 - Año de estreno: 1940 - Producción: EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos) - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Tito Guizar, Amanda Ledesma, Pepita Muñoz, José Olarra, Armando De Vicente, Margarita Padin, Tito Gómez y Zully Moreno.

Breve sinopsis

Mario Palacio (Tito Guizar) es un adinerado joven mexicano que debe cobrarle una hipoteca al estanciero argentino Guillermo Peña (José Olarra) por su finca Las Mercedes y así arrebatársela. Al momento de liquidar la operación Palacio se conmueve, ya que sabe que ese pedazo de tierra es lo único que Peña y su familia poseen. En busca de una alternativa ambos deciden asociarse y trabajar a la par en la explotación de la estancia.

En muestra de agradecimiento, Peña invita (a su ahora socio) a la fiesta de carnaval, donde estará su hija Mercedesitas (Amanda Ledesma). Mario Palacio arriba a la fiesta vestido de charro mexicano y, camuflado entre los disfraces carnavalescos, conoce una joven de la que cae enamorado instantáneamente. No tardará en descubrir que es la hija de su socio. Si bien ambos quedan prendados, Palacio omite su verdadera identidad.

El tiempo pasa y Palacio afianza su relación con Peña y con su hija Mercedes, a todas luces, en la estancia. Sin

embargo, también conquista ocultamente por cartas a la dama, como el charro que conoció en el baile. En un ensortijado giro final Mercedes se entera de la verdadera identidad de su amor secreto, y ella piensa (ahora) que Palacio tiene malas intenciones. Su padre, que aprecia mucho al mexicano, será el principal actor en la recomposición de la confianza entre los enamorados.

Comentario sobre el film

En los años que corren, entre finales de la década del treinta y principios de los cuarenta, se afianza el periodo clásico y explotan las producciones melodramáticas que amalgaman los géneros del drama y la comedia con la música. Los estudios advierten rápidamente las ventajas de incorporar figuras provenientes del mundo de la canción y la radiofonía, como también emblemas trasnacionales que fueran de gran atracción para el público local. El caso de *De México llegó el amor* es una muestra clara de este procedimiento. Sus protagonistas son las estrellas de la música Tito Guizar (Mex) y Amanda Ledesma (Arg).

Tito Guizar, el astro de la ranchera mexicana, pronto pudo explotar sus cualidades musicales en la pantalla, protagonizando el film *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), lo que lo catapultó a una popularidad internacional que le dio la posibilidad de trabajar fuera de su país, tanto en Estados Unidos como en Argentina. En cuanto a Amanda Ledesma, gracias a sus dotes de cantante, desembarcó en la radio porteña desempeñándose exitosamente como cancionista, lo que le valió el pasaporte para incorporarse rápidamente al mundo cinematográfico argentino y posteriormente al internacional en lugares como México. La construcción de los personajes (Mario Palacio y Merceditas) está directamente ligada a la figura estelar de

ambos. En el caso de Guizar, el público reconocía en él al prototipo de charro mexicano, por lo tanto, eso mismo esperaba ver en la escena. El film cumple con las expectativas de la audiencia: el rol ficcional del cantante se adecúa explotando sus cualidades vocales y enseñando una mexicanidad exultante. Mientras que en el caso de Amanda Ledesma, ocurre exactamente lo mismo: el público admiraba su faceta de cancionista porteña y de muchacha ingenua e inocente. La resultante en este caso será el personaje de Merceditas, el cual está caracterizado como una joven simpática y sensible, que por su puesto canta.

El relato de *De México llegó el amor* está compuesto por asuntos ligeros, conflictos amorosos y enredos típicos del género. En lo que respecta a sus características formales, respeta a rajatabla los lineamientos del cine clásico: claridad narrativa, argumento lineal, relaciones de causa y efecto en perfecta sintonía, armonía en la continuidad entre planos, montaje trasparente y final concluyente. El valor en el film estará colocado en el lucimiento vocal de las estrellas. Ya desde el comienzo se observa al personaje Mario Palacio (Guizar) entonando breves estrofas, demostrando sus aptitudes para luego cantar cuatro canciones completas a lo largo del metraje. De igual modo, aunque en una proporción menor, se da el destaque de la estrella argentina y la música local. La película pone en primera plana la mixtura entre lo argentino y lo mexicano, y entre la ranchera y el tango.

El film está dirigido por Richard Harlan, un realizador peruano, que desarrolló su actividad profesional en Estados Unidos, donde no sólo ejerció en el área de dirección, sino que también se desempeñó en labores de actor, productor, asesor y técnico. Su figura termina de componer el mapa multicultural de *De México llegó el amor*.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Aisemberg, A. (2017). Los intercambios culturales a partir de la música popular: prácticas de mixtura y apropiaciones del imaginario del tango, de la canción ranchera y del bolero. En Aisemberg, A., Cuarterolo, A. y Lusnich, A. L. (eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Fidanza, F. y Pardo, S. (2017). De México a Argentina y viceversa: la circulación de intérpretes entre ambos países. En Aisemberg, A., Cuarterolo, A. y Lusnich, A. L. (eds.), *Pantallas Transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi.

4. Los martes, orquídeas

Alejandro Kelly Hopfenblatt

Ficha técnica

Duración: 84 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Francisco Mugica - Año de producción: 1941 - Año de estreno: 1941 - Producción: Estudios Lumitón - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Enrique Serrano, Juan Carlos Thorry, Mirtha Legrand, Felisa Mary, Nury Montsé, Ana Arneodo, Silvana Roth, Zully Moreno.

Breve sinopsis

Los martes, orquídeas cuenta la historia de Elenita Acuña (Mirtha Legrand), la menor de las cuatro hijas de un empresario industrial. Siendo ella tímida y poco propensa a la interacción con el sexo opuesto, el padre (Enrique Serrano) decide inventarle un pretendiente secreto que le envía semanalmente flores. Cuando el mantenerlo oculto comienza a atentar contra el éxito del plan, surge la necesidad de la existencia física de este admirador. Para ello el padre contrata a Cipriano (Juan Carlos Thorry) para que pretenda ser el encumbrado pretendiente de su hija, un joven pobre pero honrado. La comedia de engaños continúa al mismo tiempo que el amor crece entre Elenita y su falso pretendiente. Eventualmente, se devela la verdad y el amor triunfa.

Comentario sobre el film

El crecimiento del cine industrial en Argentina trajo aparejada la posibilidad de una dimensión internacional ausente anteriormente a partir de la circulación de argumentos

locales en cinematografías extranjeras. Es así que los años cuarenta y cincuenta vieron numerosas reversiones de films locales producidos globalmente. En ese sentido, *Los martes, orquídeas* fue un film pionero al ser el primero en ser retomado, nada menos que por Hollywood.

La película marcó el inicio de una década de comedias burguesas que introdujeron una visión celebratoria de la modernidad y el cosmopolitismo sin dejar de lado la impronta local. Mientras que las películas de la década anterior solían centrarse en el mundo popular y presentaban una mirada pesimista sobre los procesos de modernización, con *Los martes, orquídeas* el cine argentino encontró en la comedia sofisticada el camino para presentar una visión optimista de esta realidad. Al mismo tiempo, con el salto a la fama de su protagonista, la adolescente Mirtha Legrand, marcó el comienzo de un reinado de rubias ingenuas en el cine argentino.

En septiembre de 1941, mientras *Los martes, orquídeas* triunfaba en la cartelera porteña, se firmaba un acuerdo de distribución entre Lumitón, el estudio productor del film, y la compañía estadounidense Columbia, que trajo aparejado la decisión de realizar una remake del film. Es así que, en marzo de 1942 se anunció el rodaje de una versión norteamericana que tomaría eventualmente el nombre de *You Were Never Lovelier* (William A. Seiter, 1942), y en Argentina se llamaría *Bailando nace el amor*. Desde Argentina se siguió con expectativa su realización, considerándola un emblema de la modernidad que había alcanzado la cinematografía local.

Sin embargo, si bien mantenía la ambientación en Buenos Aires y la base del argumento, un conjunto de transformaciones hicieron que el film perdiera cualquier color local para primar más bien la visión panamericanista estadounidense. En este sentido retomaba aspectos que habían marcado otras producciones similares donde se tensionaba el

cosmopolitismo urbano del género musical con una mirada tropicalista de la región. Ello incidió fundamentalmente en la contratación de Fred Astaire y Rita Hayworth para interpretar a los personajes principales. Por lo cual la tímida y soñadora Elenita es reemplazada por la sensual y hermética María, mientras que Cipriano se transforma aquí en Bob, un carismático bailarín con estilo.

Algo similar sucedía con la ambientación. Luego de un comienzo que presenta planos de situación que muestran la Plaza de Mayo, el Congreso Nacional y el hipódromo de Palermo, el film pasaba a transcurrir en un hotel con palmeras al lado del mar. Los propios números musicales alternaban entre las melodías que tradicionalmente bailaba Fred Astaire con canciones latinas interpretadas por la orquesta de Xavier Cugat. Estos elementos llevaron a una mirada negativa por parte de la crítica argentina, aunque hubo un elemento que fue destacado y celebrado: Buenos Aires, a diferencia de films previos que la presentaban como un pueblo de las pampas, era aquí representada como una ciudad moderna y cosmopolita.

La posterior crisis de relaciones entre Argentina y Estados Unidos llevaron a que se realizara solamente una remake más durante esa década —*Romance on the High Seas* (Michael Curtiz, 1948), reversión de *Romance musical* (Ernesto Arancibia, 1947)— y esa práctica no volvió a repetirse prácticamente hasta el siglo XXI. Sin embargo, en esos años comenzó en el campo de la creciente industria mexicana un proceso más fructífero en términos cuantitativos. Entre los años 1944 y 1964, se realizaron veintiocho remakes y reversiones, entre los cuales primó la adaptación de comedias urbanas de ambientación burguesa.

Entre ellas, veinte años después del estreno de *Los martes, orquídeas*, Gilberto Martínez Solares filmó en 1963 *Una joven de 16 años* en la que el argumento era adaptado al

mundo juvenil nuevaolero como un vehículo para sus estrellas, Patricia Conde y Julio Alemán. Aquí la modernidad era problematizada a partir de la mirada de Elenita, quien se aferraba al ideal romántico y debía ser convencida por quienes la rodeaban de las ventajas del nuevo mundo.

La comedia era enmarcada al mismo tiempo en un relato melodramático donde Beba, la hermana mayor de Elenita, tenía una sexualidad más abierta que pone en peligro la pureza de la niña, lo cual era representado en una oposición entre el twist que bailaba Beba y el vals que prefería su hermana. De todas formas, aunque el amor puro que buscaba Elenita triunfaba, no se negaba para ello al mundo moderno y el final presentaba una conciliación entre ambas visiones. Así, el beso romántico que sella a la pareja se presentaba desde los balcones del castillo de Chapultepec con el creciente y dinámico Distrito Federal de fondo.

A diferencia de *Bailando nace el amor*, el rodaje y estreno de *Una joven de 16 años* pasaron desapercibidos en Argentina. Para ese momento, con un cine industrial tendiente al público juvenil y a figuras remanentes del período clásico, y un nuevo cine emergente, las aspiraciones de remakes internacionales ya no tenían el peso ni el significado que habían tenido veinte años antes. La transnacionalidad del cine industrial pasaría a centrarse más en las co-producciones y en una idea panamericanista surgida desde la propia América Latina.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Kelly Hopfenblatt, A. (2017). Remakes y nuevas versiones en el marco de las industrias filmicas de Argentina y México: tensiones entre las improntas nacionales y las ansias universales. En Aisemberg, A., Cuarterolo, A. y Lusnich, A. L. (eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40*. Buenos Aires: Ciccus.

5. Melodías de América

Silvana Flores

Ficha técnica

Duración: 94 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Eduardo Morera - Año de producción: 1941 - Año de estreno: 1942 - Producción: Estudios San Miguel - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: José Mojica, Silvana Roth, Pedrito Quartucci, María Santos, José Ramírez, June Marlowe.

Breve sinopsis

El jefe de producción de la Productora Independiente de Películas Americanas (PIPA) espera contratar al artista mexicano José Montero, viajando a Río de Janeiro para tales efectos. El artista, por su parte, se enamora en aquel lugar de una joven argentina que había ganado su viaje a Brasil a través de un concurso. Ante la negativa de Montero de trabajar con el productor, todos emprenden la retirada a Buenos Aires, incluido él mismo, cumpliendo allí sus planes vacacionales. Allí continuarán los intentos fallidos de contratación, y ante el reconocimiento de la imposibilidad de su romance con la joven que pertenece a otra clase social y estaba comprometida, decide regresar a México trocando al amor por su carrera.

Comentario sobre el film

El musical en Argentina, generalmente asociado al tango y a productoras como Argentina Sono Film, hizo con esta película una incursión en los Estudios San Miguel. Pero el

proyecto de hacer un film de este género no procuraba el seguimiento de una tradición cinematográfica en Argentina. Como el propio título lo indica, el foco estaba puesto en América, el continente, y en la diversidad de su música. Lo constata también la contratación de su plantel de artistas: desde su protagonista masculino, el tenor mexicano José Mojica, pasando por su coprotagonista femenina, la argentina Silvana Roth, hasta artistas de diversas nacionalidades como June Marlowe (estadounidense), Ana María González (mexicana), Bola de Nieve (cubano) y María Santos (española emigrada a Argentina), que se unen a un resto del elenco nativo del país de producción del film. Todos ellos, sumados a su vez a los músicos y composiciones que tienen lugar a lo largo de la trama, dan cuenta de un enfoque transnacional que transita a su vez en la misma narración y en el uso de locaciones.

Con una estructura delineada en torno a los desfiles musicales que en años recientes habían sido muy frecuentes en el cine latinoamericano (y teniendo a su director, Eduardo Morera, como uno de sus principales promotores), *Melodías de América* asume una seguidilla de números musicales, cada uno representando la “melodía de un país de América”, pero manteniendo un hilo narrativo coherente con esas incursiones. En pos de los cruces, el film muestra argentinos y estadounidenses cantando en portuñol, como sucede en una de las primeras secuencias; incluye también un himno al panamericanismo, tal como puede observarse en la primera aparición de Mojica; y presenta un homenaje del cantante mexicano a la ciudad de Buenos Aires, entre otras melodías consistentes en tangos, canciones camperas, cuadros cubanos con rumbas y congas, y boleros, los cuales circulan estratégicamente en los diferentes momentos del desarrollo narrativo.

Dentro de este desfile transnacional de melodías merece una mención destacada la canción compuesta por el

afamado músico mexicano Agustín Lara, “Solamente una vez”, inspirada por la decisión de José Mojica de convertirse en fraile franciscano (camino que se concretará inmediatamente después de este film). La canción, interpretada por su compatriota Ana María González en compañía de Mojica, había sido estrenada poco tiempo antes en una radio de Buenos Aires (ciudad donde, según cuentan las anécdotas, el célebre “flaco de oro” la había compuesto). Será entonces Argentina el lugar elegido para la despedida del artista por parte de sus coterráneos, lo que refuerza el carácter transnacional del propio actor y cantante, cuya carrera transitó por innumerables recorridos a lo largo del continente, incluido Hollywood.

La película conecta los movimientos de los personajes, en sus traslados por Río de Janeiro y Buenos Aires, con la idiosincrasia de cada nación del continente, cruzando paisajes y canciones, y gestando en el camino un muestrario de las características más frecuentes de un cine transnacional: en primer lugar, la formación de una pareja compuesta por dos naciones (coronada con una versión modificada de la canción “Corazón mexicano”, buscando así un amalgamamiento con Argentina), y sumando a ello un huidizo flirteo en versión cómica entre el productor argentino y June Jackson, una actriz de origen estadounidense que se cuela en sus transacciones; en segunda instancia, el intercambio de artistas de diferentes latitudes, que trae como consecuencia la identificación del otro a través de la representatividad de su música; y por último, el motivo del viaje como núcleo de todos estos cruces.

Por otra parte, se destaca en el film un marcado ímpetu panamericanista, observable en la pretendida unión de los países americanos a través de los elementos hasta aquí mencionados, y de la propia película que los productores de la PIPA (nombre que alude precisamente a ese espíritu

panamericanista) buscan filmar. Además, *Melodías de América* fue una obra lanzada en pleno conflicto de Argentina con su hasta entonces mayor proveedor de celuloide (Estados Unidos) debido a factores ideológicos que asociaron al país latinoamericano con simpatías por el Eje, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (Peredo Castro, 2011). Teniendo en cuenta aquello, la solidaridad mexicana con Argentina, representada en la figura amigable de Mojica, en tiempos donde el cine argentino se vio afectado notablemente por la disminución de su producción y el consecuente incremento del cine mexicano en el mercado de la región, no es un factor de poca consideración. Más aun cuando las relaciones argentino-mexicanas en el film están trianguladas por la presencia de June Jackson quien, desde su procedencia estadounidense, muestra un interés continuo por la productora argentina, persiguiendo a sus autoridades por su recorrido latinoamericano. La simpatía del personaje y su acorralamiento amoroso hacia el productor establecen una disimulada alusión a la amistad de los pueblos americanos propiciada por el panamericanismo en sus intenciones de acaparamiento comercial de los cines latinoamericanos.

En suma, transnacionalidad, música y panamericanismo son los elementos con los que *Melodías de América* nos permite ahondar, no tanto en los géneros musicales que caracterizan a cada nación del continente, sino más bien en el escenario político y cultural que acompañó a las cinematografías de América Latina en sus procesos de desarrollo industrial.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Peredo Castro, F. (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México D.F.: UNAM.

6. Dios se lo pague

Soledad Pardo

Ficha técnica

Duración: 119 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Luis César Amadori - Año de producción: 1947 - Año de estreno: 1948 - Productora: Argentina Sono Film - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Arturo de Córdova, Zully Moreno, Enrique Chaico, Florindo Ferrario, Zoe Ducós, Federico Mansilla.

Breve sinopsis

Un millonario disfrazado de mendigo (Arturo de Córdova) pide limosna en la puerta de una iglesia. Su objetivo es reunir el dinero suficiente para perpetrar una venganza: adquirir la empresa de la cual fue despedido años atrás. En la calle conoce a una misteriosa mujer (Zully Moreno) que finge prosperidad cuando en realidad se encuentra en bancarrota, y comienza con ella una relación sentimental.

Comentario sobre el film

Se trata de un ambicioso melodrama de Argentina Sono Film, que contó con música de Wagner y Schubert, decorados de Gori Muñoz y un diseño de vestuario a cargo de Jorge de las Longas.

El film fue sumamente exitoso en Argentina y otros países. En 1948 se convirtió en la primera producción argentina seleccionada por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood como candidata a un galardón en el rubro “Mejor película extranjera”. Ese mismo

año inauguró el Primer Festival del Cine Argentino de Mar del Plata, un evento que funcionó como antecedente del festival internacional de cine que más tarde comenzó a celebrarse en esa ciudad.

Dios se lo pague vinculó a las tres cinematografías latinoamericanas más importantes de la época al basarse en un texto del autor brasileño Joracy Camargo (su obra teatral *Deus lhe pague*, que fue adaptada por Tulio Demicheli) y reunir a la estrella argentina Zully Moreno con el astro mexicano Arturo de Córdova. La dupla Moreno-de Córdova, muy exitosa, se repitió más adelante en las películas *Nacha Regules* (Luis César Amadori, 1950) y *María Montecristo* (Luis César Amadori, 1951).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Kruger, C. (2009). De ricos y pobres. En *Cine y peronismo. El Estado en escena*, pp. 217-231. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Paranaguá, P. A. (2003). Populismo. En *Tradición y modernidad en América Latina*, pp. 121-157. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

7. El rey en Londres. Crónica espectacular y rítmica de una visita real

Elina Adduci Spina

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: fílmico (35mm) (cinemascope) - Tipología: documental/ficción - Dirección: Aníbal Uset - Año de producción: s/d - Año de estreno: 1966 - Producción: Cite Films S.A., Agustín Montoto Elce, Associated British-Pathé - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Palito Ortega, Graciela Borges.

Breve sinopsis

Tensionando ficción y realidad, *El rey en Londres* registra un viaje a Londres realizado por Palito Ortega y Graciela Borges. “Actuando” de ellos mismos, el cantante y la actriz recorren los hitos más emblemáticos de la capital británica, presentan los musicales de las bandas inglesas más exitosas del momento y asisten a lo que será el clímax del film: un show en vivo de Palito en el que los teloneros son nada más y nada menos que Los Beatles.

Comentario sobre el film

Existe el registro de una experiencia en la que el Reino Unido recibe la visita de un monarca latinoamericano auténticamente democrático y elegido por el gusto popular, en la que la insurrección juvenil se inscribe como una continuidad de los modelos más arcaicos, en la que *mainstream* y contracultura van de la mano y, finalmente, en la que Palito Ortega no es más popular que Jesús, pero sí lo es más que

Los Beatles. Este experimento fue desarrollado por Aníbal Uset en su ópera prima *El rey en Londres*, una co-producción argentino-británica difícil de clasificar en una categoría fílmica debido a su desafío de los límites de la ficción y de la realidad.

En medio del ocaso de la Nueva Ola, del ascenso de la beatlemania y de los albores del rock nacional, *El rey en Londres* tiende un puente transnacional con el principal país importador de música juvenil para reafirmar el ingreso del mercado británico, instalar artistas nacionales del otro lado del océano y reflejar la imagen de una sociedad en la que la juventud y la tradición supuestamente conviven sin conflicto. Para ello, Aníbal Uset construye un mundo diegético en el que Palito Ortega (junto a Graciela Borges) viaja a Londres con el propósito de desembarcar como artistas y conocer la dinámica de una ciudad tradicional que supo convertirse en la capital de la música nuevaolera. No obstante, esta diégesis tiene la particularidad de contar con un referente un tanto escurridizo. Mientras que el subtítulo juega con la noción de una crónica que reproduce un “viaje real”, en algunos pasajes el relato introduce elementos ficticios (o falsos) que recrean un universo con sus propias reglas. En efecto, el film adopta un registro documental y le delega la narración a Palito Ortega y a Graciela Borges, quienes se convierten en una suerte de “guías turísticos” que recorren la ciudad y explican en primera persona cuáles son las características de su itinerario.

Estructuralmente, la película sigue la organización del viaje y se divide en tres grandes bloques y un epílogo. La primera parte documenta el paseo por la ciudad a través de la sucesión de una serie de postales de la Londres más tradicional. La segunda parte muestra el panorama musical juvenil a partir de material de archivo extraído de *Pop Gear*, un film británico dirigido por Frederic Goode que

exhibe un catálogo de las canciones inglesas más exitosas de 1964. Uset descarta los copetes grabados por Jimmy Savile —conductor del ciclo televisivo músico-juvenil *Top of the pops* (BBC, 1964)— y le encarga a Palito Ortega y a Graciela Borges la presentación de un conjunto de cuadros musicales de artistas como The Four Pennies, Billy Kramer & The Dakotas, Susan Maughan, Peter & Gordon, The Animals, Matt Monro, Herman's Hermits, The Rockin' Berries, The Honeycombs y el ballet Go Go Girls Gold Pants. En lo que supone un tácito pacto ficcional, la tercera parte altera el estatuto de verdad para transformar al Palito Ortega turista en la estrella más popular de Londres. De esta manera, la película llega a su clímax en una escena en la que (con montaje y trucaje de por medio) se representa un show en el que el artista tucumano es teloneado por Los Beatles ante un auditorio colmado por el delirio de miles de fanáticas. A modo de epílogo, Palito Ortega plantea que ha podido ver y confirmar que la tradición de la ciudad de Londres no impide el fuego renovador de una juventud que, en todas las latitudes del mundo, se entusiasma con nuevos ritmos nuevaoleros, reclama (a veces con exceso) más libertad para expresarse y renueva el imperfecto mundo de la gente grande y seria. De esta manera, el film arroja una conclusión categórica sobre un fenómeno un tanto más complejo: la sociedad, la juventud y la música son tratados como compartimentos estancos y su interrelación no es abordada más allá de las referencias que se pueden hacer con respecto a su sincronía espacio-temporal. En esta operatoria la Nueva Ola se transfigura en una idea totalizadora y universal que, al absorber y desconocer las diferencias entre los programas estéticos y políticos de la época, sirve como herramienta para el trazado de una tesis que simplifica las tensiones entre tradición y juventud.

Con una tesis que homogeniza en un concepto inocuo la productividad estético-política de las diversas culturas juveniles, *El rey en Londres* se inscribe dentro de una tradición cinematográfico-comercial que en esa época se caracterizó por abordar las temáticas de conflictividad socio-cultural de un modo banal y conservador. Sin embargo, la película pareciera salirse del canon porque para articular su tesis paradójicamente utiliza procedimientos cinematográficos que el cine moderno empleaba en ese momento para problematizar las contradicciones de la sociedad y quebrar una perspectiva objetiva del mundo. En primer lugar, la labilidad entre realidad y ficción propone un desafío a la hora de clasificar a la película en una tipología fílmica. En este sentido, la acentuada alternancia entre el carácter documental del registro del viaje y la inclusión de elementos ficticios nos corre de una taxonomía binaria y supone un correlato con el cine-ensayo revisitado por el cine moderno. Pero mientras que este último utiliza este tipo de montaje para deconstruir la noción de continuidad, Uset realiza el camino inverso y dispone de los fragmentos como si fueran las fichas de un rompecabezas que de manera forzada construye la imagen de un mundo homogéneo. En segundo lugar, la impronta de la marca subjetiva inscrita en el relato se emparenta a la lógica del documental performativo. Si bien Uset no aparece estrictamente como tal, su figura autoral se desplaza metonímicamente en los dos protagonistas. Ellos se dirigen de manera directa al espectador para asumir una narración descriptiva, informativa, sensitiva y reflexiva, conforme a su experiencia y percepción. No obstante, mientras que en el cine moderno la inscripción del yo se aleja de la problemática de la verdad del referente para ahondar en la autenticidad sensorial del individuo, en este film la subjetividad de los protagonistas aparece como una instancia que confirma y garantiza la veracidad de una

tesis que articula un planteo categórico y objetivo. En tercer lugar, la legitimidad del referente construida a lo largo del film tambalea en el momento en el que se reproduce el falso show de Palito Ortega y Los Beatles. Más allá de la hibridación entre ficción y realidad, el empleo de las convenciones del documental en un pasaje ficticio de estas características desemboca en una incursión, probablemente inconsciente, en el *fake* o falso documental. Pero lejos de develar la hipocresía latente detrás de la supuesta sinceridad del realismo, este evento es introducido como un gag que se apoya en un tácito pacto de verosimilitud que no hace mella en la pretensión de verdad buscada por el director.

De esta manera, elementos utilizados contemporáneamente para problematizar las contradicciones socio-culturales y sacudir los paradigmas de objetividad son re-direccionados con el propósito de delinear una tesis que, por un lado, sintetiza la divergencia de los programas estético-políticos de la música juvenil en el concepto de Nueva Ola y que, por otro, desestima el potencial de las demandas de la juventud al caracterizarlas como una simple fase renovadora de los esquemas más tradicionales, conservadores y arcaicos. No obstante, los recursos estilísticos que marcan la hibridez referencial, la huella subjetiva y el falseo parecieran emerger sintomáticamente y cobrar vida propia para cubrir con un manto de duda la autenticidad de una tesis con pretensión de verdad que sólo es verificable en un universo paralelo en el que Palito es rey en Londres.

8. México, la revolución congelada

Pablo Hernán Lanza

Ficha técnica

Duración: 68 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Raymundo Gleyzer - Año de producción: 1970 - Año de estreno: 1971 - Producción: Bill Susman - Tipo de financiación: Privada.

Breve sinopsis

Documental que aborda la situación social y política de México en 1968 enmarcándola en el contexto de la Revolución Mexicana.

Comentario sobre el film

México, la revolución congelada es un film clave dentro de la breve obra del desaparecido cineasta Raymundo Gleyzer (1941-1976) por múltiples motivos: se trata del único largometraje documental realizado por el director, incluye trabajo con materiales de archivo históricos y, especialmente, porque supuso el inicio de un proyecto transnacional que quedó trunco tras la realización de este film.

Como tantos otros films militantes del período, *México, la revolución congelada* se caracteriza por la multiplicidad de elementos y procedimientos utilizados. En este caso, Gleyzer y su equipo incluyen imágenes de archivo de noticieros mexicanos, emplean una voz *over* para narrar los pormenores de la historia de la Revolución mexicana, realizan registros en directo de diversos momentos de la campaña del candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI),

Luis Echeverría, y presentan entrevistas a terratenientes y campesinos que participaron en la revuelta décadas antes que permiten comprender su situación presente.

El rodaje de la película fue realizado de forma semiclandestina, secreta, con el equipo de filmación haciéndose pasar por turistas o periodistas televisivos. El objetivo del documental, según las palabras de su responsable, era didáctico: se intentaba informar al pueblo mexicano de la traición de los motivos de su histórica revolución y el estado de semi-esclavitud en que vivían los campesinos. Sin embargo, como fue habitual en este período, la exhibición del documental fue compleja, siendo prohibida en Argentina y México, donde Gleyzer fue declarado persona *non grata*.

La primera secuencia presenta la comitiva de campaña de Echeverría desde un plano aéreo mientras la voz *over* enuncia cifras: “una caravana de 62 vehículos, tres mil personas y miles de pancartas”. Estas imágenes son reemplazadas rápidamente por los archivos filmicos de la época de la Revolución mexicana, material de base constituido por los noticieros del pionero Salvador Toscano. El tratamiento del material de archivo que efectúa *México, la revolución congelada* supone la inversión de los propósitos originales del metraje y, en particular, los del film de compilación *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), que celebraba los años de la Revolución y construía una epopeya nacionalista triunfalista a partir de las mismas filmaciones. Gleyzer los utiliza en estas primeras escenas como contrapunto del discurso del candidato y eventual presidente, Luis Echeverría. A lo largo de las escenas de los actos políticos de campaña, el documental efectúa una crítica al Partido Revolucionario Institucional, señalando que consisten en una pantomima, una farsa. La voz *over* dice “heredero por decreto de las consignas revolucionarias de 1910 [el PRI] jamás ha perdido una elección, y obviamente, tampoco perderá estas”.

Al recorrido histórico se le contraponen la situación presente del país, deteniéndose en entrevistas a distintos personajes (campesinos, políticos y terratenientes) y concluyendo con las imágenes de la masacre en la Plaza de Tlatelolco en 1968. Es decir, la realización de Gleyzer en México, al igual que el resto de su producción, se basó en la noción de con-trainformación y militancia.

En las siguientes secciones del documental se viaja el interior del país para mostrar la situación en la que viven los campesinos. La secuencia más memorable de estas es la que transcurre en Yucatán, en la que se exhibe la vida cotidiana de los campesinos y un entrevistado califica a la histórica revolución como traicionada y congelada, dando título al film. Luego de estas escenas se entrevistan a terratenientes que se quejan de los trabajadores y añoran tiempos pasados cuando contaban con un número mayor de haciendas.

El documental también incluye un breve apartado sobre la “burguesía citadina”, y un episodio indigenista, tras el cual se retoma la campaña presidencial y la “ideología de la pancarta” señalada en la secuencia de apertura. El epílogo se ocupa de la masacre de Tlatelolco. Consiste en una serie de imágenes fijas que remite necesariamente a la conclusión de la primera parte de *La hora de los hornos* con el rostro del Che Guevara muerto. En un famoso texto crítico sobre el film, Jorge Ayala Blanco escribió que *México, la revolución congelada* “parece concebida como una especie de apéndice de *La hora de los hornos* sobre nuestro país” (1986: 97). La frase final, presentada en un intertítulo sobre pantalla negra es una cita del Che: “La revolución en Latinoamérica será socialista o será una parodia de revolución”.

El equipo de realización podría considerarse auténticamente transnacional: por el lado de Argentina, Gleyzer y su pareja, la sonidista Juana Sapire; el realizador boliviano Humberto Ríos ofició de camarógrafo y su esposa, María

Elena Vera, estuvo a cargo de la investigación histórica, mientras que el futuro cineasta mexicano Paul Leduc ejerció de guía sin figurar en los créditos. Es decir, se trata de una película realizada por un director y equipo foráneo que se inscribe y dialoga con la tradición cinematográfica local.

Por último, como mencionamos al comienzo existió un intento por parte de Gleyzer de desarrollar un programa colaborativo en América Latina: un film sobre los años de Salvador Allende en Chile, y otro sobre Bolivia en conjunto con Jorge Sanjinés. Lamentablemente, *México, la revolución congelada* fue el único ejemplar del proyecto continental que planeaba, aunque incluso este era considerado inconcluso. Al film en su forma presente, le falta una sección sobre la penetración norteamericana en México. Adela Pineda señala que ninguno de estos proyectos llegó a buen puerto debido a “falta de fondos y apoyo institucional” (2016: 104).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ayala Blanco, J. (1986). *La búsqueda del cine mexicano: 1968-1972*. México: Posada.

Pineda Franco, A. (2016). El latinoamericanismo de Raymundo Gleyzer en *México, la revolución congelada* (1970). En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 2.

9. El amor es una mujer gorda

Viviana Montes

Ficha técnica

Duración: 82 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Alejandro Agresti - Año de producción: 1986-1987 - Año de estreno: 1988 - Producción: Movimiento Falso Producciones Cinematográficas Independientes, All Arts Enterprises BV - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Elio Marchi, Sergio Poves Campos, Carlos Roffé, Mario Luciani, Enrique Morales, Harry Havelio, Stella Fabrizzi, Humberto Haas, Christian Cardozo, Federico Peralta Ramos, Theo McNabey, Norma Graziosi, Ernesto Lerer, Ernesto Ciliberti, Silvana Silveri.

Breve sinopsis

Ante la imposibilidad de reconocer que su novia fue secuestrada por los militares durante la dictadura y que permanece desaparecida al retorno de la democracia, el protagonista vaga por la ciudad y por la vida. Sin poder establecerse en ningún lugar, ni poder establecer ningún tipo de vínculo (ni social, ni laboral), vive en un constante estado de crisis.

Estrenada en 1988, *El amor es una mujer gorda* enlaza pasado reciente y presente a través de la crítica a la creciente pobreza y a las leyes del perdón. Además, se trata de un film que ubica en el centro de la reflexión la representación cinematográfica de ese pasado signado por la violencia institucional.

Comentario sobre el film

El amor es una mujer gorda pertenece a esa fracción minoritaria de películas sobre el pasado reciente estrenadas en la primera década posdictadura que, además de tematizar dicho pasado, se ocuparon de reflexionar sobre cómo representarlo. Cómo decir lo indecible, cómo convertir en imagen la cara representable del horror. Agresti introduce una película dentro de su película y ambos textos entran en tensión alrededor de la figura de José (Elio Marchi), protagonista del film. Ambas películas tensionan, también, el presente y el pasado de la narración.

El inicio y el final del film exponen su carácter metarreflexivo. En ambos momentos, la cámara de un director extranjero ingresa en escena, su mirada foránea se ubica en posición de superioridad (el personaje se encuentra elevado, lo que sitúa su mirada en un marcado contrapicado). Al comienzo, un *travelling* recorre el basural en el que adultos y niños actúan sus propias miserias, recogen desperdicios para sobrevivir. De pronto, José, simulando la pose de la estatua de la libertad queda en el centro del cuadro increpando e insultando al director foráneo por someter a esos sujetos a la espectacularización de la indigencia.

En la última secuencia de la película se vuelve a observar al cineasta extranjero, en igual posición, sobre la grúa, pero ahora bajo su lente se encuentra José, cuya búsqueda de respuestas se intenta entre un cúmulo de desperdicios sociales, en el marco de una sociedad que mira el pasado con indiferencia y le pone punto final. De este modo, el protagonista queda igualado en signo con aquellos miserables ciudadanos que revuelven en la basura. Estos momentos que colocan al cine dentro de la película funcionan señalando sus bordes, su carácter de ilusoria veracidad.

Una segunda línea de análisis, igual de importante, es la presencia acuciante de un personaje ausente, invisible en la trama. Se trata de Claudia, el amor perdido de José. Claudia es el personaje que tensiona el presente de la diégesis y su pasado inmediato. Todas las sospechas que se despliegan en el film señalan que Claudia fue detenida y a partir de entonces se desconoce su paradero. Incluso José lo dice a pesar de no poder escucharlo. Ni siquiera su propio relato sobre aquella noche en que salían de “Obras” (Estadio del Club Atlético Obras Sanitarias de la Nación, sede de numerosos e importantes eventos deportivos y culturales) y los militares que se la llevaron en un colectivo alcanza para asumir la realidad. “Se habrá copado con algún rockero, ya la voy a encontrar”. En una escena anterior, sostiene que “la gente no desaparece” e inmediatamente ingresan acordes del tema musical “Como el viento voy a ver” (Pescado Rabioso) con su significativa frase “vos no me dejaste nena, te dejo yo a vos”.

Esa imposibilidad para enfrentar el trágico destino de su novia hace del personaje principal del film de Agresti un personaje que deambula por la ciudad sin cesar, sin ningún arraigo (ni casa, ni trabajo, ni demasiados amigos). Sin poder enunciarlo, José transita una búsqueda silenciosa, silenciada, prefiriendo creerse abandonado que despojado del amor de Claudia por la brutalidad de la violencia institucional. El blanco y negro de la imagen y el tono melancólico en lo musical construyen la atmósfera ideal.

Hacia el final de la película se da el siguiente diálogo entre José y un interlocutor que se mantiene fuera de campo:

José: - Acá mataron treinta mil tipos, treinta mil historias, álbumes de recuerdos.

Voz: - ¿Acá? ¿Los mataron acá?

José: - Con sus esperanzas, con sus dudas, con sus temores, su sangre, su carne, acá, en este rincón del mundo, mataron y torturaron a miles de personas.

Voz: - No me digas...

José: - Nada más que por pensar en lo que les habían enseñado. ¿Sabes cómo?

Voz: - No.

José: - Con ratas en los intestino, arrancándoles los pezones con pinzas. Quemándolos. Y si ahora grito no me escucha nadie. Primero nos dijeron que no teníamos memoria, como si fuéramos boludos y ahora quieren que nos olvidemos de todo. ¿Y vos qué pensás de todo esto?”

El interlocutor ingresa en el cuadro, lleva lentes de ciego y responde: “Yo, argentino.”

El amor es una mujer gorda enlaza el pasado de José, siendo la desaparición de Claudia el hecho particular que funda la tragedia, con un presente miserable signado por la pobreza y las leyes del perdón. Así, el film de Agresti lee el pasado reciente en clave de presente, como un pasado que no ha cesado de suceder, que implica al público haciéndolo permanecer como un espectador errante y mudo de su propia historia, igual que José.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Zarco, J. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.

10. El viaje

Liza Nannetti

Ficha técnica

Duración: 140 minutos - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Fernando Solanas - Año de producción: 1990 - Año de estreno: 1992 - Producción: CineSur (Argentina), Les films du sud (Francia) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Walter Quiroz, Franklin Caicedo, Carlos Carella, Fito Paez, Ricardo Bartís.

Breve sinopsis

El viaje narra la historia de Martín Nunca (Walter Quiroz), un joven de 17 años que vive en Ushuaia junto a su madre y su padrastro. Luego de un desengaño amoroso y por las constantes tensiones que se producen con su padrastro, Martín decide emprender un viaje en busca de su verdadero padre, un recorrido que lo lleva por gran parte de Latinoamérica.

Comentario sobre el film

Los años noventa trajeron aparejados una receta neoliberal que, con algunas excepciones, habría de adquirir una fisonomía continental. El control de la inflación y la reducción del déficit fiscal eran requisitos fundamentales para aquellos gobiernos que estuvieran dispuestos a enfrentar “el desafío del desarrollo”. Se puso fin al Estado de bienestar, lo cual provocó transformaciones profundas entre el Estado, los sectores económicos internos e internacionales y la sociedad civil en su conjunto. Habiendo elegido determinados objetivos económicos y financieros como prioritarios,

quedaron sin consideración aquellas políticas que favorecían al bienestar común de la gente.

Es en este contexto que Fernando “Pino” Solanas comienza en 1990 con la producción de *El viaje*, film que logra estrenar en 1992. Con una amplia trayectoria cinematográfica, Solanas se configura como un autor que construye un proyecto político y artístico. Es en esta década que sus motivaciones políticas se reelaboran, así como los motivos centrales de sus films ficcionales. *El viaje* es la tercera película del ciclo de films ficcionales que comienza en 1985.

La transición del cine documental al cine ficcional también se manifiesta en el desplazamiento de un cine de producción independiente a un cine co-producido internacionalmente y de más alto presupuesto. *El viaje* fue producido principalmente por CineSur (Argentina) y Les films du Sud (Francia) pero cuenta, también, con la participación de otros países como México, España o Gran Bretaña, entre otros.

Por otra parte, también hubo vínculos de producción en los distintos países donde fue filmada la película, como la productora Raíz Produções de Brasil o Producciones La Galera de México. Esto implicó que en cada país se contara con un equipo de trabajo diferente, más allá de los actores. Por lo que nos encontramos con un grupo realmente diverso en pos de denunciar la situación social, política y económica de toda la región.

En el film se destacan las características de la región pero sin unificar los sucesos. Busca lo local de cada país, de cada realidad. Se caracteriza por lo grotesco y lo patético, que le permiten construir un relato sobre Latinoamérica donde se privilegian los símbolos, las metáforas y las alegorías, que exceden el ámbito de la historia individual de una serie de personajes para conformarse en un discurso totalizante. La referencialidad se construye desde la historia

para trabajar sucesos claves de la historia latinoamericana, y desde la caricaturización a través de personajes ficticios que remiten a figuras claramente identificables de la política latinoamericana de la época.

Las producciones de la década del ochenta en Argentina tienen su principal intertexto en el pasado reciente; las ficciones de la década del noventa dialogan con el contexto sociopolítico del presente. *El viaje* se configura como una narrativa crítica y de resistencia ante la avanzada neoliberal en la región, con la intención de denunciar dichas políticas y la pasividad de la sociedad en general.

Solanas va a recurrir a enfáticas alegorías visuales y narrativas para referir temas concretamente políticos, como la ciudad de Buenos Aires sumergida bajo el agua, la población brasileña que utiliza un cinturón que los ajusta cada vez más y más, o las apariciones de Américo Inconcluso como aquel fantasma de Latinoamérica que une todos los caminos. Porque, al final, Latinoamérica es una sola, está asediada por el neoliberalismo y tiene que construir lazos fraternales entre sí.

El viaje de Martín es una suerte de ritual iniciático: deja la comodidad y el desinterés que caracterizaban su vida en Ushuaia para huir e ir en busca de su padre. En su recorrido conoce la extrema diversidad cultural de Latinoamérica, mientras reconoce los elementos que la unen. Martín Nunca encarna la idea de que los jóvenes ya no tienen intereses políticos, ese vínculo fue cerrado y obturado; la idea de esperanza en el porvenir ya no existe. Su viaje apunta a un registro de las consecuencias desastrosas de las políticas neoliberales en todo el continente como así también pretende instalar la idea de que un nuevo proyecto latinoamericano es posible.

El viaje es una invitación a redescubrir nuestra propia historia, a abrir los ojos frente a nuestra realidad, y también

una propuesta a construir caminos, a tejer redes verdaderamente latinoamericanas. El viaje es una expresión de resistencia cinematográfica de Latinoamérica.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Piedras, P. (2010). Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político. En Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969 – 2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

11. Diarios de motocicleta

Mariano Véliz

Ficha técnica

Duración: 126 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Walter Salles - Año de producción: 2003 - Año de estreno: 2004 - Producción: FilmFour, Wildwood Enterprises, Tu Vas Voir Productions, BD Cine, Inca Films S.A., Sahara Films, Senator Film Produktion, Sound for Film - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Gael García Bernal, Rodrigo De la Serna, Mía Maestro, Mercedes Morán, Jean Pierre Noher.

Breve sinopsis

Diarios de motocicleta narra el viaje emprendido por Ernesto Guevara y Alberto Granado por parte del territorio latinoamericano durante 1952. La travesía, llevada adelante en gran medida en una precaria Norton 500 de 1939, se inicia el 4 de enero y se extiende durante siete meses. Inician esta aventura en la ciudad balnearia de Miramar, donde vive la novia de Guevara, y se adentran después en la Patagonia argentina. Luego atraviesan Chile desde el sur hasta la mina de Chuquicamata, donde son testigos de la explotación de los trabajadores migrantes. Una vez en Perú, después de conocer Cuzco y Machu Picchu, llegan al leproario de San Pablo, en el Amazonas. Allí, se involucran con los pacientes, segregados por la sociedad y por la distribución espacial de esta institución. En el desenlace, llegan a Caracas, lugar de cierre del trayecto. La despedida anticipa la voluntad de Granado de ejercer la medicina en aquel lugar y la indeterminación de Guevara acerca de su futuro. Sin embargo, es

consciente de las transformaciones operadas en su identidad a raíz del contacto con los padecimientos de los sectores más vulnerables de las sociedades latinoamericanas.

Comentario sobre el film

Diarios de motocicleta puede concebirse como un ejercicio biográfico. No obstante, se trata de una biografía alejada de la formulación más clásica de este género narrativo. Su guión se propone como una trasposición de dos textos literarios: *Mi primer gran viaje. De la Argentina a Venezuela en motocicleta de Guevara* y *Con el Che por Sudamérica* de Granado. El libro de Granado se compone con las notas escritas durante el viaje de 1952, el de Guevara reescribe sus anotaciones dos años después de ocurrido este. La búsqueda de la película no se orienta a la recomposición de la vida del Che Guevara, sino a la narración del período previo a la conformación del guerrillero. El viaje con Granado se percibe así como una experiencia relevante de quien será después una de las figuras claves de la política del siglo XX. Este carácter de biografía incompleta supone el desafío de sugerir ciertos rasgos de su pasado y anticipar algunas de las elecciones que tomará en el futuro. Ernesto Guevara funciona así, en gran medida, como un esbozo de la leyenda por venir. Si su figura adquirió rango mítico en el imaginario político del siglo XX, aquí se interroga el proceso de su emergencia y se aventura la hipótesis del rol predominante de este viaje en esa construcción identitaria. Debe precisarse que dado que esta biografía fragmentaria selecciona un período en el que la dimensión revolucionaria de Guevara se encuentra todavía larvada, su estreno generó debates en torno a la excesiva moderación con la que se compone su retrato. Las querellas giraron en torno a dilucidar si este recorte temporal podría propiciar, o favorecer, la ya

célebre conversión del personaje en mercancía de la cultura pop globalizada.

La película dirigida por Salles abreva en diferentes tradiciones y géneros narrativos para dar cuenta de la experiencia del viaje. La remisión a la novela de aprendizaje o *bildungsroman* resulta ineludible debido a que se narra la entrada del personaje a la vida adulta o cierta experiencia que define esa entrada. En este sentido, la peregrinación profana que emprende implica un rito iniciático. La escena climática de la película, en la que Guevara cruza nadando el río que separa a los médicos de los leprosos, materializa y concreta la potencia de ese devenir. En el marco de esta historia de aprendizaje, se presenta a su vez un notorio diálogo con el género de las *road movies*. La concepción del viaje como experiencia transformadora y como síntesis de los cambios operados en términos de conciencia social y posicionamiento ideológico es clave en su estructura. Al mismo tiempo, estas inflexiones genéricas se complejizan por la imbricación con el género de los *buddy films*. La exacerbada diferencia entre ambos personajes funciona como contrapunto humorístico y plantea la diversidad de respuestas ante las situaciones atravesadas. El contraste entre Guevara y Granado se erige como un recurso explotado para definir la personalidad del futuro guerrillero: honesto, introvertido y generoso.

Si la trayectoria política del Che Guevara pone de manifiesto su compromiso latinoamericanista (su asesinato en Bolivia confirma esta dedicación), la película abreva en este proceso de integración regional. Por una parte, lo hace a través de sus propias condiciones de producción. Las fuentes de su financiación incluyen productoras de Chile, Perú, Brasil y Argentina (además de Estados Unidos, Reino Unido, Alemania y Francia), del elenco participan actores y actrices de Argentina, Chile y Perú, el guionista es puertorriqueño

(José Rivera) y el director es brasileño. Por otro lado, si la película narra un proyecto articulado en función de un interés subcontinental, este se acrecienta en el contacto de los personajes con ciertas situaciones sociales que descubren en su travesía. El viaje que los conduce de la clase media alta a la que pertenece la novia de Guevara en Miramar al leprosario peruano en el que conocen a los olvidados de la sociedad atraviesa lenguajes (el castellano, el mapudungún y el quechua) y grupos sociales (los mineros y militantes comunistas en las minas del norte chileno, las pobladoras originarias y artesanas en Cuzco). En el despliegue de la multiplicidad geográfica y paisajística latinoamericana, Guevara también se conecta con una poderosa tradición del ensayismo de la región: Hugo Pesce lo acerca a la lectura de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui. Así, el itinerario enfrenta a los dos personajes a la compleja identidad latinoamericana, su variabilidad lingüística y social, cultural y económica, política y étnica. En el discurso de agradecimiento que dirige a los responsables del leprosario, Guevara apela a la idea de una sola raza mestiza que se extiende desde México hasta el Estrecho de Magallanes. En el desenlace, su voz *over* sostiene “ese vagar sin rumbo por nuestra mayúscula América me ha cambiado más de lo que creí. Yo ya no soy yo. Por lo menos no soy el mismo yo interior”.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Duno Gottberg, L. (2005). Notas sobre *Los diarios de motocicleta* o las travesías del Che globalizado. En *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 59.

Peris Blanes, J. (2011). Viaje, experiencia, narración: de las notas viajeras de Guevara a *Diarios de motocicleta*. En *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, núm. 46.

12. Jauja

Malena Verardi

Ficha técnica

Duración: 108 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Lisandro Alonso - Año de producción: 2014 - Año de estreno: 2014 - Producción: Wanka (Argentina), Les films du Worso (Fancia), Kamoli Films (Dinamarca), Fortuna Films (Países Bajos), Massive (Estados Unidos), The Match Factory (Alemania), Mantarraya (México), Percerval Pictures (Estados Unidos) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Viggo Mortensen, Viilbjork Malling Agger, Guita Norby, Adrián Fondari, Esteban Bigliardi, Diego Román, Mariano Arce, Misael Saavedra, Gabriel Márquez, Brian Patterson.

Breve sinopsis

Jauja (2014) constituye el quinto largometraje de Lisandro Alonso, realizado luego de *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004), *Fantasma* (2006) y *Liverpool* (2008), con los cuales posee varios puntos en común: la indagación en torno al vínculo entre el sujeto y la naturaleza, el viaje como tema y una estructura narrativa abierta que propicia una actitud activa por parte del espectador en cuanto a la conformación de sentidos y significaciones. La historia de *Jauja* se centra en un ingeniero de origen dinamarqués, Dinesen, que forma parte de una expedición del ejército argentino en el marco de las “Campañas al desierto”, llevadas adelante durante el siglo XIX. El ingeniero es acompañado por su hija de 15 años, Ingeborg. En un determinado momento, la joven huye del campamento junto a un soldado raso, lo que motiva que el padre emprenda

una extensa travesía en su búsqueda, durante la cual se verá involucrado en una llamativa experiencia temporal.

Comentario sobre el film

El film se inicia con un letrero que indica: “Los Antiguos decían que Jauja era una tierra mitológica de abundancia y felicidad. Muchas expediciones buscaron el lugar para corroborarlo. Con el tiempo la leyenda creció de manera desproporcionada. Sin duda la gente exageraba, como siempre. Lo único que se sabe con certeza es que todos los que intentaron encontrar ese paraíso terrenal se perdieron en el camino”. El texto de apertura condensa los temas que irá desplegando el relato a lo largo de la historia. En primer lugar, hace referencia a un espacio imaginado que se evoca como un lugar paradisiaco, pródigo, que posibilitaría una vida nueva. Esta caracterización remite a la conceptualización que los europeos tenían sobre América en los primeros tiempos de la llamada “conquista”. Los “nuevos” territorios aparecían cargados de exotismo y de promesas de riquezas inagotables. En este sentido, el personaje de Dinesen, al ser un europeo en tierras americanas, remite a los encuentros Europa-América de los siglos XV y XVI, volviendo a poner en escena la expectación de aquel que hace pie en un territorio en el que se conjuga el deseo por lo augurado y la hostilidad y desconfianza ante la diferencia. A la vez, la historia de la película se desarrolla en el marco de las “Campañas al desierto”, realizadas en la Argentina durante el siglo XIX. Si bien el relato no especifica su ubicación espacio-temporal, es posible situarlo en la Patagonia durante las expediciones comandadas por Juan Manuel de Rosas (1833-1834) o por Julio A. Roca (1878-1885). Esta última fue asimismo denominada como “conquista” (del desierto en este caso). Del mismo modo que en la “Conquista de América” los

destinatarios fueron (además de los territorios) los habitantes originarios de las tierras, que en el film son llamados “cabezas de coco” y se erigen como el peligro que acecha a la expedición integrada por el ingeniero y su hija. De esta manera, el personaje de Dinesen aparece signado por una doble extranjería: por un lado, por su condición de europeo frente a los argentinos (se evidencia en las dificultades que experimenta en el plano del lenguaje, en el rechazo ante determinadas costumbres locales); por otro, por su condición de blanco frente a los indígenas. La cuestión de la otredad es llevada por el relato a un punto límite cuando el personaje de Ingeborg decide escapar con un soldado que forma parte de la expedición. Este se constituye, ante la mirada del padre, como ese Otro que le ha arrebatado a su hija, en una suerte de réplica de los raptos producidos por los malos tras los ataques de las tribus indígenas a los poblados de hombres y mujeres blancos. Se produce así una interesante inversión de la figura de la cautiva, largamente revisitada por la literatura argentina (desde Esteban Echeverría en *La cautiva*, hasta Borges en *Historia del guerrero y la cautiva*, por mencionar sólo dos casos emblemáticos), las artes plásticas (*La vuelta del malón*, de Angel Della Valle) y el cine (*Martín Fierro*, Torre Nilsson, 1968; *Guerreros y cautivas*, Cozarinsky, 1989; *La cautiva*, Caetano, 2001; entre otras). La inversión se explica porque en este caso es la muchacha misma quien decide huir y quien propicia la relación con el soldado. Sin embargo, el lugar que primeramente le asigna el padre es el de la víctima sometida.

Más adelante, el relato introduce un interrogante sobre el destino de la joven, en tanto Corto, el soldado con el cual ha huido, es encontrado por Dinesen malherido. Al requerirle información sobre el paradero de Ingeborg, Corto sólo atina a responder: “Zuloaga”, el nombre de un coronel del ejército argentino que, según dicen los rumores, ha desertado

para pasar a comandar una tribu de ladrones. Así, Ingeborg podría haberse convertido, finalmente, en una “verdadera” cautiva. Sin embargo, el relato no ofrece precisiones al respecto. El padre continúa su búsqueda y con el transcurrir de la historia comprenderá que su hija se ha ido por propia voluntad y que no volverá a verla. Durante la travesía Dinesen atraviesa la vastedad de la Patagonia —espacio presentado como hostil, árido y vasto que constituye un “significado flotante” sobre la Patagonia como región, y que permite repensar su habitual caracterización como desierto o como refugio (Rodríguez Marino *et al.*, 2016)— en un viaje que tiene un objetivo concreto: hallar a su hija, pero que, a la vez, adquiere un carácter iniciático en tanto es durante este que al perderse en el camino (como el letrero de inicio del film indicaba), también se encuentra a sí mismo.

En un determinado momento del recorrido se halla frente a una cueva excavada en el medio de la montaña. En el interior vive una anciana que responde a su pedido de agua en perfecto danés. Ambos inician una conversación en la que el tiempo presente comienza a solaparse con el pasado. Dinesen expresa: “Pensé que usted podría haber visto a una joven rubia por aquí cerca...”, “¿Cómo era?” —inquire la anciana—, “Rubia, muy joven... Tenía... tiene 14, no, 15 años” —indica Dinesen—, “No” —corrige la mujer— “¿Cómo era mi mamá?”, “¿Su mamá?” —pregunta él asombrado—, “La mamá de la niña” —responde la mujer—. El diálogo permite suponer que la anciana mujer es la propia Ingeborg atravesando lo que podría considerarse una suerte de desplazamiento temporal, como si al ingresar en la cueva Dinesen hubiera entrado en una temporalidad diferente. Luego del encuentro con la anciana Dinesen continúa su travesía por el desierto hasta confundirse con el horizonte. El plano siguiente exhibe una imponente mansión de tres plantas. En su interior una joven despierta en su cuarto. Posee la misma apariencia

que Ingeborg pero su nombre es Viilbjrrk. Lleva el cabello suelto y ropa propia de la época actual. El mobiliario del cuarto también responde a la actualidad: se observan lámparas eléctricas, radiadores para calefacción, se escucha el sonido proveniente de una radio o de un televisor. La joven toma un vaso de leche y sale al jardín de la casa. Atraviesa un bosque hasta llegar a una laguna. En el camino encuentra un soldadito de plomo, el mismo que Ingeborg había recogido a orillas del mar en el comienzo del film. Viilbjrrk arroja el soldadito al agua. La cámara revela cómo se hunde lentamente. El primer plano del agua en movimiento comienza a superponerse a otro, un plano general de las rocas cubiertas de musgo que aparecían en las primeras imágenes de la película. Puede observarse a uno de los integrantes de la expedición en la que participaba Dinesen sentado sobre una de las grandes piedras. Pequeños charcos remiten a ese otro tiempo en el cual el mismo terreno se hallaba o se hallará bajo el agua.

El relato da cuenta de una temporalidad en la cual pasado y futuro se entrelazan, se superponen, se confunden en un mismo tiempo que los contiene a ambos. El pasado de la llegada de los europeos a América, el del avance sobre las tierras indígenas, el futuro de ese pasado en la actualidad, los efectos de aquellas “conquistas”... “¿Qué es lo que hace que la vida funcione y siga adelante?”, se pregunta la voz en *off* de la anciana de la cueva. La respuesta corre por cuenta del espectador, pero el film ofrece varios caminos para transitar el interrogante.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Rodríguez Marino, P., Iriarte, F.; Díaz, E. y Carusso, O. (2016). Identidades y territorialidad en *Jauja y Wakolda*. En Rodríguez, A. F. y Elizondo, C. (comps.), *Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA)*. Buenos Aires: AsAECA.

Lxs autorxs

Elina Adduci Spina

Licenciada en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Egresada de la Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual y de la Diplomatura en Investigación y Conservación Fotográfica Documental, ambas de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesionalmente se desempeña como archivera audiovisual del Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina.

Valeria Arévalos

Becaria doctoral (UBACyT) de la carrera Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Egresada de la licenciatura en Artes con orientación en Artes combinadas y profesora de Artes, ambas por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se desempeñó como Adscripta durante los años 2013-2017 en la materia Historia del Cine Universal (cátedra Cannone) y actualmente es Adscripta en la materia Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (cátedra Manetti). Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA, así como también se desempeña como Investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo, perteneciente a la misma casa de estudios.

Ana Broitman

Doctoranda en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es licenciada en Ciencias de la Comunicación Social (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires) y realizó los seminarios correspondientes a la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín. Es docente de grado en la Universidad de Buenos Aires y de posgrado en la Universidad del Cine. Dirige el Grupo de Investigación en Comunicación "Recepción, circulación y crítica de cine en la Argentina" (FSoc, UBA) y el proyecto "Espacios de exhibición cinematográfica no comerciales. Historia y actualidad de las salas de barrio, cineclubes y otros formatos en la ciudad de Buenos Aires" (PRI, FSoc, UBA). Su campo de investigación lo conforman la cinefilia, los cineclubes, los circuitos de exhibición alternativa y la prensa cinematográfica.

Javier Cossalter

Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. Pos-doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Fue becario doctoral y postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Egresado de la carrera de Artes, orientación en Artes Combinadas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente es Investigador Asistente del CONICET y docente de la cátedra de Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales en la carrera de Artes, FFyL, UBA. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. Desempeña el rol de Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa).

Andrea Cuarterolo

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica. Es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la*

Argentina 1840–1933 (CdF Ediciones, 2013) y co-editora de los volúmenes *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi/Cinemateca Nacional de México, 2017) y *Diez miradas sobre el cine y audiovisual* (Ed. de la Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2018). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y es directora, junto a Georgina Torello, de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*.

Silvana Flores

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Asistente del CONICET, con un proyecto que versa en torno a los cines latinoamericanos. Integra la cátedra de Semiología de UBA XXI y dicta seminarios de posgrado en la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). Es co-directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz". Es miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) y co-directora de la revista *Imagofagia*.

Pamela Gionco

Licenciada y Profesora en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Diplomada en Preservación y Restauración Audiovisual (UBA). Maestranda en Bibliotecología y Ciencia de la Información (UBA/BNMM). Docente regular del Departamento de Artes (FFyL, UBA), en la materia Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas. Es miembro del ClyNE - Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", FFyL, UBA), así como de RICiLa - Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano y de la AAHD – Asociación Argentina de Humanidades Digitales. Es coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina*, Vol. I (1896-1969) y II (1969-2009) publicada por Nueva Librería.

María Constanza Grela Reina

Licenciada en Artes Combinadas y profesora de enseñanza media y superior en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es adscripta de la cátedra Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales (FFyL-UBA). Forma parte del Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" (FFyL-UBA).

Alejandro Kelly Hopfenblatt

Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Desarrolla sus tareas de investigación en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA) y en el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE, IHAAL, FFyL, UBA). Sus temas de investigación se centran en el cine industrial argentino y latinoamericano durante el período clásico, con un abordaje que combina los aportes de la New Cinema History y las Humanidades Digitales. Ha recibido becas para realizar estancias de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad de Sevilla y la University of Southern California. Es autor de *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40* (Ciccus, 2019), libro ganador del III Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre el Cine Argentino, Biblioteca ENERC-INCAA.

Pablo Hernán Lanza

Doctor en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Licenciado y Profesor en Artes Combinadas por la misma institución. Es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Es docente de la materia Historia del Cine Universal (UBA) y miembro del comité editorial de la revista digital *Cine Documental*. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre historia del cine y desarrollado sus investigaciones con becas de diferentes instituciones: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP) y el Instituto Ibero-Americano de Patrimonio Cultural Prusiano.

Victoria Julia Lencina

Estudiante avanzada de la carrera de Artes, orientación en Artes Combinadas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. Fue becaria Estímulo CIN (2018) por su trabajo "Imaginario social: espacio, cuerpo y marginalidad en el cine de Raúl Perrone (1994-2014)". Se desempeñó como Adscripta (2016-2018) en la materia Historia del Cine Universal (FFyL-UBA) con su investigación "La representación pop de la Working-Class en el cine británico contemporáneo". Columnista de cine en el programa radial "Desde el barrio" (FM GRÁFICA 89.3) y crítica de cine en la página web "Hacerse la Crítica".

Ana Laura Lushich

Profesora titular de Introducción al cine y a las artes audiovisuales, carrera de Artes, Universidad de Buenos Aires. Investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), UBA. Sus líneas de trabajo abarcan el estudio del cine argentino y latinoamericano desde los enfoques históricos y teóricos, las relaciones intermediales del cine con otras manifestaciones artísticas y la preservación del patrimonio audiovisual. Coeditora y autora de *Una historia del cine político y social en Argentina I y II* (Nueva Librería, 2009 y 2011) y de *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, Cineteca Nacional de México, 2017).

Viviana Montes

Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral de la misma institución. Actualmente cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la misma casa de estudios y su investigación se titula: "Transición democrática, transición cinematográfica: emergencia de óperas primas en la primera década posdictadura" Es adscripta de la Cátedra de Historia del Cine Universal de la Licenciatura en Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Integra el UBACyT "Aproximaciones a una historia de

los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)” dirigido por la Dra. Clara Kriger perteneciente al Instituto Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

C. Adrián Muoyo

Periodista, estudió en el Taller-Escuela-Agencia (TEA). Es especialista en Dirección de Unidades de Información Documental de la Administración Pública Nacional (APN). Desde 2006 dirige la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) - Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Fue integrante desde su inicio del Foro Permanente de Unidades de Información Documental de la APN y es miembro de BiblioCi, la red iberoamericana de bibliotecas de cine. También es Académico de Número de la Academia Porteña del Lunfardo e integra el Cine Club Nocturna, dedicado a la difusión del cine fantástico, de terror y ciencia ficción en soporte fílmico.

Liza Nannetti

Estudiante avanzada de la Licenciatura en Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales orientación Artes del Fuego en la Universidad Nacional de las Artes. Forma parte del equipo Arte y Sociedad perteneciente al Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria (CIDAC-FFyL-UBA).

Soledad Pardo

Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. Egresada de la carrera de Artes, orientación en Artes Combinadas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeñó como docente en la Universidad del Cine y como gestora cultural en el Ministerio de Cultura de la ciudad de Buenos Aires. Integra el *staff* de la revista Cine Documental. Se desempeña como docente en el área de educación digital y medios audiovisuales del Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia

del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Jimena Cecilia Trombetta

Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. Obtuvo una beca de especialización por parte de Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica para realizar un estudio sobre los cines regionales radicada en el Instituto del Arte Latinoamericano y Argentino "Luis Ordaz". Fue becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Es co-coordinadora del Área de Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Arte del Espectáculo "Raúl Castagnino" y ayudante de primera de dicha institución. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. Dirige un grupo FILO-CyT bajo el proyecto "Las construcciones de los personajes históricos femeninos en la cinematografía nacional en posdictadura".

Mariano Veliz

Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso y Licenciado en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de Problemas de Literatura Latinoamericana de la carrera de Letras y de Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine de la carrera de Artes de la misma institución y de Narrativas Audiovisuales de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la FADU. Es investigador del Instituto de Artes del Espectáculo con una investigación dedicada a las figuras de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo. Fue secretario de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.

Malena Verardi

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Magister en Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Artes Combinadas, de la misma facultad. Es Investiga-

dora Adjunta del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y docente a cargo de la materia Historia del Cine I, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Bolivia

Eje A

Los films más destacados del país

1. Wara Wara

Claudio Sánchez

Ficha técnica

Duración: 65 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: José María Velasco Maidana - Año de producción: 1928 - Año de estreno: 1930 - Producción: Urania Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Juanita Tallansier, Dámaso Eduardo Delgado, Emmo Reyes, Arturo Borda, Eduardo Camacho.

Breve sinopsis

La princesa Wara Wara protagoniza esta historia. Se trata del encuentro de las dos culturas. Es la época de la Conquista y está por suceder un romance entre un español y una indígena. Frente a esta situación toda la comunidad se ve envuelta en la gran disyuntiva de ver la desgracia de su

imperio o aceptar la relación de amor entre estos dos representantes de culturas diferentes.

Comentario sobre el film

La película que José María Velasco Maidana estrenó en 1930 fue re-estrenada en su nueva versión en septiembre de 2010. *Wara Wara* fue reconstruida y restaurada entre los años noventa y la primera década del dos mil.

Wara Wara permite reconocer una obra fundamental de la historia del cine boliviano y además puede dar paso a comprender la época en la que fue realizada. Una película puede alcanzar más de un sentido histórico. Primero está aquello que su trama quiere narrar (en este caso se trata de la historia de amor entre la princesa inca y el conquistador español) y en segundo nivel está el desde dónde se cuenta esta historia (la Bolivia que se interpela sobre “la cuestión indígena” con los personajes que conforman también la denominada “Generación del Centenario”). Además, el largometraje de Velasco Maidana tiene un tercer componente que le permite contener una tercera opción histórica y es su re-estreno ochenta años después, en una versión que no es la que su director exhibió.

Velasco Maidana consigue hacer una obra ejemplar, que en el contexto latinoamericano resulta muy interesante al intentar contar la historia del pasado y la conquista española. Aquí se desarrolla un discurso muy interesante en tanto se busca un origen pero se lo emparenta con la nobleza: la intención de reconocer una raíz indígena coincide con el interés de que éste sea casi aristocrático. La reflexión sobre la sociedad de la época, vista más de ochenta años después, y el trabajo de puesta en valor que se hizo con esta película (al restituirla en el escenario contemporáneo con su versión restaurada y reconstruida) le otorga al imaginario

cinematográfico boliviano un lazo con su pasado y tradición que logra pensar en un cine mucho más próspero y fructífero del que se imaginaba existía.

Wara Wara es una pieza ejemplar dentro del panorama de las restauraciones porque esta fue hecha sin su guion original. Por esto mismo es que se conoce a la versión restaurada como una versión reconstruida.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Vargas Villazón, F. (2010). *Wara Wara, la reconstrucción de una película perdida*. Fundación Cinemateca Boliviana. La Paz: Plural Editores, CAF.

2. La Guerra del Chaco (1932-1935)

Claudio Sánchez

Ficha técnica

Duración: 39 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Luis Bazoberry - Año de producción: 1932-1935 - Año de estreno: 1936 - Producción: Luis Bazoberry - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Documental sobre la Guerra del Chaco librada entre Bolivia y Paraguay (1932-1935), registra imágenes de las batallas, de las trincheras, de las operaciones militares y hacia el final de la desmovilización de los ejércitos luego de la declaración del cese de hostilidades.

Comentario sobre el film

Reconocida como la primera película sonora boliviana, *La Guerra del Chaco (1932-1935)* fue realizada por el fotógrafo cochabambino Luis Bazoberry, quien se incorporó al Ejército Boliviano en tareas de aerofotogrametría durante la Guerra que enfrentó a Bolivia con Paraguay. Bazoberry pudo filmar en la zona de conflicto teniendo acceso a lugares y posiciones reservadas para el alto mando militar, como también a la primera fila de los combates, las trincheras y los escenarios de la contienda. Además, pudo hacer tomas aéreas desde aviones que sobrevolaban la zona de operaciones.

La historia cuenta que las primeras filmaciones de Bazoberry se deterioraron rápidamente como consecuencia de

las precarias condiciones en las que las conservaba, como también por el inclemente clima chaqueño. Habiendo sufrido estas pérdidas decidió enviar los rollos que quedaban y las nuevas filmaciones regularmente a su familia en Cochabamba.

Al declararse la tregua, Luis Bazoberry decidió hacer un viaje a Barcelona para revelar el material que aún conservaba. Ahí nació *La Guerra del Chaco*, que también sería conocida como *Infierno Verde*. Esta incluyó una banda de sonido con música y voz en *off* que acompañaba el montaje de la película donde se agregaron tomas de fotos fijas a las imágenes en movimiento.

Llama la atención en los créditos iniciales de la película la figura de co-ordenador del film, trabajo que desempeñó Juan Pallejá, un editor y montajista catalán que ha inscrito su nombre en la historia del cine español denunciando el fascismo franquista.

La importancia de la película de Bazoberry, además de marcar un hito en la cinematografía nacional al introducirnos en el mágico mundo sonoro, radica en que es uno de los pocos testimonios documentales que han llegado hasta nuestros días bajo su montaje original tal y como lo imaginó su autor. La copia que conserva la Fundación Cinemateca Boliviana de la película de Bazoberry se convierte en una de las películas más importantes para la propia historia cinematográfica latinoamericana al mostrar el enfrentamiento de dos naciones en una de las guerras más cruentas entre países de la región que la historia recuerde en la primera mitad del siglo XX.

A pesar del esfuerzo que representó para Bazoberry concluir su película, y luego de todo el trabajo que supuso realizar la sonorización de esta a través de la inclusión de la banda de sonido, *La Guerra del Chaco 1932-1935* no alcanzó las repercusiones que esperaba. Parece ser que la película se

encontró con la apatía de un público decepcionado ante el resultado de la Guerra.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Sánchez, C. (2013). *Los aviones en el cine silente boliviano*. La Paz: 3600.

3. Vuelve Sebastiana

Luis Sergio Zapata

Ficha técnica

Duración: 28 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Jorge Ruiz y Augusto Roca - Año de producción: 1953 - Año de estreno: 1953 - Producción: Centro de Cine y Video - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

Sebastiana Kespi, una niña pastora, se interna en el prohibido pueblo vecino, el de los aymaras, en busca de alimento. Su abuelo, preocupado, saldrá en su búsqueda. Luego de convencerla de volver con los suyos, en medio del recorrido, su abuelo muere. Esto marcará profundamente a Sebastiana quien decidirá permanecer en su comunidad.

Comentario sobre el film

Vuelve Sebastiana, dirigida por Jorge Ruiz y Augusto Roca, narra la historia de Sebastiana Kespi, una niña de la nación Chipaya, que tras el encuentro con Jesús, un niño aymara, visita su pueblo. El abuelo de Sebastiana, Esteban, debe ir a buscarla. Al encontrarla, le contará la historia de su pueblo, y en el retorno a casa fruto del cansancio y la fatiga, el abuelo morirá.

El rodaje de la película duró dos semanas en la comunidad Santa Ana de Chipaya. Hasta el presente sigue siendo una pieza fundamental del cine boliviano, además de contener las primeras imágenes en cine de la nación Uru chipaya.

La película se construye con una voz en *off* que describe todas las acciones que realiza Sebastiana, presumiblemente

porque los destinatarios de la obra son personas que habitan en las ciudades y hablan español, por lo que les resulta ajeno las prácticas y acciones que ella realiza, como las de su comunidad. Desde y con la voz en *off* se exhiben las condiciones precarias de subsistencia de los Uru Chipaya a favor de sus vecinos aymaras, quienes viven con cierta prosperidad. También asistimos a la rememoración del abuelo de Sebastiana sobre sus fiestas, sus dioses y su continuidad, quien solicita a Sebastiana no irse nunca.

Considerado en tanto documental antropológico, cine etnográfico y docuficción, este film va a permitir ubicar la cinematografía de Ruiz en un escenario internacional y a su vez establecer una forma de narrar y encuadrar al indígena. Con el tiempo y la influencia de otras expresiones artísticas será una pieza fundamental del cine indigenista o cine sobre indígenas y un clásico del cine boliviano.

Los usos sociales de la pieza *Vuelve Sebastiana* fueron una novedad. Los habitantes de la ciudades se enteraron que existían los Chipayas y el gobierno de la Revolución Nacional y el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) descubrieron el tipo de materiales que querían producir para poder desplegar una economía de lo visual en base a la diferencia étnico-cultural para poder clasificar, vigilar, controlar y establecer los elementos de distinción del nuevo ciudadano boliviano emergente del proceso revolucionario inaugurado en abril de 1952.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Salinas Zabalaga, J. O. (2018). El otro lado de la modernidad boliviana. "Vuelve Sebastiana" y la reconfiguración de las coordenadas espacio temporales para pensar la Nación. En *Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 23-24, pp. 46-66.

Souza Crespo, M. (2018). Los regresos en el cine boliviano: "Vuelve Sebastiana". En Portal *Los tiempos*.

4. Ukamau

Sebastián Morales Escoffier

Ficha técnica

Duración: 75 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jorge Sanjinés - Año de producción: 1966 - Año de estreno: 1966 - Producción: Instituto Cinematográfico Boliviano - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Néstor Peredo, Benedicta Huanca, Vicente Vernereros, Elsa Antequera.

Breve sinopsis

Mientras el indígena Andrés Mayta (Vicente Vernereros) se ausenta de su casa en la Isla del Sol para ir al mercado del pueblo, el mestizo Rosendo Ramos (Néstor Peredo) aprovecha para violar y matar a Sabina (Benedicta Huanca), la esposa de Andrés. Desde ese momento, Andrés espera con paciencia su venganza.

Comentario sobre el film

Ukamau es la primera película del realizador más importante de la historia del cine boliviano, Jorge Sanjinés. Ya en este film se hacen presentes ciertos temas que van a interesar a Sanjinés durante toda su carrera.

Así, por ejemplo, se hace muy patente la dicotomía entre el indígena y el mestizo/blanco. El primero aparece como el representante de la pureza y rectitud moral, mientras el segundo es más bien un sujeto taimado.

Esta dicotomía se va a hacer presente en el uso de los espacios. El mercado, el espacio del mestizo, es el lugar en

donde Andrés pierde algo que le pertenece. El alejamiento del campo aparece como una especie de pecado capital que implica una pérdida de identidad de lo indígena. De ahí que, para recuperar lo suyo, Andrés debe volver al espacio que pertenece, al Altiplano, al lago Titicaca, lugar en donde finalmente va a consumar su venganza.

En términos formales, la película busca un equilibrio entre estéticas locales y occidentales. Se trata básicamente de la espera de Andrés en búsqueda de encontrar el momento perfecto para vengarse del mestizo Rosendo. De ahí que Sanjinés se esfuerza en imprimir en la película una temporalidad propia del aymara. Aunque es claro que estos ritmos también se encuentran en películas de la modernidad filmica.

A su vez, el film está fuertemente inspirado en el montaje soviético, sobre todo, el de Eisenstein. Esto es evidente sobre todo en el enfrentamiento final entre Rosendo y Andrés. Sanjinés había explorado esta estética en un cortometraje anterior titulado *Revolución*.

Con *Ukamau* Sanjinés inicia un proceso de reflexión sobre la imagen y la manera en que se debe representar y llegar a un público indígena con el cine. Sin embargo, en el análisis posterior de la película, Sanjinés reconoce dos elementos del film que deberían ser suprimidos en los trabajos posteriores. El primero de ellos es el uso de personajes individuales. El realizador va a proponer que para llegar a un público indígena, la narración debe contemplar personajes colectivos: “el pueblo”. Esto va a ser una marca del cine de Sanjinés hasta *La nación clandestina* (1989).

El segundo elemento que según el cineasta debería ser “superado” en los próximos trabajos es el uso de un montaje fragmentario. Es decir, alejarse de Eisenstein para experimentar con planos secuencia. Esta decisión es correlativa a la de usar sólo personajes colectivos. El plano secuencia

permite tener una visión más global de las cosas, mayor libertad para los actores de improvisar y está más acorde a la manera de ver el mundo de los aymaras y quechuas.

Ukamau es una película de enorme fuerza visual y conceptual. Aunque el propio Sanjinés reconoce algunos elementos a “superar” en el film, esta es sin duda una película que ha marcado las temáticas y estéticas de los treinta años posteriores a su estreno.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Espinoza, S. y Laguna, A. (2009). *El cine de la nación clandestina: aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. Cochabamba: Gente común.

Gumucio Dagrón, A. (1982). *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Los amigos del libro.

Sanjinés, J. (1989). El plano secuencia integral. En *Cine cubano*, núm. 125, pp. 69-70.

5. Chuquiago

Claudio Sánchez

Ficha técnica

Duración: 86 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: Ficción - Dirección: Antonio Eguino - Año de producción: 1976 - Año de estreno: 1977 - Producción: Ukamau Ltda. - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Néstor Yujiri, Edmundo Villarroel, David Santalla, Tatiana Aponte, Alejandra Quispe, Jesusa Mangudo, Mario Castro.

Breve sinopsis

Cuatro historias entrelazadas que tienen como escenario un mismo lugar. En este caso, la ciudad de La Paz a finales de los años setenta se convierte en el lugar donde todo sucede. Por un lado, las tensiones de la migración campo-ciudad; por otro, la vida de los burócratas del Estado. Luego le sigue la historia de un joven que no acepta su origen y al final una universitaria que quiere comprometerse con las causas revolucionarias. Una película sobre las contradicciones sociales en Bolivia.

Comentario sobre el film

Chuquiago es la respuesta al “cine urgente” que proponía Jorge Sanjinés, y es la bandera del denominado “cine posible”. Antonio Eguino lleva a la pantalla grande cuatro historias entrelazadas que tienen a la ciudad de La Paz como escenario articulador de los relatos. Si Sanjinés proponía hacer un cine comprometido y de denuncia, Eguino plantea que las películas dialoguen con el gran público, que el

discurso político sea subyacente y no obvio. Quizás por esto, el segundo largometraje del realizador paceño sea el más visto de todos los tiempos.

Las cuatro historias, cada una definida por el nombre de su personaje (Isico, Johnny, Carloncho y Patricia), representan las miradas de una ciudad que es el centro del poder. La Paz es la sede constitucional del gobierno boliviano y esto conlleva una propia cualidad sociopolítica, la que queda reflejada en esta película.

Isico es un niño campesino aymara que llega a la ciudad para poder trabajar, con la ilusión de la búsqueda de mejores oportunidades. El caso aquí es el choque cultural y la violencia que la ciudad propicia, aquella que convierte a Isico en un “cargador” (aquel que ayuda a llevar y traer cosas pesadas en su espalda de un lado a otro). Johnny es un joven que vive en un barrio popular, hijo de un albañil que reniega de su origen y sueña con migrar. Carloncho, la tercera historia, es el clásico personaje de la burocracia gubernamental, aquel que tiene una vida monótona y que encuentra en el famoso “viernes de soltero” la salida cotidiana a esta tediosa forma de vida de los oficinistas del Estado. La última historia es la de Patricia, una muchacha universitaria de la burguesía paceña que descubre una realidad absolutamente diferente a la comodidad de su burbuja mientras vive una historia de amor con otro estudiante que está cercano a la lucha social.

Este retrato de la ciudad, que recupera en su título el nombre en lengua nativa de La Paz, consigue con maestría representar la estratificación económica de la urbe, y lo hace aprovechando la fotogenia paceña. Es decir, el tratamiento que se hace de la imagen para “ver” la ciudad permite que esta sea un personaje en sí mismo. Después de *Chuquiago* la forma de “encuadrar” la ciudad se repite y se le hace homenaje a lo largo de estos más de cuarenta años posteriores a su estreno.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Mesa Gisbert, C. (1982). *El cine boliviano según Luis Espinal*. La Paz: Don Bosco.

6. Mi socio

Luis Sergio Zapata

Ficha técnica

Duración: 83 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Paolo Agazzi - Año de producción: 1982 - Año de estreno: 1982 - Producción: Guillermo Barrios, Raquel Romero, Tita Sáez - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: David Santalla, Gerardo Suarez, Juana de Fernández, Hugo Pozo, Carlos Sandalio, Miriam Villagomez, Guido Álvarez, Susana Hernández, Blanca Uria, Mariel Rivera.

Breve sinopsis

Brillo se quedó huérfano cuando su mamá murió en la zafra y quiere llegar a La Paz en busca de su hermano. Motocicletas, tractores, jinetes, una economía agrícola pujante. La ley del ayudante, estar clavado esperando al chofer, pelea de gallos, gestos de solidaridad, complicidad y compañerismo en esta *road movie*.

Comentario sobre el film

Para el estreno de *Mi socio*, película con mayor número de espectadores de la historia del cine boliviano, este se encontraba afectado por su utilidad, función social e incluso función comercial. Es así que *Mi socio* se sitúa como una reacción, despolitizada, del discurso cinematográfico boliviano, pues se plantea como una obra de entretenimiento cuyos objetivos son los de representar los tipos y costumbres de los habitantes de dos pisos ecológicos en Bolivia (altiplano–tierras bajas). Para ello, Agazzi sitúa a un

camionero, Don Vito, que debe trasladar un cargamento de Santa Cruz, actual centro productivo de Bolivia, hacia La Paz. Para realizar la travesía de un ambiente tropical hacia el Altiplano, no cuenta con ayudante.

Conocerá a Brillo, niño huérfano que sueña llegar a La Paz y buscar a su hermano, por lo que le ofrece su fuerza de trabajo a Don Vito. Ambos surcaran la carretera en “Mi socio”, nombre del camión de Don Vito.

Con el modelo de *road movie*, los tres personajes afrontan la carretera. La construcción de estos films demanda la puesta en escena de situaciones aisladas a medida que el camino se recorre. De esta manera, la película resuelve mostrar el paisaje, la idiosincrasia y las costumbres de los diferentes lugares por donde “Mi socio” transita.

Considerada la película más popular de la cinematografía boliviana, *Mi socio* responde a las inquietudes sobre el destinatario de las obras, es decir, el para quiénes se hacen las películas. Esto se ve reflejado en el meollo de la trama. Asimismo, *Mi socio* pretende ser un relato de la integración nacional y del encuentro intergeneracional y cultural de Bolivia.

Con un sitio privilegiado en la historiografía del cine de Bolivia la película, los personajes, la banda sonora (a cargo de Alberto Villalpando) y las canciones de Gerardo Arias, constituyen a esta cinta en un producto cultural que trasciende el campo cinematográfico.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Reyes, M. (2017). Recordando a Mi Socio (Agazzi, 1982). Los Caminos de la Vida. En *Palabras más. Revista digital de arte y cultura*, 26 de julio.

Slowik, M. (2014). Cine boliviano. Historia, Directores, Películas. En *Ibermedia digital*.

7. La nación clandestina

Sebastián Morales Escoffier

Ficha técnica

Duración: 128 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jorge Sanjinés - Año de producción: 1987 - Año de estreno: 1989 - Producción: Grupo Ukamau en asociación con Chanel Four Television, Televisión Española, AZF Stuttgart, Ota Masakuni - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Reynaldo Yujra, Félix Quisbert, Jaime Gonzales, José Flores, Grover Loredo, Isabel Melazini, Elenita Apaza, Delfina Mamani.

Breve sinopsis

Sebastián Mamani ha sido expulsado de su comunidad por traición. La culpa le pesa mucho y decide volver a su pueblo para ofrecerse a sí mismo como sacrificio. Inicia entonces un ritual de redención, el Jacha Tata Danzanti: bailar hasta morir.

Comentario sobre el film

Esta es sin duda alguna la película más importante, comentada e investigada del cine boliviano. Se trata de la culminación de treinta años de reflexión sobre la manera de representar y tocar a un público indígena, además de llegar a una forma cinematográfica que esté en consecuencia con el discurso político de Sanjinés.

Paradójicamente, para llegar a equilibrar todos los objetivos que Sanjinés se propuso en su cine, el realizador renuncia a una de sus ideas rectoras: el uso de personajes

colectivos. En efecto, *La nación clandestina* pone en escena a Sebastián Mamani, un protagonista individual. Sin embargo, el espectador pronto se da cuenta que Mamani es una metáfora de un colectivo, de una nación clandestina, indígena y marginada por el Estado oficial. Sanjinés muestra con esto algo que aparece en toda su obra: su capacidad de combinar un discurso político con una poética cinematográfica a partir del uso de metáforas sutiles.

Desde *Ukamau*, su primer film, Sanjinés busca representar la temporalidad andina. En *La nación clandestina*, el cineasta finalmente logra una solución formal aceptable, a partir del uso de lo que él denomina el plano secuencia integral. Laguna y Espinoza describen esta técnica de la siguiente manera: “El momento en que este plano secuencia se vuelve integral es cuando el tiempo deja de avanzar linealmente y el plano puede englobar tanto el pasado como el presente [...] Su particularidad radica en que no requiere de cortes ni elipsis de montaje, sino que, con un simple paneo, travelling u otro movimiento similar de cámara abarca tanto el pasado y el presente” (2011: 196).

Evidentemente, con esto Sanjinés no está inventando la pólvora y más bien demuestra que el realizador boliviano ha logrado ver una gran cantidad de películas propias de la modernidad filmica (Angelopoulos parece ser la referencia más evidente). Pero el logro aquí tiene ver con sintetizar dos tradiciones culturales: la occidental con la cosmovisión andina. Es justamente este detalle que hace de Sanjinés una referencia indiscutible para comprender el cine boliviano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Espinoza, S. y Laguna, A. (2009). *El cine de la nación clandestina: aproximación a la producción cinematografía boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. Cochabamba: Gente común.

Espinoza, S. y Laguna, A. (2011). *Una cuestión de fe: Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*. Cochabamba: Nuevo Milenio.

Sanjinés, J. (1989). El plano secuencia integral. En *Cine cubano*, núm. 125, pp. 69-70.

8. Cuestión de fe

Sebastián Morales Escoffier

Ficha técnica

Duración: 88 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Marcos Loayza - Año de producción: 1994 - Año de estreno: 1995 - Producción: Jean Claude Eiffel - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Oscar García, Jorge Ortiz, Marta Monzón, Toto Aparicio.

Breve sinopsis

Un conocido narcotraficante (Toto Aparicio) da el encargo a un escultor (Jorge Ortiz) de hacer una réplica exacta de una Virgen María. La escultura debería ser entregada en un pueblo en Los Yungas de La Paz. Para cumplir el encargo, el escultor pide ayuda a Jesús (Oscar García), que tiene una vagoneta. El viaje no va a ser tan sencillo como se esperaba.

Comentario sobre el film

Cuestión de fe hace parte de lo que los historiadores de cine han denominado como “el boom” boliviano. En el año 1995 se estrenaron cuatro películas, lo que fue considerado un record, asumiendo que hasta ese momento, el promedio de films bolivianos era de apenas uno por año.

Pero más allá de esta situación contextual, *Cuestión de fe* tiene su importancia en el cine boliviano por el hecho de que es parte de una serie de películas que proponen una apertura temática y de tono. En un país con fuerte tradición cinematográfica, con films de grandes discursos y muy serios, Loayza se anima a hacer una comedia de enredos, que

tiene como protagonistas no al sujeto indígena, sino más bien a mestizos de clase baja.

A pesar de este cambio temático y de ritmo, Loayza no abandona las intenciones de sus antecesores de construir un discurso sobre la identidad nacional y la búsqueda por hacer una radiografía de la sociedad boliviana a partir de la manera muy criolla de ser de los personajes. Asimismo, la película ha marcado a toda una generación de bolivianos, a tal punto de hacer de esta, la película boliviana por antonomasia.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Espinoza, S. y Laguna, A. (2011). *Una cuestión de fe: Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*. Cochabamba: Nuevo milenio.

9. Lo más bonito y mis mejores años

Sebastián Morales Escoffier

Ficha técnica

Duración: 96 min - Formato: digital (proyectado en 35mm)
- Tipología: ficción - Dirección: Martín Bouloq - Año de producción: 2002 - Año de estreno: 2005 - Producción: Alba Balderrama, Ara Katz, Kevin Ragsdale, Sam Englehardt - Tipo de financiación: privada - Reparto: Juan Pablo Milán, Alejandra Lanza, Roberto Guilhon.

Breve sinopsis

Berto (Juan Pablo Milán) quiere vender su auto e irse a España. Por lo pronto, deambula por la ciudad de Cochabamba con Víctor (Roberto Guilhon). Víctor trabaja en un videoclub y quiere dedicarse a la fotografía pornográfica. Los días pasan hasta que la llegada de Camila (Alejandra Lanza) va a romper el frágil equilibrio de Berto y Víctor.

Comentario sobre el film

Si es posible hablar de una “era digital” en el cine boliviano hay que reconocer que este film es el pionero. Si bien ya *Dependencia sexual* de Rodrigo Bellot había sido filmada en digital, es Bouloq el que propone desde la forma una real reflexión sobre lo que significa hacer cine en dicho formato.

Esto se debe sobre todo al modo de producción de la película. Bouloq filmó con sus actores los fines de semana, con una pequeña cámara y sin equipo técnico. Si bien había una línea narrativa inicial, no había un guion como tal, lo que daba a los actores la libertad de improvisar.

Esta manera de filmar sólo podría ser posible gracias a la tecnología digital. Después de cada rodaje, Boulocq revisaba lo realizado para reformular los rodajes próximos. Es decir, la película se ha filmado como si se tratara de un ejercicio de escritura, en donde la fase de montaje se solapaba a la de rodaje. Filmar, revisar, volver a filmar es lo que propone Boulocq en esta película.

Este modo de producción tiene un correlato absoluto con la forma de la película, en donde se hace evidente y deseable una estética artesanal, con mucha cámara en mano y situaciones extraídas de la vida cotidiana de los propios protagonistas. Esta estética y forma de producción permite dar cuenta de los estados de ánimo de los personajes: jóvenes que vagabundean sin rumbo alguno por una ciudad.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Morales, S. (2016). *Una estética del encierro: acerca de una perspectiva del cine boliviano*. La Paz: Greco.

10. Airamppo, semilla que tiñe

Luis Sergio Zapata

Ficha técnica

Duración: 80 min - Formato: digital - Tipología: ficción
- Dirección: Miguel Valverde Botello y Alexander Muñoz Ramírez - Año de producción: 2007 - Año de estreno: 2008
- Producción: Daniela Franco, Angie Salgar - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Carlos Soriano, Carmen Julia Lujan, Joel Harvey, Israel Saavedra; actor invitado: Raúl Beltrán.

Breve sinopsis

Esta es la historia fantástica de Silverio Moro, un invisible gran alcalde del pueblo de totora, y de Sabina, una linda cholita. Juntos construyen el universo de Chicho, un joven sumergido en mar de maíz fermentado y que crea una ilusión imprevisible, donde antes de terminar siendo linchado por culpa del gringo, obtendrá la semilla que tiñe de la dulce cholita.

Comentario sobre el film

Totora bien podría ser el lugar donde las huellas y los fantasmas corren y se ríen, se desenfocan y mutan, como el cine (documental) que sólo caza sombras. En el descenso a la realidad, sólo salvable con el sueño, Chicho, hijo de alguien y mamá paceña, piensa que debería pensar en voz baja, se mueve como la cámara entre los interlineados, entre fantasmas y violines que se suceden en un deambular sin fin que construye una estructura circular interminable.

En esta estructura no corresponden las imposiciones de causa y efecto o las fronteras (inútiles) entre ficción y documental. Clara huella es don Silverio el alcalde del Sueño y amigo del tío; es la realidad que se enfrenta a la ficcionalización (Miki y Alex) o a la documentación (Miki y Alex).

Es don Silverio quien guía y es Chicho quien descubre. Ambos nos embriagan de esta realidad donde todas las voces se interrumpen y yuxtaponen, se contradicen y se callan, se llaman y se encierran y, el silencio, sólo admitido en el coito, nos re-define en aquel momento en que esta realidad deja de chirriar, y Totora se revela ya no como un lugar de sombras, sino de materiales concretos; la ficción aparece.

Miki y Alex no realizan una reflexión sobre los límites y fronteras entre lo real y lo ficcional, sino que nos ofrecen algo más rico y más fresco, como la chicha, que es la exploración de sus materiales audiovisuales y que a partir de estos se puede herir a la realidad y observar por un instante la verdad.

La frescura de esta propuesta se aproxima a la carencia e inquietud de su mirada. La cámara que se mueve errante debe entenderse como la destilación de una idea estética, como un elogio de la imperfección y una reivindicación del descuido formal, porque eso es *Airamppo...*, la reivindicación no sólo de una forma de mirar y de sentir, sino que desde el modo de producción hasta su lógica de distribución, no es más que un elogio a la fiesta (porque el cine es una fiesta única e irreplicable como la chicha).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Zapata, S. (2013). Airamppo o el cine es una fiesta. En *Opinión. Diario de circulación nacional*, 8 de septiembre.

Espinoza, S. y Laguna, A. (s/f). Teoría y práctica de un cine junto a su pueblo...borracho. En Portal *Cinemascine*, núm. 5.

11. El ascensor

Claudio Sánchez

Ficha técnica

Duración: 100 min - Formato: digital (HDV) - Tipología: Ficción - Dirección: Tomás Bascopé - Año de producción: 2008 - Año de estreno: 2009 - Producción: BolAr Producciones - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Pablo Fernández, Jorge Arturo Lora, Alejandro Molina.

Breve sinopsis

Es la víspera del carnaval en Santa Cruz y dos delincuentes secuestran a un joven empresario para poder robarle algo de dinero antes de que la fiesta empiece. Cuando entran al ascensor, este se queda atascado y la historia empieza a cambiar. Los tres protagonistas descubrirán durante este encierro más coincidencias entre sus vidas de las que imaginan.

Comentario sobre el film

Tomás Bascopé sorprende en 2009 con una de las mejores películas de la primera década del siglo XXI. Protagonizada por Pablo Fernández, Jorge Arturo Lora y Alejandro Molina, esta historia se desarrolla durante los días de carnaval en la ciudad de Santa Cruz en el interior de un ascensor, un escenario claustrofóbico, el cual propicia las condiciones para poder poner a prueba a los personajes ante una situación límite.

En el ascensor se encuentran atrapados dos asaltantes y la víctima. De esta manera, se hace una radiografía de la

sociedad cruceña de ese tiempo: la que se enfrenta a sí misma en este particular contexto de quiebre, en el que la migración interna desde el occidente del país ha roto el orden habitual de una ciudad que emerge como el motor económico de Bolivia, un lugar en el que las desigualdades marcan a fuego el propio comportamiento de la sociedad.

La película recurre a una forma particular de economizar recursos. Más del ochenta por ciento del metraje ocurre en este pequeño espacio, por lo que el logro está en los diálogos y la solvencia del guion, además de la osada forma de crear un espacio cerrado en el que la cámara incomoda pero no aturde. Es decir, las escenas suceden demostrando el encierro pero sin ser entorpecidas por la posición en la que se filma.

El largometraje alcanzó el reconocimiento de la crítica y del público en el país, y es el referente del cine cruceño contemporáneo. Esta historia recurre a un escenario común (el carnaval) y otro lugar temido. *El ascensor* en sí mismo es un espacio cerrado que sugiere no sólo la posibilidad de subir o bajar, sino también de conocer al otro, o de poner frente al espejo al protagonista.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Souza, M. (2018). *Después de Sanjinés: una década de cine boliviano (2009-2018)*. La Paz: Plural Editores.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

1. Los Urus

Claudio Sánchez

Ficha técnica

Duración: 26 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Jorge Ruíz - Año de producción: 1951 - Año de estreno: 1951 - Producción: Bolivia Films Ltda. - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Comunidad Uru.

Breve sinopsis

Con el argumento y asesoramiento del antropólogo Jean Vellard, Jorge Ruíz realiza un documental sobre el pueblo Uru. Se trata de un material educativo que hace visible una comunidad que parece haber sido olvidada, aunque su importancia es trascendental en la vida e historia de Los Andes.

Comentario sobre el film

Cuando en 2013 Bolivia inscribió el *Legado Cinematográfico de Jorge Ruíz* dentro del Programa MOWLAC de UNESCO, se reconocía la obra de uno de los pioneros del cine boliviano, y dentro de las consideraciones para su inscripción se tenía en cuenta la característica internacionalista que el cineasta boliviano había tenido.

Ruíz es pionero de la cinematografía boliviana, como lo es de la ecuatoriana y la guatemalteca; y es también un protagonista de la cinematografía andina al haber recurrido a esta territorialidad para descubrir la identidad de las comunidades de la región. Uno de esos casos emblemáticos es *Los Urus*.

Este cortometraje alcanza una “dimensión transnacional” en tanto hace registros de uno de los pueblos más antiguos de toda América Latina entre Perú y Bolivia. Lo hace con una mirada que ahora podría ser considerada etnográfica, con una intención claramente ilustrativa. Dispone del mismo tono en el que Ruíz realiza su trabajo: la curiosidad científica. Ruíz llega al cine por casualidad cuando estudiaba agronomía en Argentina. Allí se enfrenta a una cámara de 8mm y la utiliza para hacer registros con estas características científicas, las cuales son parte de los orígenes del cine. De este modo, al retornar a Bolivia, con ciertos conocimientos técnicos y oficio con la cámara, su sensibilidad ya no será únicamente hacia el mundo natural, sino que se desbordará en el campo social, acompañando también un momento histórico preciso de Bolivia, la denominada Revolución Nacional (1952).

Los Urus forma parte de la denominada “Trilogía Lacustre”, que se completa con *Dónde nació un imperio* (1949) y *Vuelve Sebastiana* (1953). Denominada así, estas tres películas tienen lugar en las cercanías a la cuenca lacustre del Titicaca

y el Poopó, y se aproximan a la realidad de los habitantes de la zona. *Los Urus* es un film que además recupera cierta raíz de las realizaciones anteriores (el cine silente), que en su intención de buscar la identidad nacional le asignan valores especiales a las culturas precolombinas y sus ruinas. Como el caso de Tiwanaku o la presencia indígena a través de los propios urus que habitan la zona sin distinguir frontera internacional entre Perú y Bolivia.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Sánchez, C. (2015). El legado cinematográfico de Jorge Ruíz. En *Journal of Film Preservation*, núm. 92. FIAF.
- Valdivia, J. A. (1998). *Testigo de una realidad. Jorge Ruíz: Memorias del cine documental boliviano*. La Paz: CONACINE.

2. Yawar Mallku

Claudio Sánchez

Ficha técnica

Duración: 70 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jorge Sanjinés - Año de producción: 1968 - Año de estreno: 1969 - Producción: Grupo Ukamau - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Marcelino Yanahuaya, Benedicta Mendoza, Vicente Vernereros Salinas, Danielle Caillet, Felipe Vargas.

Breve sinopsis

En Los Andes bolivianos una comunidad recibe a un grupo de extranjeros que quieren ayudarlos a mejorar sus condiciones de vida. Bajo este pretexto ellos empiezan a operar a las mujeres para esterilizarlas en secreto. Este es un drama en código de denuncia que incorpora a los propios comunarios de la zona en una historia que parece una ficción y evoca la realidad.

Comentario sobre el film

Yawar Mallku quizás sea el más internacional de todos los films bolivianos. En él se cuenta la historia de la presencia de los médicos que integran el Cuerpo de Paz en su tarea de esterilización de mujeres campesinas en el área rural de Bolivia. Una de las obras de Sanjinés más importantes en tanto consigue denunciar lo que estaba sucediendo en el país, y conformarse en uno de los elementos que ayudará a la expulsión de esta “ayuda internacional”.

En una entrevista incluida en el libro *Cine boliviano. Del realizador al crítico*, que originalmente fue publicada por la Revista Afterimage (Londres) en 1971, Jorge Sanjinés declara sobre el origen de la película: “El primer rumor vino de un periódico que reveló que en un centro de maternidad en Huatajata, cerca del lago Titicaca, un grupo de norteamericanos practicaba métodos de esterilización. La noticia también fue divulgada por la radio ‘Fides’ de La Paz. Intentamos conectar al periodista responsable, pero estaba de viaje; después descubrimos que había recibido una carta amenazadora anónima advirtiéndole que se retire de ese asunto en el futuro. Inclusive en Huatajata no pudimos encontrar pruebas, pero, en La Paz los ginecólogos confirmaron haber conocido a una mujer esterilizada que había estado en la Clínica Americana de esta ciudad. Estos centros de esterilización no abundan en Bolivia. No está, todavía, ocurriendo en gran escala. Pero el espiral se está popularizando masivamente y en lugares donde las mujeres son analfabetas, el uso de este instrumento equivale a una especie de esterilización porque no se lo puede retirar y no hay control por parte de aquellos que lo distribuyen”.

El impacto que tiene esta película supera lo cinematográfico. Su exhibición pública fue motivo de preocupación en los altos mandos de los poderes políticos. Se dice que a raíz de la historia que narra *Yawar Mallku* se decidió expulsar al Cuerpo de Paz de Bolivia. Dentro de la filmografía de Sanjinés esta obra representa su propia tradición. El cineasta realizará al menos dos veces más la misma película en diferentes contextos y escenarios. Se trata de *El enemigo principal* (Perú, 1973) y *Fuera de aquí* (Ecuador, 1977). En ambos casos el sentido de denuncia de estas películas recuerda a *Yawar Mallku* e interpela al espectador sobre la presencia de la ayuda internacional. Una de las películas más importantes del cine boliviano, y una de las obras más

representativas de Sanjinés para poder entenderlo dentro de su proclamado “cine urgente”.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Mesa Gisbert, C. (1979). *Del realizador al crítico*. La Paz: Gisbert.

Sanjinés, J. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.

3. El enemigo principal (Jatun auka)

Sebastián Morales Escoffier

Ficha técnica

Duración: 98 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jorge Sanjinés - Año de producción: 1973 - Año de estreno: 1974 - Producción: Grupo Ukamau - Tipo de financiación: privada - Realización: Jorge Sanjinés, Héctor Ríos, Mario Arrieta, Oscar Zambrano, Efraín Fuentes, Fausto Espinosa, Cesar Acevedo, Jorge Vignati, Consuelo Saavedra, Marcel Milán, María Barea, Ricardo Valderrama, Manuel Chambi, Juanito Saavedra, Jorge Cáceres, Jorge Chara, Julián Huaman, Camilo Cusi; Campesinos de la comunidad de Rajchi.

Breve sinopsis

Un grupo de guerrilleros llega a la sierra peruana con el objetivo de reclutar campesinos para la lucha revolucionaria. Para lograrlo, apresan a un latifundista explotador y, después de un juicio popular, se lo sentencia a muerte. La misión de los guerrilleros se complica por las dudas de los campesinos sobre sus intenciones y la intervención de la inteligencia norteamericana.

Comentario sobre el film

Después de la filmación de *Yawar Mallku* (1969), Jorge Sanjinés debe exiliarse, primero en Perú y luego en Ecuador, en donde realiza dos films respectivamente: *El enemigo principal* (1973) y *Fuera de aquí* (1977). Son films que

profundizan la posición política del realizador y que exploren ciertos elementos estéticos de su cine.

Uno de los elementos que se destaca en *El enemigo principal* aparece al principio del film. La película abre con la aparición de un anciano paseando por unas ruinas. El personaje se dirige a la cámara, al espectador, para contarle de manera oral lo que está a punto de ver en el resto del metraje. Con cierto detalle y con gesto evidentemente Brechtiano, el anciano revela incluso el final del film. Esta estrategia tiene dos fundamentos. En primer lugar, hacer que el espectador no se ocupe del drama, sino que más bien tenga una actitud más crítica y reflexiva sobre los hechos narrados. En segundo lugar, este gesto busca acercarse a una forma de narrar propia de las comunidades andinas, en donde es habitual contar la totalidad de la historia antes que comience la narración.

Este gesto muestra el carácter esencialmente mestizo del cine de Sanjinés, el cual bebe de referencias típicas de la modernidad fílmica pero también de prácticas propias de los pueblos indígenas, a los que el cineasta retrata a lo largo de su obra.

Otro elemento importante para destacar tiene que ver con los créditos de la película. Siguiendo la lógica de un “cine junto al pueblo”, en los créditos no se señalan con exactitud las funciones que cada uno de los colaboradores ha ejercido. Todos los nombres aparecen bajo el rotulo de “realización”, en donde Jorge Sanjinés encabeza la lista, pero como uno más de los participantes.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Sanjinés, J. (1989). El plano secuencia integral. En *Cine cubano*, núm. 125, pp. 69-70.

Sanjinés, J. & Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo veintiuno editores.

4. Fuera de aquí (Llocsi caimanta)

Sebastián Morales Escoffier

Ficha técnica

Duración: 100 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jorge Sanjinés - Año de producción: 1977 - Año de estreno: 1977 - Producción: Grupo Ukamau - Tipo de financiación: privada - Reparto: Campesinos de Ecuador.

Breve sinopsis

La unidad de una comunidad quechua en el Ecuador se quiebra con la llegada de una secta de cristianos. En ese momento, llega una gran empresa transnacional interesada en las riquezas de la tierra en donde habitan los campesinos. Con la comunidad resquebrajada, la lucha por la defensa del territorio se complica. Los campesinos que deciden luchar contra la transnacional van a buscar la solidaridad de las comunidades adyacentes.

Comentario sobre el film

Fuera de aquí es la segunda película de Jorge Sanjinés filmada en el exilio. Aunque no se ha realizado en territorio boliviano, es sin duda importante para comprender la totalidad de la obra de Sanjinés. Asimismo, es una de las primeras películas ecuatorianas. En ese sentido, Sanjinés hace parte también de la historia de dicho país.

Según lo que cuenta el propio cineasta en su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, después de la realización de *Yawar Mallku* (1969) ha tenido la necesidad de explorar

otras formas de narrar, sobre todo en lo que se refiere a la naturaleza de los protagonistas. Tanto *El enemigo principal* (1973) como *Fuera de aquí* son el resultado de esta reflexión.

Fuera de aquí explora una narrativa en donde se privilegian los personajes colectivos y los planos largos, en donde la cámara tiene una mayor libertad, justamente para promover en los actores un cierto margen destinado a la improvisación. Esta estética responde a la necesidad de Sanjinés de entenderse a sí mismo no tanto como un autor que expresa su subjetividad en la película, sino como un intermediario entre la obra y el pueblo.

Hay que reconocer sin embargo, que esta idea, en la práctica, tiene grandes dificultades. Alfonso Gumucio, en el diario que escribía en los días de rodaje de la película, observaba que en realidad Sanjinés era reacio a compartir la totalidad del guion con los colaboradores, incluyendo a sus actores, por “razones de seguridad”. Esto hace pensar que no habría un verdadero diálogo creativo “con el pueblo” en el momento de la realización de la película. Sin embargo, en el mismo diario, Gumucio reconoce que Sanjinés permitía que los actores improvisen los diálogos.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gumucio Dagron, A. (2015). *Diario ecuatoriano: cuadernos de rodaje*. Quito: Consejo nacional de Cinematografía del Ecuador.

Sanjinés, J. & Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo veintiuno editores.

5. El día que murió el silencio

Claudio Sánchez

Ficha técnica

Duración: 110 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Paolo Agazzi - Año de producción: 1997 - Año de estreno: 1998 - Producción: Pegaso Producciones - Tipo de financiación: co-producción, Ibermedia - Reparto principal: Darío Grandinetti, Gustavo Angarita, Elías Serrano, Norma Merlo, María Laura García, Guillermo Granda.

Breve sinopsis

A Villaserena ha llegado un personaje particular. Él trae consigo un novedoso aparato: se trata de un parlante y un micrófono con el cuál empieza a divulgar música y cierta información, además de otras “solicitadas” del pueblo. Este hecho genera una “revolución”: ahora todos escuchan y hablan.

Comentario sobre el film

Cuando se terminaba el siglo XX y la producción iberoamericana había reconfigurado su horizonte en función de un sistema económico que respondía al neoliberalismo y sus formas de libre mercado, comenzaba la era de las grandes co-producciones internacionales que se encontraban bajo el paraguas del Programa Ibermedia.

Es en este escenario que se realiza *El día que murió el silencio*, que contará con participación de otros países y propondrá una historia más internacional, un tema universal

adaptado a una realidad y contexto específico. Paolo Agazzi hace un film que en la simpleza de su trama (gran logro) consigue recrear el pasado de un pueblo en el valle, crea un personaje que puede asemejarse a cualquier otro que haya tenido apariciones fortuitas en estos rincones apartados del mundo, y alcanza a hacer un homenaje al guionista más importante de la historia del cine boliviano (Óscar Soria), creándole un personaje que lo celebra y lo restituye dentro del imaginario propiamente cinematográfico de Bolivia.

Protagonizada por el actor argentino Darío Grandinetti, esta historia de la aparición de un nuevo invento dentro de la apacible y monótona tranquilidad de un pueblo consigue que la mirada del cine boliviano encuentre otro horizonte. Desde el año 1995, cuando empieza a ejecutarse el Fondo de Fomento a la Producción Cinematográfica, el cine nacional comienza a diversificarse; cambia sus opciones tradicionalmente políticas divididas entre “cine urgente” y “cine posible” por nuevas corrientes de estilo narrativas y estéticas. La película de Agazzi da un paso adelante en este sentido y se convierte en una pieza de “otro cine” al que además se lo celebra por su opción de dar el salto tecnológico de utilizar por primera vez el sistema Dolby Digital.

No es en caso alguno un privilegio boliviano haberse incorporado a esta tendencia regional, sino una de las expresiones más comunes dentro de estos años de transición, sobre todo en países con cinematografías emergentes que no tienen precedentes industriales. *El día que murió el silencio* se inscribe dentro de una forma de hacer cine, y lo hace para ubicarse en las listas de otras tantas películas que tienen participaciones internacionales en el marco de las coproducciones. Agazzi consigue hacer una lectura correcta de los tiempos que corren y hace una alta apuesta por un film que logra reafirmar aquella máxima de Tolstoi: “pinta tu aldea y pintarás el mundo”.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Martínez, F. (2012). *El cine según Agazzi*. La Paz: Bolivia Lab.

Murillo del Castillo, J. A. (2015). *Grandes directores del cine boliviano: Conversaciones con José A. Murillo del Castillo*. La Paz: Gente Común, edición Limitada.

6. El triángulo del lago

Claudio Sánchez

Ficha técnica

Duración: 110 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Mauricio Calderón - Año de producción: 1998 - Año de estreno: 1999 - Producción: Art Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: David Mondacca, Jorge Ortiz, Valeria Adriázola, Ximena Galarza, Elías Serrano, Nicolás Bauer, Anaí Urquidi, Sandra Peña.

Breve sinopsis

En el Triángulo de las Bermudas ha desaparecido una mujer. Ella es la esposa de Daniel. Desde entonces suceden múltiples cuestiones paranormales. Frente a esta situación él recurre a una sesión de hipnosis que lo llevará hasta la Atlántida. Allí descubrirá que Cecilia no ha muerto, sino que se encuentra en otra dimensión. Para encontrarla deberá atravesar un portal secreto en el Lago Titicaca.

Comentario sobre el film

Si hay un escenario que se repite en la cinematografía boliviana ese es el Lago Titicaca. A diferencia de otras fronteras naturales esta, más bien, nos une con Perú. Este punto de encuentro, lugar común de nuestra tradición(es) y origen nacional(es), permite siempre reflexionar sobre el pasado; también genera más de una referencia metafísica, asignada por diferentes corrientes de pensamiento que no dejan de teorizar sobre el lago.

En 1999 se estrenó el primer largometraje de ciencia ficción hecho en Bolivia. Con aire futurista, esta película del cineasta Mauricio Calderón daba la despedida al siglo, y lo hacía de un modo que se asemeja a la manera en la que dimos la bienvenida al cine narrativo en el país: imaginando, reconstruyendo, resignificando los lugares. El ejemplo mayor de esto es la película perdida *La gloria de la raza* (Arturo Posnansky, 1925), que recrea el sitio arqueológico de Tiwanaku como su realizador lo imagina. Calderón crea una La Paz como él la imagina en un futuro no tan lejano.

El triángulo del lago deja para la historia al menos dos grandes logros. El primero es haber usado un equipo subacuático para poder resolver algunas escenas. Este equipo operado por técnicos cubanos significa un paso importante hacia el uso de tecnologías que no son usuales en el cine boliviano. En este mismo sentido, los efectos especiales logran construir una ciudad de La Paz del futuro. Es el Lago aquí el escenario perfecto de lo paranormal, en contraposición a un cine boliviano que encontró en este espacio cuestiones formales de lo que somos al ser bolivianos; identidades marcadas por la cuestión migratoria y la discriminación. Calderón en su opera prima se arriesga a pensar otro país, aquel del futuro, ese mismo que no necesita resolver cuestiones urgentes. Es esta película la síntesis de un tiempo signado por la decadencia de un sistema económico que en su fórmula no pudo acomodarse a Bolivia, ese neoliberalismo caníbal que no pudo dar soluciones al ser boliviano, y que tampoco fue su intención. Sin embargo, a su sombra surgieron experiencias como la aquí citada.

Calderón deja para el cine boliviano una pieza única, porque asume riesgos. Consigue hacer una película que puede inscribirse dentro de “otro cine” que para realizarlo cuenta con colaboraciones profesionales de un altísimo nivel (para la época y la realidad local), consiguiendo efectos

maravillosos en lo visual como también en lo sonoro. Toda la banda sonora de *El triángulo del lago* fue dirigida por Óscar García y mereció mucha más dedicación que trabajos precedentes. Como en ningún otro proyecto anterior en el país, el sonido se pensó de este modo, y los efectos para acompañar toda la trama son simplemente extraordinarios incluso hoy en día.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Espinoza, S. y Laguna, A. (2011). *Una cuestión de fe. Historia (y) crítica del cine boliviano en los últimos 30 años*. Cochabamba: Nuevo Milenio.

7. Dependencia sexual

Sebastián Morales Escoffier

Ficha técnica

Duración: 110 min - Formato: digital - Tipología ficción - Dirección: Rodrigo Bellot - Año de producción: 2003 - Año de estreno: 2003 - Producción: Ara Katz - Tipo de financiación: co-producción - Reparto: Alejandra Aponte, Roberto Urbina, Jorge Antonio Saavedra, Ronica V. Reddick, Matt Guida, Matt Cavanaugh, Ronald Flores, María Elba Saucedo, Liv Fruyano, Pablo Fernández.

Breve sinopsis

La película pone en escena varias historias que tienen como elemento en común la exploración de la sexualidad y la violencia encarnada en cierto tipo de relacionamiento. Las narraciones propuestas tienen lugar tanto en Bolivia como en Estados Unidos, haciendo de la migración uno de los temas secundarios del film.

Comentario sobre el film

En las historiografías recientes, la película de Bellot, *Dependencia sexual*, aparece como un film fundamental, por el hecho de ser la primera en explorar, desde los modos de producción y las estéticas, a lo digital.

Más allá de sus características estéticas, la película de Bellot proponía una forma diferente de producción, distribución y exhibición. *Dependencia sexual* es una co-producción con Estados Unidos, en donde no se ha buscado ningún

tipo de financiamiento estatal, aprovechando el abaratamiento de costos que implica el digital.

Siguiendo otra lógica de producción, el film se aleja del cine indigenista, que había tenido una preeminencia muy fuerte en el siglo XX, para retomar temas considerados universales. Así, los personajes son más bien urbanos y la relación entre ellos tiene que ver con la manera particular que viven su sexualidad. Ahí aparece un gesto de transnacionalidad, en tanto estas relaciones no solamente se limitan al territorio boliviano, sino también se expanden a otros espacios, esencialmente a Estados Unidos. Evidentemente, este gesto no solamente tiene su razón de ser en necesidades narrativas, sino también en la búsqueda de conquistar mercados que en la práctica han sido esquivos para el cine boliviano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Espinoza, S. y Laguna, A. (2009). *El cine de la nación clandestina: aproximación a la producción cinematografía boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. Cochabamba: Gente común.

Espinoza, S. y Laguna, A. (2011). *Una cuestión de fe: Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*. Cochabamba: Nuevo milenio.

8. Cocalero

Sebastián Morales Escoffier

Ficha técnica

Duración: 106 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: Alejandro Landes - Año de producción: 2006 - Año de estreno: 2007 - Producción: Fall cine films, Morocha films, INCAA - Tipo de financiación: co-producción.

Breve sinopsis

La cámara de Landes sigue la campaña política para la primera elección presidencial del binomio Evo Morales-Álvaro Linera. El documental no solamente sigue los pormenores de la campaña, sino que se adentra en la intimidad de los candidatos y de sus allegados.

Comentario sobre el film

Cocalero es una película filmada por el realizador colombiano/ecuatoriano Alejandro Landes y gira en torno a la primera campaña electoral de Evo Morales y Álvaro García Linera. Desde la asunción de Morales hay una serie de películas que directa o indirectamente lo ponen en pantalla. En esta categoría se podría incluir films como *Zona sur* (2009) de Juan Carlos Valdivia o *Insurgentes* (2012) de Jorge Sanjinés.

Sin embargo, *Cocalero* se destaca por mostrar una faceta desconocida la cual, si no fuera por la cámara de Landes, estaría perdida. La película alterna a Evo Morales en tanto político, aunque también se adentra a la cotidianidad de la personalidad más importante en el contexto boliviano

del siglo XXI. Destaca por ejemplo, una secuencia en donde Morales y Linera se abren paso en una multitud para tratar de alcanzar la tarima en la que se llevaría a cabo su cierre de campaña.

Estas imágenes, en el contexto actual boliviano, parecen ser impensables. De ahí que la película se convierte en una fuente enorme para comprender el surgimiento de una figura como Morales y la manera en que se ha ido transformando. De líder eminentemente popular libre de caminar sin seguridad frente a una multitud, a presidente lejano que hace de su medio de transporte preferido el helicóptero.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Zapata, S. (s/f.). Evo en el cine. En *Cinemascine*, núm. 5.

9. Los andes no creen en Dios

Sebastián Morales Escoffier

Ficha técnica

Duración: 101 min - Formato: fílmico (Súper 16mm) (con blown-up a 35mm para exhibición) - Tipología: ficción - Dirección: Antonio Eguino - Año de producción: 2007 - Año de estreno: 2007 - Producción: Cinema Aventura, Ibermedia, Fondo de Fomento Cinematográfico CONACINE - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Diego Bertie, Milton Cortez, Carla Ortiz, Jorge Ortiz, Luis Bredow, Cristian Mercado.

Breve sinopsis

Película ambientada en los años veinte. Alfonso (Diego Bertie) llega a Uyuni, un importante centro minero, con la intención de consolidar su riqueza. En el ínterin va a conocer a Claudina Morales (Carla Ortiz), una chola “femme fatale”. Estos son los ingredientes para poner en escena una película en donde el deseo, la ambición y la corrupción son los protagonistas.

Comentario sobre el film

Si ha habido en Bolivia algún intento de hacer una película basándose en los preceptos del *Star System* a la criolla, probablemente esta sea *Los andes no creen en Dios*. En el elenco se encuentran personalidades del ámbito local como Carla Ortiz (reconocida modelo y posteriormente productora) y Milton Cortez (músico). Este elenco se complementa con el también cantante peruano Diego Bertie. Asimismo,

la película se basa en una adaptación de la novela homónima de Adolfo Costa du Rels.

El film trata de navegar por dos corrientes propias del cine boliviano de la época en la que se realiza. Por un lado, se encuentra la exploración de elementos criollos y, sobre todo, la idea de emplazar la narrativa en un espacio que tanto la literatura como el cine han explorado bastante: la mina. Estos elementos hacen que Eguino no renuncie a la pretensión de generar un discurso social con su cine.

Por otro lado, también aparece la pesquisa de una narrativa que bien se podría denominar como universal. La presencia de conocidos actores del medio, los altos valores de producción (enormes en un contexto como el boliviano) y la búsqueda por narrar una historia de ambición y seducción son elementos que hacen patente la intención de Eguino de que la película no solamente funcione en taquilla dentro del territorio boliviano, sino también para mercados internacionales.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Espinoza, S. y Laguna, A. (2009). *El cine de la nación clandestina: aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. Cochabamba: Gente común.

Lxs autorxs

Sebastian Morales Escoffier

Licenciado en Filosofía por la Universidad Mayor de San Andrés. Tiene estudios de posgrado en cine en Francia y es magister en Educación superior por la Universidad Católica. Actualmente es doctorante en Investigación transdisciplinar (UMSA). Es programador del Festival Pachamama Cinema de Fronteira que tiene su sede en Rio Branco, Brasil, en la frontera que comparte con Bolivia y Perú. Desde el 2017, Morales es director de programación de dicho festival. Es docente de Historia y teoría del cine y coordinador del Programa de Cine y Producción audiovisual de la Universidad Mayor de San Andrés. Es autor del libro *Una estética del encierro: acerca de una perspectiva del cine boliviano* (Greco, 2016).

Claudio Sánchez

Crítico de cine, miembro del Consejo Editorial de la Revista on-line Cinemas Cine y co-responsable del Catálogo y Archivo de Cortometrajes Bolivia en Corto. Encargado de Distribución, Exhibición y Programación de la Fundación Cinemateca Boliviana. Se desempeña como coordinador académico en la Escuela Andina de Cinematografía (EAC) La Paz, Bolivia. Es autor de los libros *Los aviones en el cine silente boliviano* (3600, 2013) y *Notas y Críticas de cine en La Esquina* (3600, 2017) y co-autor de *La crítica y el poeta. Blanca Wiethüchter* (Plural, 2011).

Luis Sergio Zapata

Master de la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador, en Estudios visuales y Arte y en Filosofía y ciencia política del CIDES, UMSA, La Paz, Bolivia. Egresado de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo", La Paz, Bolivia. Es docente de la cátedra Estética del cine en América Latina en el Programa Cine UMSA, de la Universidad Mayor de San Andrés, UMSA. Docente en la cátedra Filosofía contemporánea de la Carrera de Periodismo de la Universidad Franz Tamayo, La Paz. Forma parte del equipo de investigación de "Cine/mujeres, Bolivia 1979-2019" auspiciado por el Centro Cultural de España en La Paz. Codirector del Festival de Cine Radical que se celebra en La Paz y El Alto, Bolivia.

Chile

Eje A

Los films más destacados del país

1. El húsar de la muerte

Luis Horta Canales

Ficha técnica

Duración: 64 min (recuperados) - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Pedro Sienna - Año de producción: 1925 - Año de estreno: 1925 - Producción: Andes Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Pedro Sienna, Clara Werther, María de Hannig, Dolores Anziani, Hugo Silva, Piet van Ravenstein, Luis Baeza, Guillermo Barrientos.

Breve sinopsis

Ambientada en 1814, *El húsar de la muerte* recrea libremente algunos aspectos de la vida legendaria del guerrillero patriota Manuel Rodríguez, quien lucha por la independencia de Chile.

Comentario sobre el film

Pedro Sienna (1893-1972), poeta, narrador, pintor, actor de teatro, dramaturgo, periodista y cineasta, es posiblemente uno de los mayores intelectuales chilenos de la primera mitad del siglo XX. Pedro Pérez Cordero (su nombre real) recogerá la sensibilidad popular inherente al mito del guerrillero independentista Manuel Rodríguez, que retratará influenciado por cineastas contemporáneos a su época, como David Wark Griffith y Douglas Fairbanks, proponiendo una película que oscila entre el género bélico, el cine de acción y el melodrama (los que gozaban entonces de amplia aceptación por parte del público). Serán estos códigos hibridados los que permiten encontrar en *El húsar de la muerte* un verdadero hito en las pantallas locales, al tratarse de una de las películas más vistas del año 1925, y con Sienna convertido en una celebridad local que equiparó a las estrellas hollywoodenses.

La película narra la disputa entre dos bandos, los independentistas chilenos liderados por Rodríguez, y los realistas defensores de la corona española. Metáfora para hablar de dos clases sociales existentes en Chile en los años veinte, donde los niveles de pobreza contrastaban con la opulencia de las clases altas. Sienna, con enorme sensibilidad social, propondrá un relato en el cual la escalada de violencia tiene como finalidad la libertad de una comunidad de campesinos descalzos, cuyas armas son sus humildes herramientas de trabajo, otorgando un punto de vista tremendamente osado para el contexto del cine chileno del periodo, insurrección que luego se verá retratada también en películas como *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1936) o *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952). En *El húsar de la muerte* surgirá también un dilema ético: Rodríguez se enamora de Carmen de Aguirre (Clara Werther), hija del Marqués de

Aguirre y, por ende, oponente político. Se desarrolla así una línea narrativa cercana al drama shakesperiano que permite también humanizar a ambos sectores en pugna.

Por sobre el éxito mediático, la importancia de la película radica en el surgimiento de los primeros autores del cine chileno, estableciendo en su obra hilos comunicantes entre cultura de masas e identidad. A nivel patrimonial resulta también un caso relevante, tanto por ser el único de los cinco largometrajes dirigidos por Sienna que ha sobrevivido físicamente, pero principalmente porque a casi cien años de su estreno, sigue reprogramándose en numerosas oportunidades tanto de manera oficialista como en actividades emanadas desde la misma comunidad. La historiadora Eliana Jara Donoso señala que “cuando se muestra en cineclubs o instituciones culturales, los espectadores se asombran de su calidad y frescura, de la fuerza que se desprende de su actuación, de la coherencia del relato” (1994: 108): se trata de una toma de posición por parte de Sienna frente a la creación, la cual trasciende el mero negocio de la entretenición que era muy propia en los años veinte, elaborando una cinematografía con raigambre en el sujeto popular e instalando, de manera subyacente, la idea de un “carácter chileno”, que propondrían posteriormente autores como Hernán Godoy.

Sienna construye a un personaje ladino, pícaro, perspicaz, noble, sensible y con un sentido de la justicia con vocación por los pobres. A contrapelo de otras películas chilenas del periodo, que intentaban congraciarse mostrando las bellezas de un falso país opulento, Sienna es crítico con la realidad nacional y muestra la pobreza en varias dimensiones. Por ejemplo, incorpora como actor a Guillermo Barrientos, niño huérfano que vive en la calle, dándole el rol del “huacho pelao”, lo cual significa otorgar una imagen a quienes eran proscritos por las construcciones hegemónicas de la

“chilenidad”. Así se logran algunas de las escenas más poéticas de la película, como aquella en que éste eleva un volantín para enviar un mensaje cifrado al guerrillero, que se encuentra prisionero.

El énfasis por lo local y la ruralidad emerge como motivo visual reafirmado por la delicada fotografía de Gustavo Bussenius; mundos que exalta no solamente al tomar la decisión de filmar fuera de los estudios de la Andes Film, sino también al registrar antiguas casonas de la época de la colonia (dispositivo que toma conciencia de que la cinematografía es un constructor de realidades con raigambre popular). Esta vocación autoral demuestra una extrema sensibilidad frente a los invisibles, la que también se encuentra en sus obras poéticas *Muecas en la sombra* (1917) y *El tinglado de la farsa* (1922), textos fundamentales que perfectamente podrían ser la génesis de la película, al mezclar el romanticismo oscuro de un sujeto enigmático con el énfasis por la representación como un campo de defensa frente a la crudeza de un mundo moderno injusto y decadente.

Con el correr de los años, *El húsar de la muerte* se transformó en un mito popular. Su redescubrimiento se dará en la década de los sesenta, gracias a que los cineastas Sergio Bravo y Daniel Urriá realizan la recuperación de una copia 35mm de 1942, y que actualmente conserva la Universidad de Chile. Ello ha permitido obtener todas las posteriores copias de esta película, y proyectar hasta la actualidad su valor patrimonial.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Jara Donoso, E. (1994). *Cine Mudo Chileno*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación.

Pinochet, C., Valenzuela, M. y Schultz, F. (2011). *Obras completas de Pedro Sienna*. Santiago: Editorial Universitaria.

2. Canta y no llores Corazón o el precio de una honra

Vladimir Rosas

Ficha técnica

Duración: 56 min (recuperados) - Formato: filmico (35mm)
- Tipología: ficción - Dirección: Juan Pérez Berrocal - Año de producción: 1925 - Año de estreno: 1925 - Producción: Apolo Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Clara del Castillo, Juan Pérez Berrocal, Anita Giraudo, Tom Mc Key, Pedro Eguiluz, Eduardo Varela, Amparo Alsina, Antonia Pellicer, José Domenech, Juanito Pérez Castillo.

Breve sinopsis

Melodrama que narra la historia de venganza de un empleado, quien inventa una serie de engaños para apoderarse de la fortuna de su patrón y hundirlos en la miseria económica. Su codicia la traspasa a su hijo, a quien intenta casar con la nieta del patrón, para así vincular sanguíneamente a ambas familias.

Comentario sobre el film

El proceso media arqueológico de rescate cinematográfico le ha permitido a una serie de investigadores “minar” en bodegas de antiguos cines y recomponer, siempre con algún componente destinado al azar, la historia filmica de un país. Esto cobra mayor relevancia cuando dichos mecanismos permiten encontrar materiales en espacios fuera del centro (cultural). En ello, la periferia ayuda a rearmar la narrativa de una historia del cine chileno cuyos nublados primeros pasos parecen carecer de la sistematicidad

propia que requiere la investigación académica, y se nutre más bien de entusiasmos individuales, muchas veces ajenos a lo que podríamos llamar “lo esperado”. En este sentido, *Canta y No Llores Corazón o el precio de una honra*, una película muda de 1925 dirigida por Juan Pérez Berrocal y filmada en el sur de Chile, no habla solo de un melodrama relativamente predecible, sino también de su contexto de producción y, con ello, una manera de verse a sí mismo como parte de un cierto tipo de modernidad (Corro, 2016).

Una cantidad relativamente considerable de ensayos y artículos han sido escritos ya sobre la película (Pascal 2018; Tompkins, 2018). En el sentido patrimonial, se abunda en su proceso de restauración, no sin destacar una cierta casualidad en encontrar latas apiladas, en este caso, en Concepción. Más técnicamente, se profundiza en su traspaso, primero en 1981 a video U-Matic, luego su restauración y traspaso a video digital en 2002, para finalmente realizar un nuevo proceso digital en 2015 que llevó a una obtención de un negativo en 35mm, de acuerdo a lo señalado en la página web de la Cineteca Nacional. Pero es el sentido de cómo retratar la sociedad donde esta cinta provee mayores aportes. En ello, Tompkins (2018) ha escrutado de manera más profunda sus vínculos con otra cinta de la época, *El Húsar de la Muerte* (1925), en cuanto a sus similitudes estructurales en el binomio campo-ciudad y la reestructuración del orden, como sus diferencias ideológicas y estéticas.

Primero, en términos de argumento, *Canta y No Llores Corazón o el precio de una honra* se enfoca en las vidas de Fresia (Clara del Castillo) y de su hermano Juan René (Juan Pérez Berrocal), ambos viviendo en una hacienda junto a sus padres y otros trabajadores. Juan René prueba suerte en la ciudad, y tres años más tarde regresa al fundo. En ese tiempo, Fresia se habrá enamorado de Jorge (Tom Mc Key), el hijo de un hacendado, pero que no la corresponde con la

misma fuerza, y se casará con Esther (Anita Giraud), la hija del dueño del fundo donde los personajes principales viven, a fin de liquidar la deuda de la familia de ella. Eventualmente, Juan René defenderá el honor de su hermana. Así, a lo largo de la película, una serie de elementos melodramáticos llevarán la historia a un curso anticipatorio, reforzando con ello ideas tradicionalistas de sociedad.

Lo interesante de *Canta y No Llores Corazón o el precio de una honra* reside en su exploración de formas de vida ritualizadas, representativas especialmente de las clases acomodadas. Esther no renuncia a su vida acomodada, a pesar de lo ruinoso de su presente. Aquí no sólo es posible profundizar en lecturas de género que perfectamente destacan no sólo la vida rural del sur de Chile, sino la vida en general, especialmente en términos de agencia, como señala Tompkins (2008). El anti-autoritario ruso Mikhail Bakunin, proveniente de una desmejorada clase alta, reconocía en ella ciertas estrategias que resultaban más opresivas en cuanto a lo que se espera de sus miembros. La película realza la situación de Esther y su padre, que no renuncian a su forma de vida y, en definitiva, no están dispuestos a asumir los costos por hacerlo. La transacción de Esther por Jorge refleja, de este modo, una manera de entender el mundo y sus formas, especialmente las de un grupo social aventajado. En cambio, Juan René resume ideas de voluntad y determinación independientes de su clase y que, de hecho, son fruto de un avance proletario que ya llevaría varios años, especialmente en el trayecto hacia la ciudad, pero muy posiblemente negados a su hermana Fresia cuyo motor básicamente transita por la aceptación. Fresia sufre acá una negación, pero Esther la sufre doblemente, por su condición social. Ideas de este tipo serán reforzadas al tiempo que avanza la historia.

“Describe tu aldea, y serás universal”, decía Tolstoi, y de cierta manera, *Canta y No Llores Corazón o el precio de una honra*

inscribe un extracto de la sociedad de la época, una figura generalizada no solo a lo largo del país, sino en muchos otros sitios. Los aspectos melodramáticos maquillan elementos políticos más profundos y sinceran una postura reaccionaria de la cual esta película será un pequeño, pero suficientemente permeable, grano de arena en su construcción.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Corro Penjean, P. (2016). La modernidad des poblada en el cine documental chileno: 1903-1933. En *Universum (Talca)*, vol. 31, núm. 1, pp. 67-80.

Pascal, A. (2018). Patrimonio audiovisual, identidad nacional y memoria. Una conversación con Mónica Villarroel. En *Arkadin*, núm. 7, pp. 138-146.

Tompkins, C. (2018). Ideología en dos melodramas fundacionales chilenos. El húsar de la muerte (Pedro Sienna, 1925) y Canta y no llores corazón (Juan Pérez Berrocal 1925). En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 4, pp. 88-115.

3. El gran circo Chamorro

Vladimir Rosas

Ficha técnica

Duración: 115 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: José Bohr - Año de producción: 1955 - Año de estreno: 1955 - Producción: José Bohr - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Eugenio Retes, Malú Gatica, José "Pepe" Guixé, Elsa Villa, Gerardo Grez, Iris del Valle, Conchita Buxón, Jorge Sallorenzo, Agustín Orrequia, Rolando Caicedo, Doris Guerrero, Rafael Frontaura, Xiomara Alfaro.

Breve sinopsis

Euríspides Chamorro es el dueño de un circo pobre, con cuyas ganancias paga la carrera universitaria de su hijo. Un día, Euríspides viaja a la capital ante la falsa noticia de que su hijo ha terminado los estudios, engaño con el cual pierde su circo debido a razones legales. Así, padre e hijo iniciarán numerosas aventuras para conseguir los recursos y recuperar el circo.

Comentario sobre el film

¿En qué consiste ser chileno?, se pregunta Jorge Larraín en la introducción de su libro *Identidad Chilena* (2001), en cuyo capítulo quinto provee una serie de "formas" de analizar la chilenidad, entre ellas, la versión de la "cultura popular", una visión que centra en lo popular el motor creativo y autónomo, en contradicción con la alta cultura más conservadora, una propuesta profundamente estudiada por el

historiador Gabriel Salazar. El vínculo entre lo popular y lo identitario es clave para entender los productos masivos y el reconocimiento que su audiencia siente cuando interactúa con ellos.

Esta introducción devela, en cierto modo, el arraigo que una película como *El gran circo Chamorro* tiene en la cultura nacional. Dirigida por José Bohr, aborda este vínculo de identidad nacional desde las clases populares, especialmente reforzado con una narrativa sobre la superación y el emprendimiento que, digamos, ha servido también para dirigirla hacia nuestro presente.

Una comedia popular, de relato directo y con un componente emocional marcado, narra la vida de Eurípides Chamorro (Eugenio Retes), una especie de señor Corales de su circo. Con esfuerzo, paga la carrera de medicina de su hijo Fernando (Pepe Guixé), quien está radicado en Santiago. Eurípides recibirá sorpresivamente un telegrama, presuntamente de su hijo, anunciándole su titulación, pero todo es mentira, descubriendo que había abandonado sus estudios tras una ruptura amorosa. Uno de los empleados de Chamorro, quien envió el malicioso telegrama, aprovecha la ausencia del jefe para adueñarse legalmente del circo. De esta manera, el drama moviliza la historia pero previsiblemente todo se resolverá, y los personajes aprenderán una gran lección.

En una tesis sobre el documental, *Circo: El Fabuloso Elías González* (2013), los autores Aguirre, Mondaca, Sandoval y Solano proveen una pormenorizada lista sobre la representación del circo en el audiovisual chileno, donde abordan el carácter picaresco de *El gran circo Chamorro*. Este elemento será crucial en el desarrollo de un cine de corte popular y masivo, de personajes que son capaces de enfrentar la adversidad y ganarle a la vida. Como menciona Santa Cruz, la película de Bohr, junto con otras de la época dirigidas por

el mismo autor, “transita fundamentalmente por el modelo clásico universal del pícaro, que manifiesta su habilidad para enfrentar las dificultades de la existencia a través del humor y una sabiduría natural [...] Se trata nuevamente de la imagen de lo popular subordinado, pero simpático y aunque colocado en los marcos de lo urbano y lo moderno, sin abandonar en lo fundamental la matriz identitaria conservadora tradicional” (2008: 63). Su sucinto análisis desmenuza e inspecciona, en definitiva, los elementos que, a lo largo de la película, sientan las bases sobre el desarrollo de los grupos populares como agentes de su propio destino, en el sentido de ascenso social y reconocimiento, siempre dentro de un marco cultural mayor, bastante conservador, y que visto desde fuera recuerda a *La Fronda Aristocrática*, el libro del historiador Alberto Edwards.

Pero el análisis textual de esta película no es lo único interesante de abordar. Antes de *YouTube* y la digitalización, *El gran circo Chamorro* también operó como un dispositivo de convergencia de chilenos frente al televisor. La ritualidad que significaba su emisión en las Fiestas Patrias por la Televisión Nacional de Chile, a quien el autor traspasó los derechos de la película, ayudó claramente a este sentido de chilenidad, y sus características formadoras de la identidad, la familia, el rol del hombre, etcétera. No es casualidad que José Bohr, que ya había dirigido películas como *Uno que Ha Sido Marino*, para Chilefilms, explotara esta narrativa de rai-gambre, aun proviniendo de un *background* mucho más variopinto. Nacido en Alemania y avecindado tempranamente en Argentina, Bohr se mudó sucesivamente a Magallanes, Santiago, Argentina, Estados Unidos y México, además de realizar giras artísticas en Centroamérica y el caribe para retornar en los años cuarenta a Chile. Por su parte, Eugenio Retes nació en Perú y Pepe Guixé en España.

Aun así, curioso resulta el escaso impacto que esta película y su paso por Chilefilms pudo suponer para Bohr, quien en su autobiografía solo le dedica un párrafo, minimizándola junto con su labor en la compañía estatal, en comparación con la cantidad de páginas que destina a su periplo en América del Norte. Sin embargo, muchas veces el dinamismo de los textos y el contexto en que son producidos dicen lo suficiente de sus autores. Actualmente, la película se conserva gracias a la restauración realizada por la Cineteca de la Universidad de Chile junto a la Fundación Séptimo Arte y TVN en el año 2016, procesos ejecutados desde sus negativos originales.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Santa Cruz Achurra, E. (2008). El cine chileno y su discurso sobre lo popular. Apuntes para un análisis histórico. En *Comunicación y Medios*, núm. 18, pp. 57-69.

Solano Guajardo, M. A., Moncada Aguilera, R. C.; Aguirre Carvajal, F.J., Sandoval Vines, R.B. (2013). *Circo: El Fabuloso Elías González*. Memoria de Tesis para optar al grado de realizador de cine y televisión. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) Universidad de Chile.

4. Tres tristes tigres

Luis Horta Canales

Ficha técnica

Duración: 105 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Raúl Ruiz - Año de producción: 1968 - Año de estreno: 1968 - Producción: Los capitanes - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Luis Alarcón, Nelson Villagra, Shenda Román, Jaime Vadell, Delfina Guzmán, Jaime Celedón, Belén “chonchi” Allasio.

Breve sinopsis

Un profesor de provincia (Lucho Úbeda), un empleado (Tito) y su hermana (Amanda) recorren la noche santiaguina entre medio de libaciones. Tito debe realizar un trabajo para su jefe (Rudy), el cual nunca cumple hasta que es humillado y despedido.

Comentario sobre el film

La numerosa literatura que se ha desplegado sobre la obra de Raúl Ruiz, principalmente tras su muerte en el año 2011, ha permitido repensar el caudal reflexivo del que es considerado el principal cineasta chileno del siglo XX. Su primer largometraje, *Tres tristes tigres*, no narra una historia estructurada en los modelos canónicos del guion hollywoodense, sino que es el intento por montar una narrativa autónoma chilena que se desprenda de los amaneramientos heredados del cine clásico, indagando la condición compleja de un sujeto popular híbrido, ciudadano, pero con antecedentes campesinos que le heredan un carácter cultural fundado en

la imposibilidad de sumarse a un sistema social, viéndose obligado a operar desde la periferia.

Tres tristes tigres se divide en dos partes. La primera, relata la historia de Lucho Úbeda (Luis Alarcón), un anodino profesor que ha viajado a Santiago proveniente desde la sureña Angol, con el objetivo de gastarse un dinero en “pasarla bien”. Se encuentra con Tito (Nelson Villagra), quien a su vez se topa casualmente con su hermana Amanda (Shenda Román), iniciando el curioso recorrido que llevará a estos tres “tigres” a gastar dinero en onerosas cenas, visitas a cabarets y una juerga que se proyecta por dos días y sus respectivas noches. Como consecuencia, Tito no llega a su trabajo como empleado de Rudy (Nelson Villagra), quien mientras tanto realiza oscuros negocios a la espera de éste. La segunda parte inicia cuando Lucho retorna a Angol, tras lo cual se produce el encuentro entre Tito, Amanda y Rudy, los nuevos “tigres”. Éste último terminará por vincularse sexualmente con la hermana de su empleado quien, al detectar esta relación, comenzará una itinerantica de bar en bar hasta que, finalmente, es notificado de su despido. En una especie de ajuste de cuentas, un iracundo Tito va a encarar a Rudy, propinándole una dura golpiza que deriva con su ex jefe depositado en las afueras de la Posta Central. Finalmente, Tito toma su desayuno indiferente, y camina aparentemente sin rumbo por la céntrica calle Bandera.

Raúl Ruiz construirá una película enigmática, que explora las condiciones de la violencia en una ciudad que opera en diversas capas que permiten ocultar a los habitantes más invisibles de una sociedad capitalista. *Juniors*, empleados, estriptiseras, vendedores ambulantes, asaltantes y sujetos delirantes que pululan “existiendo sin existir”. Ruiz detecta que en ello aún sobrevive una poética ladina e inútil, que retrata en una secuencia histórica del cine nacional como aquella en que Lucho, luego de una noche de

copas, posiciona e ilumina una serie de botellas de vino vacías, construyendo por medio de sus reflejos una imagen alegórica de Santiago. La metáfora es precisa: las luces, las sombras y los reflejos permiten crear un todo, reunido en un punto único, como si se tratara del “aleph” de los nadie. Para Ruiz, Santiago es el lugar de pertenencia de estos sujetos, el cual explora en cada espacio con curiosidad infantil. Sin saberlo, estaba documentando una bohemia que desaparecerá tras el golpe de estado de 1973, entre medio de exilios y asesinatos: “los nadie” volverán a ser presencia aún en sus ausencias físicas.

Ruiz se adelantará al establecer estructuras narrativas duales, tal como lo hará posteriormente un cineasta como David Lynch en *Lost Highway* (1997). Se trata de mundos en crisis, que aparentan un estado de normalidad que se tuerce rápidamente, entrando en una vorágine de violencia que, en el caso de *Tres tristes tigres*, conllevará a una salvaje golpiza de un subordinado a su jefe, luego de sentirse menospreciado y humillado, imagen que por primera vez se puede ver en tal dimensión en el cine chileno.

Tres tristes tigres significa un momento importante del cine chileno, al construir una estética identitaria que va de la mano con las corrientes renovadoras latinoamericanas. Ruiz intenta hacer un cine hablado “en chileno”, con inflexiones vocales, matices y textualidades que operan desde la porosidad del lenguaje, y que resulta preponderante en la construcción de un posible “dispositivo de la chilenidad”. Se trata también de una película extremadamente triste, que solidariza y emparenta en las soledades de numerosos ausentes en las estructuras sociales modernas, documentando las tristezas modernas por medio de la cita permanente a la cultura callejera, al lumpen, a las cabareteras o los alcohólicos que sobreviven en el casco histórico de la capital, arreglándoselas para que la periferia sea un estado subjetivo

y, sorprendentemente colectivo, del que las clases acomodadas quedarán excluidas o simplemente se acercarán en calidad de anomalía. Será un modelo narrativo que profundizará en muchas de sus posteriores películas, y que entra en consonancia con la obra de escritores como Franklin Quevedo, Jorge Teillier y parcialmente con Nicanor Parra.

La película obtendrá el Leopardo de Oro en el Festival de Cine de Locarno de 1969, marcando claramente a un autor innovador que posteriormente será reconocido internacionalmente. Con el golpe de estado, Ruiz se exiliará en Francia y profundizará el sentimiento de desarraigo que ya enuncia en *Tres tristes tigres*, claro que esta vez en la reflexión de lo que significa ser chileno sin tener a Chile. La película será restaurada en Chile durante los años noventa por la profesional Carmen Brito y el Cine Arte Normandie para luego, en la era digital, ser sometida a un nuevo proceso de recuperación a cargo de François Ede y el British Film Institute.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Navarro Mayorga, S. (2019). *La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962-1975)*. Santiago: Metales Pesados.

Cortínez, V. y Engelbert, M. (2011). *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago: Cuarto Propio.

5. Valparaíso, mi amor

José Miguel Ortega Ascencio

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Aldo Francia - Año de producción: 1969 - Año de estreno: 1969 - Producción: Cine Nuevo de Viña del Mar - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Hugo Cárcamo, Sara Astica, Rigoberto Rojo, Liliana Cabrera, Pedro Manuel Álvarez.

Breve sinopsis

La historia gira en torno a la descomposición que sufre la familia de Mario González González, una vez que éste es sentenciado a cinco años de prisión por abigeato. El devenir de sus cinco hijos queda registrado de forma pesimista y cruel en un film que no permite la movilidad social.

Comentario sobre el film

Valparaíso, mi amor es un film que ha logrado trascender la barrera del tiempo, siendo sus postulados argumentales base del descontento social que hoy experimenta Chile. Esta mirada crítica cobra mayor fuerza y sintonía hoy en día, principalmente en la aguda desigualdad social y económica que viven muchos chilenos, tal como los integrantes de la familia González. Este olvido se traduce en el abandono hacia los individuos prescindibles de esta sociedad, la precarización en sus derechos de salud y educación, que son tratados de forma pesimista en una película en donde la movilidad social es solo una idea abstracta. Latinoamérica

nos ha brindado algunas de las películas más llamativas, y a contrapunto, que han versado sobre la pobreza, tales como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) o *Tire dié* (Fernando Birri, 1958); films que optan por alejar su mirada de la mitificada y convencional postura que, por lo general, el cine ha tenido sobre los pobres. Los cambios que se observan en *Valparaíso, mi amor* son, en primer lugar, el quiebre del agotado esquema paternalista que se tiene sobre la pobreza, y en segundo lugar, lo desdramatizado del relato, influencia innegable del neorrealismo italiano que Aldo Francia aprecia y toma como referente. En este sentido la influencia neorrealista de *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948) es clave, y no es menor señalar el amplio conocimiento de la obra de Roberto Rossellini que poseía el guionista del film, José Román.

Se deben contemplar una serie de procedimientos formales de los cuales hace gala *Valparaíso, mi amor*, tales como los planos secuencia que establecen interesantes metáforas audiovisuales del devenir de sus personajes, así como el registro de indagación tanto del espacio como de los individuos que transitan por él. Resulta significativo el aporte del camarógrafo y director de fotografía Diego Bonacina, crucial a la hora de apreciar los procedimientos modernos en la película de Francia. No debemos olvidar que Bonacina cumpliría un rol destacado en *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1969), película que comparte el interés exploratorio por un cine moderno chileno. Estas características hacen de *Valparaíso, mi amor*, un film honesto, totalmente vigente, que deja una agria impresión de que las cosas no han cambiado de manera sustancial.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cortínez, V. y Engelbert, M. (2014). Infancias del nuevo cine chileno: *Largo Viaje y Valparaíso mi amor*. En *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los años sesenta*. Santiago: Cuarto Propio.

6. El chacal de Nahueltoro

José Miguel Ortega Ascencio

Ficha técnica

Duración: 95 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Miguel Littin - Año de producción: 1969 - Año de estreno: 1969 - Producción: Universidad de Chile, Cinematográfica Tercer Mundo - Tipo de financiación: pública y privada - Reparto principal: Nelson Villagra, Shenda Román, Marcelo Romo, Luis Alarcón, Héctor Noguera, la comunidad de Nahueltoro y la población penal de Chillán.

Breve sinopsis

Película basada en un hecho real, narra la historia del campesino analfabeto y alcohólico José del Carmen Valenzuela, que en una tarde de borrachera da muerte a una madre y sus pequeños hijos. La historia se centra en mostrar el camino de José desde su infancia hasta su condena.

Comentario sobre el film

El chacal de Nahueltoro es uno de los referentes indiscutidos y apreciados del cine latinoamericano. Posee en su construcción argumental y estética una amplia variedad de los aportes que estaban desarrollando los cines modernos, y que entre las décadas de los cincuenta y setenta replantearon y cuestionaron la función del Modelo de Representación Institucional (MRI) en el cine. En *El chacal de Nahueltoro* las operaciones formales, tanto de la puesta en escena como del montaje, juegan un rol preponderante. Miguel Littin cuenta con la estimable colaboración de Pedro Chaskel en

el montaje, así como de la cámara y fotografía de Héctor Ríos, dos de los más importantes autores de cine político en el país. El trabajo de ambos profesionales es fundamental para identificar los cambios que se estaban produciendo en la cinematografía nacional, ya que debido a la importancia de las locaciones reales y la relación que podemos establecer entre ella y la interioridad de José del Carmen, se encuentra uno de los aspectos destacados del film, un perfecto balance entre el discurso argumental de la cinta y sus operaciones estéticas. Existe una mirada desmitificadora con respecto al campo chileno, que en muchas películas convencionales era tratado como un espacio bucólico, alegre y positivo.

La película captura de buena forma la atmósfera de ese espacio olvidado y agreste, todo con la finalidad de ser lo más fiel a la historia real, incluso incorporando a los habitantes de los pueblos donde ocurrieron los hechos. Lo trágico de la película, los cuestionamientos en torno a la pena de muerte, al latifundio y sus aportes estéticos, hacen de este film una de las películas icónicas del Nuevo Cine Latinoamericano. *El Chacal de Nahueltoro* tuvo un significativo recorrido en cineclubs latinoamericanos, como fue el caso de Venezuela en donde se exhibió regularmente en la sala “El triángulo”, consiguiendo ser uno de sus mayores éxitos.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Navarro, S. (ed.) (2009). *El chacal de Nahueltoro. Emergencia de un cine chileno*. Santiago, Uqbar.

Horta, L. (2013). Verdad y realidad. Apuntes sobre la película *El chacal de Nahueltoro*. En Chignoli, A. y Donoso Pinto, C. (eds), *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel*. Santiago: Uqbar.

7. Caliche sangriento

José Miguel Ortega Ascencio

Ficha técnica

Duración: 120 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Helvio Soto - Año de producción: 1969 - Año de estreno: 1969 - Producción: Industria Cinematográfica Latinoamericana - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Héctor Duvauchelle, Jaime Vadell, Patricia Guzmán, Jorge Guerra, Arnaldo Berrios, Jorge Yáñez, actores del Teatro de la Universidad de Chile (Sede Antofagasta).

Breve sinopsis

En 1880, un batallón de militares chilenos combatientes de la Guerra del Pacífico se encuentran a la deriva, perdidos en pleno desierto de Atacama. El agua y el alimento escasean, por lo que las rencillas internas serán más peligrosas que el propio enemigo.

Comentario sobre el film

Caliche sangriento tuvo la “mala fortuna” de aparecer en pleno auge del nuevo cine latinoamericano, donde la sola inclusión de la categoría “cine de género” era rechazada tajantemente por los realizadores modernos. Con el paso del tiempo, *Caliche sangriento* ganó reputación principalmente por su alejamiento estructural del cine bélico convencional, ya que a Helvio Soto poco y nada le interesan las batallas: su valor está en desarrollar el tema del desgaste y la lucha interna que viven los soldados, personajes que deambulan

sin saber a dónde ir. Esto provocó una profunda molestia del ejército chileno, que exigió que la película fuera retirada de las salas de cine por la manera en que se presentaban a estos soldados incompetentes, cobardes y que claudican en la defensa de la patria.

En el transcurso de *Caliche sangriento*, el tratamiento de los personajes resulta preponderante. Los víveres comienzan a escasear y las disputas entre soldados de distintas clases sociales se van acentuando, principalmente entre el Capitán (Héctor Duvauchelle) y el sargento (Jaime Vadell), que representan alegóricamente la mirada del mundo militar contrapuesta con la racionalidad civil, respectivamente. Esto también se traslada a los militares de menor grado, quienes van perdiendo la vida incluso sin reyertas mediante.

Uno de los puntos a destacar corresponde al trabajo de fotografía de Silvio Caiozzi, que entonces desarrollaba sus primeros pasos en el cine y luego se transformará en uno de los más destacados cineastas nacionales, con películas como *Julio comienza en julio* (1979) o *La luna en el espejo* (1990). Aún a falta de recursos logra momentos altamente poéticos en la visualidad del desierto, como el transitar de los soldados caminando en medio de la camanchaca, que evoca una imagen fantasmagórica que muestra a los militares como si fuesen un grupo de almas en pena, buscando un rumbo de escape que nunca llegará.

Caliche sangriento, como toda buena película bélica, es antimilitarista. Su discurso muestra el sinsentido de la guerra, cerrando su propuesta con uno de los finales más trágicos y desesperanzadores que se ha visto en el cine chileno. Su actual conservación en la Universidad de Chile ha permitido que nuevas generaciones accedan a una película preponderante de la cinematografía nacional.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Horta, L. (2017). La historiografía marxista llevada al cine: Caliche sangriento como fuente documental. En *La Mirada Obediente*. Santiago: Editorial Universitaria.

8. El otro round

José Miguel Ortega Ascencio

Ficha técnica

Duración: 62 min - Formato: video (U-matic) - Tipología: ficción - Año de producción: 1984 - Año de estreno: 1984 - Producción: Escuela de Comunicación y TV cine - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Daniel Pérez, Andrés Quintana, Hernán Klambert, Marcial Edwards, Carlos Genovese.

Breve sinopsis

El boxeador “Dinamita” Araya tiene una última pelea, la cual decidirá su fortuna como púgil. Por motivos “sentimentales” pierde no sólo el encuentro, sino también su carrera como boxeador y a su novia. Esta situación dará paso a una serie de trabajos esporádicos que emprende con su ex entrenador y para los cuales no tienen experiencia alguna. Sus caminos serán un compendio de tropiezos y malas decisiones.

Comentario sobre el film

Tomando como punto de partida el cuento *El último round de dinamita Araya* del escritor temucano Guido Eyitel, Cristián Sánchez logra complejizar gran parte de las constantes estéticas y argumentales de su obra. El proyecto surge como una película por encargo, en el cual se buscaba desarrollar una obra educativa que al director finalmente nunca le convenció. Posteriormente rearmaría la película,

para crear una pieza que representa una concepción psicológica de la comunidad.

Sánchez reitera el concepto de nomadismo moderno, acuñado por el teórico uruguayo Jorge Ruffinelli, que sirve para designar la imposibilidad de los personajes por habitar un espacio. Esta situación queda muy bien plasmada y sintetizada en esta película de Sánchez que se aleja de sus estrategias anteriores para estructurar un relato mucho más clásico, ambientado en lugares oscuros de la periferia santiaguina.

El boxeador Araya fracasa, nunca fue un ganador. Sin exhibir ninguna pelea, la película es un seguimiento a la serie de trabajos que éste emprende junto a su ex entrenador, los cuales los llevan al fracaso y a buscar constantemente un lugar, sea cual sea. Es también una forma de recorrer un Santiago que, bajo la dictadura, comenzaba a desarticularse tanto en su entramado social como arquitectónico, por tanto, permite retratar la tristeza de mundos invisibles, opresivos y asfixiantes.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Corro, P. (2013). El cine de Cristián Sánchez ensayos con el realismo. En *Retóricas del cine chileno: Ensayos con el realismo*. Santiago: Cuarto Propio.

Ruffinelli, J. (2007). *El cine nómada de Cristián Sánchez*. Santiago: Uqbar editores.

9. El pejesapo

Bruno Toro Encina

Ficha técnica

Duración: 98 min - Formato: digital - Tipología: ficción
- Dirección: José Luis Sepúlveda - Año de producción:
2007 - Año de estreno: 2007 - Producción: Underfilms - Ti-
po de financiación: privada - Reparto principal: Héctor
Silva, Jessica Calderón, Yannett Escobar, José Melo, Alicia
Astaburuaga, Barbarella Foster, Juan Carreño.

Breve sinopsis

Daniel SS es un sujeto que vive en la marginalidad, y al intentar suicidarse lanzándose a un río es devuelto por la corriente. Vuelve a reiniciar su vida caminando desde el lugar en que intentó lanzarse, en la precordillera, hasta el centro de Santiago. En el camino vive numerosas situaciones, relacionándose con seres tan marginales como él.

Comentario sobre el film

Si el cine sólo se contara a través de los cánones clásicos que inundan revistas y programas dedicados a las películas “normales”, seguramente este largometraje quedaría instalado en un limbo perpetuo, pues una de las primeras características que divisamos en este trabajo es su particular mezcla de estilos y tipologías, cruzando desde el documental a la ficción, todo bajo el soporte duro y veraz del formato de video digital. Esto a su vez no es nada malo en este particular trabajo, pues le proporciona una textura única a la imagen, la cual juega en asociación con el estilo, tipo de relato

o discurso audiovisual duro con una vinculación importante al realismo social.

Por su parte, la trama se hace atractiva, tanto por la anécdota misma de la historia como por el modo y tipo de actores no profesionales, que imprimen un carácter altamente veraz a esta ficción. Junto con ello, van surgiendo temas y acciones que determinarán el perfil mismo de los personajes, como lo es la marginalidad. En tal sentido, el mismo río es margen entre campo y ciudad, pero también se hacen presentes la lucidez y la locura en una colección de personajes que sólo reafirman esta idea de estar al límite en todo: el alterado estado mental de la esposa, la relación con un travesti, un amigo drogadicto, etcétera.

El pejesapo es un tipo de cine crudo y rupturista, incómodo en su contenido y forma, que rompe cánones. Es directo y no juega con formas expresivas audiovisuales que resulten complejas u oníricas. En ese sentido, la línea documental es preponderante, pero al mismo tiempo es netamente ficción: “Muchas películas se hacen interesantes porque fuerzan los límites de la historia, del género, de la estructura o del ‘lenguaje’. Pero hay otras que violentan la capacidad del cine mismo, que rompen su principio de ahorro y operan desde el gasto y el exceso. ¿Puede ser *esto* cine?” (Murillo, 2007).

Este principio de ahorro es el uso del lenguaje mismo del cine. En la academia, cuando se estudia cine, uno de los elementos que primero se enseña es que la obra posee un manejo del tiempo y espacio casi único, y que no debe ser o no puede ser igual al de la “vida real”. *El pejesapo* va más allá de este “ahorro” y llega a los límites de la estructura y el lenguaje cinematográfico. Es un cine de autor, con escasos recursos, pero con mucha creatividad y un gran discurso.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Murillo, J. (2007). El Pejesapo, monos ateridos de frío. En *la Fuga*, núm. 5.

Corro, P. (2012). *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Cuarto Propio.

10. El cielo, la tierra y la lluvia

Bruno Toro Encina

Ficha técnica

Duración: 112 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: José Luis Torres Leiva - Año de producción: 2008 - Año de estreno: 2008 - Producción: Jirafa (Chile), Charivari Films (Francia), Rommel Film (Alemania) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Julieta Figueroa, Angélica Riquelme, Mariana Muñoz, Pablo Krögh, Ignacio Agüero, Maité Fernández, Hugo Medina, Chamila Rodríguez, Isabel Quinteros.

Breve sinopsis

Filmada en bucólicas locaciones agrestes en los alrededores de Valdivia, en el sur de Chile, narra la vida de cuatro habitantes de un islote. Ana trabaja en una pequeña tienda y cuida de su madre postrada. Marta tiene una enfermedad mental y vive con su hermano boxeador. Toro es un sujeto solitario que decide aislarse del mundo. Verónica es una mujer independiente y autosuficiente.

Comentario sobre el film

Esta obra parece en su primer acercamiento algo hermética. Con un fuerte acento en el estilo europeo autoral, influenciado por Michelangelo Antonioni, será del gusto para aquellos que tengan el paladar preciso para este tipo de cine. Sin embargo, con el correr de los minutos, paulatinamente establece un marco mucho más generoso al abrir las historias, mostrar toda su belleza. *El cielo, la tierra y la lluvia* será

como las flores de papel que se arrojan al agua y que, luego de un tiempo, abren sus pétalos. Las vidas de los personajes transcurren lentamente, con un estilo fílmico que se detiene en construir una relación entre un tiempo que parece no progresar y la exaltación poética de los pequeños detalles de vidas invisibles y solitarias.

Uno de los primeros aspectos que destaca en esta película es el trabajo de fotografía y, por extensión, la estética de la obra completa. Los movimientos de cámara en travelling son lentos, pausados, contemplativos en planos generales, recordando con ello los célebres planos del cineasta ruso Andrei Tarkovski en su film *El Espejo* (1975). Esto tendrá una particularidad en la construcción de ambientes, donde el paisaje construye un clima onírico y surrealista, propio del sur de Chile. El uso del espacio abierto, los bosques y la naturaleza en general se integran de manera coherente y propositiva al desarrollo del film, algo que hará de este director parte de su sello o su estilo debido al protagonismo que le da a la naturaleza y geografía de cada lugar.

El particular punto de vista en el tratamiento estético y la construcción del guion parecen ser los pilares en los que se sostiene este largometraje. Por una parte, la estética abarca no sólo los elementos visuales, sino también el diseño sonoro, tanto por los efectos que incorpora como en la misma escasez de diálogos, a lo que se suma al uso sugerente de la ambientación general, lo que le da un carácter que se entrecruza con el tono mismo de la película. En tal sentido, plantea particularmente una “estética del sonido” capaz de transmitir las diversas sensaciones sonoras que inundan el campo en el sur de Chile, particularmente a partir de la geografía caprichosa de las costas valdivianas. Es quizás por esto que está filmada en pleno otoño, estación que apoya la paleta de colores, al que debe sumarse el tipo de vestuario y su diseño, que articulan el tono de la película.

El cielo, la tierra y la lluvia es una historia donde las mujeres son protagonistas y los hombres son los antagonistas. Ellos son el complemento de ellas, predominando tanto la belleza como la soledad, al habitar en una isla. Y si eso fuese poco, se suma un alto tono de melancolía que ronda todo el metraje de una película cargada de poesía. El uso de los diálogos, justos y precisos, dan a entender de una forma particular y autoral que el ser humano frente a la naturaleza es un componente más de ella. Esto queda claro en una secuencia en específico: un plano de un árbol enigmático, y la huida y pérdida de Marta al interior del bosque sureño. Acá el paisaje se transforma en un personaje simbólico, y va más allá del simple decorado o marco geográfico para ambientar la historia. Es un momento enigmático, que de alguna manera se conjuga con la triada: cielo, tierra y lluvia; la cual a su vez es posible aplicar a otras dimensiones de la vida.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Saavedra, C. (2013). *Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*. Santiago: Cuarto Propio.

11. El club

Bruno Toro Encina

Ficha técnica

Duración: 108 min - Formato: digital - Tipología: ficción
- Dirección: Pablo Larraín - Año de producción: 2015 - Año de estreno: 2015 - Producción: Fábula - Tipo de financiación: pública y privada - Reparto principal: Roberto Fariás, Antonia Zegers, Alfredo Castro, Alejandro Goic, Alejandro Sieveking, Jaime Vadell, Marcelo Alonso, Gonzalo Valenzuela, Diego Muñoz, Catalina Pulido, Francisco Reyes, José Soza.

Breve sinopsis

En una bucólica comarca costera, la iglesia católica ha creado un retiro para enviar a sacerdotes que han cometido abusos sexuales y otros delitos, encubriendo con esto sus delitos.

Comentario sobre el film

Bajo el eufemismo de “purgar sus pecados” y “hacer penitencia”, cuatro sacerdotes conviven en una retirada casa al cuidado de la monja Mónica (Antonia Zegers). La tranquilidad del aparente retiro se interrumpe con la llegada de un nuevo sacerdote, que gatilla que los pasados se rememoren. *El club* es un film atípico en la filmografía de Pablo Larraín, pero a la vez con elementos que fácilmente se encuentran en el total de su obra, por tanto ¿cómo se explica esto? Sin llegar a tener una propuesta visual totalmente experimental, la película corre riegos estéticos, principalmente de fotografía, que le dan un ambiente de “tono menor” en

comparación a la producción de otros de sus filme. Esto la dota de un perfil propio del director en el sentido de la audacia de los recursos empleados, pero en este caso con un carácter artesanal en la manufactura, término más bien empresarial con el cual seguramente el cine de este director se interesa.

Con una estrategia narrativa que aparenta ser desprolija, la película se basa claramente en el concepto de la cristianidad. La historia va haciendo continuos paralelos entre el mundo cristiano-celestial y el humano-terrenal: comienza con una cita al Génesis, distinguiendo entre el bien y el mal. Esto establecerá el tono moral de las acciones que el público, de manera inconsciente, será capaz de juzgar. Vale decir, Larraín le entrega la opción moral a quien contempla el relato, para así juzgar a aquellos que se encuentran impunes. El nombre del pueblo donde transcurren los acontecimientos es “Navidad”, continuando con esta lógica. El estado decadente en que se encuentran los integrantes de este selecto grupo que integra el “club” los muestra como sujetos que parecen estar pagando sus pecados, esperando en un estado de castigo continuo y en el ostracismo, sólo semejante a un purgatorio.

En conjunto con esta idea, se suma como otra capa narrativa el brillante matiz y escritura de los diálogos, que deben ser uno de los más vivaces de los últimos años del cine chileno. Cargado de un humor agudo, irónico, negro, de doble o triple sentido, se amplifica al provenir de sacerdotes. Este es uno de los puntos más relevantes y destacados del film.

La forma toma el protagonismo de manera continua y coherente, partiendo de un contenido potente y claro en sus alcances. En la fotografía predominan los cielos oscuros y los momentos crepusculares e invernales, que parecen inundar todo en un clima deprimente, y que resultan ser el complemento perfecto para el perfil de los acontecimientos.

Parecen ser la suma a lo visual, de donde se pasa de la ironía a la denuncia, de la tragedia a la bajeza humana en su esplendor. Esto es mostrado con tonalidades azuladas que generan una sensación de tristeza. Momentos clave de la trama ocurren de noche y los sucesos se desencadenan de manera muchos más potentes. De noche se desencadenan las almas y de día parecen moverse en un claro equilibrio de relaciones y roles, asimiladas en un espacio común regido por la mirada vigilante y la voz de dulzura amarga de Mónica (Antonia Zegers). La idea de ocultar en el ostracismo perpetuo a estos sujetos es un círculo vicioso de olvido y perdón, de los cuales Larraín más que nada intenta ejemplificar sin juzgar, permitiendo que tanto la culpa como la sumisión sólo sean parte del tormento imperecedero que se adhiere a cada uno de los miembros de este “club”. La película ha obtenido numerosos premios internacionales, entre los que destaca el Gran Premio del Jurado en el Festival de Berlín, Mejor guion y actuación en el Festival de Mar del Plata, cuatro Premios Fénix a Mejor película, director, guion y actor y el Premio Platino al Mejor guion.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

1. Romance de Medio Siglo

Vladimir Rosas

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Luis Moglia Barth - Año de producción: 1944 - Año de estreno: 1944 - Producción: Chilefilms - Tipo de financiación: pública - Reparto principal: Francisco Flores del Campo, Hernán Castro Oliveira, Orlando Castillo, Nieves Yankovic, América Viel, Blanca Vidal, Chela Bon, Mario Gaete, Cora Díaz, Ballet Uthoff con Malucha Solaris.

Breve sinopsis

Mientras se produce la guerra civil de 1891, un muchacho revolucionario malherido entra a esconderse en una acomodada casa, donde conoce a una aristócrata muchacha, siguiendo el amor. Como pertenecen a bandos opuestos

tendrán que separarse, pero años después vuelven a reencontrarse, siempre con la historia de Chile como telón de fondo.

Comentario sobre el film

Antes que los académicos intentaran definir con meridiana claridad conceptos como transnacionalismo en el cine (y más específicamente, en la producción cinematográfica), el foco del trabajo en conjunto en diversos países latinoamericanos apuntaba todavía a reconstruir o emular una experiencia eurocéntrica, característica que resalta con mayor fuerza en historias basadas en los melodramas de clase alta. Fenómeno que parece un camino evidente e ingenuo, pero que generalmente augura éxitos de audiencia tanto en el cine como en la televisión (pensemos en la generalidad de las telenovelas basadas en personajes de clase alta, destinadas a las clases populares).

Romance de Medio Siglo es una cinta que goza de las características mencionadas anteriormente, y apuesta fuertemente por atraer a partir de una historia de gente relativamente resuelta y sin necesidades de sobrevivencia, junto con el intento por establecer ciertos aspectos costumbristas de narrativas basadas en el campo, usuales en las cintas chilenas de los años 1940, añadido con un recorrido por la historia de Chile que permite generar así una identificación un tanto forzada, que bien podría ser ajena al relato.

Como bien señala su título, esta película aborda aproximadamente el período desde la Guerra Civil de 1891, donde se derroca al presidente José Manuel Balmaceda, hasta 1944, fecha de estreno de la cinta. La historia está centrada en dos personajes principales: el balmacedista Daniel (Francisco Flores del Campo) y la aristócrata Ana María (Inés Moreno). Por pertenecer a bandos enemigos, su amor es prohibido y

deben conformarse con proseguir sus vidas, casarse, y tener hijos; Ana María en Chile y Daniel en Francia, país donde debe refugiarse luego de que los balmacedistas perdieran la guerra, y en donde se convierte en un connotado pintor. Eventualmente, se reencuentran y conviven amistosamente, haciéndose Ana María cargo del hijo de Daniel cuando éste fallece. Así, la historia avanzará tanto a los hijos, como subsecuentemente a los nietos de la pareja protagonista, la sobreviviente Ana María, que fijará su deseo en que los nietos de ambos logren lo que ella y Daniel no pudieron en vida. A lo largo del relato, otros eventos clave de la historia chilena de comienzos del Siglo XX sirven de marco para los hechos desarrollados, principalmente con anclajes en el terremoto de Valparaíso de 1906 y el Centenario en 1910 como contextos, pero que, en términos de avance del relato, no aportan vínculo alguno más que el recordatorio que la película toma lugar en Chile.

Es también muy difícil que una historia estructurada narrativamente en torno a la historia del país haya tenido estreno, o siquiera algún éxito, en otro país ajeno. Así, es interesante que, a pesar de ser una producción surgida del convenio firmado entre la naciente Chilefilms y la Argentina Sono Films, *Romance de Medio Siglo* destaca más por su chilenidad. A pesar de contar entonces con estos elementos más identitarios, y en base a la prensa de la época, gozó de una acogida moderada, y las críticas se centraron más bien en lo simplista del relato. La Revista Vea de octubre de 1944 la calificaría como “menos que regular”, además de denostar a su director, el pionero del cine sonoro argentino Luis Moglia Barth, de poco ingenioso.

A pesar de su sentido patrimonial en un país de escaso historial cinematográfico, *Romance de Medio Siglo* destaca principalmente por el análisis social que se puede hacer de las estructuras de poder que refleja, y la ironía de cómo

Chile se mantiene relativamente igual en cuanto a la relación de la élite. Curiosa es la escena cuando Francisco, el esposo de Ana María, recuerda a Daniel, diciendo que estuvieron en el mismo colegio, pero que sus ideas políticas los mantenían distanciados. Esta línea es clave para entender la forma en que ha operado la clase dirigente por más de dos siglos en Chile, acusación que ha sido levantada nuevamente a raíz de las protestas iniciadas en octubre de 2019. El retrato de luchas de poder entre dos bandos políticamente distintos, pero socialmente iguales, excede el formato melodramático propio y refleja prístinamente aspectos que, de seguro, pasaron inadvertidos para las audiencias de la época. Más allá de la inclusión de personajes populares, solo los personajes de alcurnia tienen importancia.

2. Yo vendo unos ojos negros

Vladimir Rosas

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Joselito Rodríguez - Año de producción: 1947 - Año de estreno: 1947 - Producción: Chi-Mex - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Evita Muñoz, Agustín Irusta, Olvido Leguía, Chela Bon, Yoya Martínez, Paco Pereda, Juan Corona, José "Pepe" Guixé, José Pi Canovas.

Breve sinopsis

Chachita es una pequeña niña huérfana, quien debe soportar los tratos de su madrastra, hasta que aparece Carlos, su tío ciego, con el cual entabla una relación empática y filial.

Comentario sobre el film

Chile y México han sido países que, a lo largo del siglo XX, han vivido en las antípodas en cuanto a producción cinematográfica. Ciertamente, la cercanía del segundo a Estados Unidos, y un mercado mucho más grande, han permitido a la realización mexicana avanzar a pasos agigantados y decididos, desarrollando géneros que dan cuenta de una diversidad cultural impregnada en la identidad nacional de dicha nación. Musicales, dramas, producción infantil, cine de luchadores, son una forma de pensar una industria que, a diferencia de Chile, iba más allá del entusiasmo personal de un realizador en particular.

En el país sudamericano, con una cantidad de estrenos anuales más bien exiguo, la oportunidad que significó la

coproducción con otros países, especialmente México, significó un aprendizaje para comenzar una maquinaria que, eventualmente, terminó capotando. Sin embargo, en el largo plazo, y con la experiencia del presente, es certero decir que la aventura fue necesaria para que el cine en Chile progresara hasta lo que es hoy.

En la literatura, el cine y el teatro, el melodrama ha sido un género que ha sabido explorar (y explotar) el paroxismo de las relaciones humanas; y en ello, la tradición de la narrativa cinematográfica, y posteriormente televisiva mexicana, da cátedra. En este sentido, el director y pionero del cine sonoro latinoamericano Joselito Rodríguez (no confundir con el cantante español Joselito), que ya había estado a cargo de historias de similar tratamiento como *Morenita clara* (1943) o *La pequeña madrecita* (1944), encabeza *Yo vendo unos ojos negros*, una película hecha en Chile, pero donde el estilo se asemeja más a un melodrama mexicano.

La película centra el motor de su relato en Carmencita (Evita 'Chachita' Muñoz), una huérfana que vive con su maltratadora madrastra en Valparaíso. La suma de historias comienza cuando llega de visita el tío de Carmencita, un cantante (Carlos, protagonizado por el mexicano Agustín Irusta) que quedó ciego debido a un accidente en el crucero donde trabajaba. Allí, Carlos conoce a la profesora de piano de Carmencita, Alicia (Chela Bon, que más adelante se iría a Estados Unidos y trabajaría con Roger Corman), con quien pretende una relación, predeciblemente correspondida que, eventualmente, se irá desarrollando en paralelo al actuar de otros personajes, como un doctor que busca operar a Carlos para que recupere la visión, además de otros de menor relevancia dramática, pero que trabajan como relevos cómicos para descomprimir los momentos de mayor tensión.

Santa Cruz (2014), al analizar el cine chileno de la década de 1940, aborda las desacertadas fortunas que vivieron

las cintas chilenas pensadas también para un estreno en el exterior: “Incluso en 1946, hubo un intento por exportar las películas de Chile Films, como ocurrió con *El Padre Pitillo*, que fue exhibida en México [...] con un gran fracaso que entierra las posibilidades exportadoras de Chile Films” (24-25). Asimismo, citando a Alicia Vega, Santa Cruz profundiza en cómo se intentó internacionalizar, desapegándose de todo tipo de definición cultural que pudiera anclar una historia como “muy chilena”. Es precisamente ese tipo de indefinición la que en cintas como *Yo vendo unos ojos negros* termina desatendiendo un anclaje identitario que, si bien es reforzado en ciertas secuencias de bailes nacionales que nos recuerda cada cierto tiempo que la cinta tiene lugar en Chile, intenta alcanzar una cierta universalidad. Gobantes (2014) destaca que, por ejemplo, el entorno de la historia resulta irrelevante, lo que opera hacia a su ambigüedad.

Yo vendo unos ojos negros gozó de críticas bastante crudas cuando se estrenó en septiembre de 1947. La Revista Vea, del 10 de septiembre, la identifica como una comedia dramática, con arranques de melodrama, proveyendo una aceptación discreta. La Revista Ercilla, en su edición del 9 de septiembre, dilapidó sus pretensiones artísticas: “El tema es de un sentimentalismo barato [...] y su final se adivina”. Así, esta cinta sería un ejemplo de los intentos del cine chileno por abarcar más de lo que podía. Finalmente, no deja de ser interesante ver la evolución entre ciertas personas involucradas en la realización, como su productor Patricio Kaulen, que en adelante impulsaría un cine completamente distinto en estilo y aspiración.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gobantes, C. (2010). *Ciudades de película*. Disertación doctoral. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Santa Cruz Achurra, E. (2008). El cine chileno y su discurso sobre lo popular. Apuntes para un análisis histórico. En *Comunicación y Medios*, núm. 18, pp. 57-69.

3. La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas **Primera parte: "La insurrección de la burguesía"** **Segunda parte: "El golpe de estado"** **Tercera parte: "El poder popular"**

José Miguel Ortega Ascencio

Ficha técnica

Duración: 97 min (primera parte), 88 min (segunda parte), 79 min (tercera parte) - Formato: filmico (16mm ampliado a 35mm) - Tipología: documental - Dirección: Patricio Guzmán - Año de producción: 1975 (primera parte), 1976 (segunda parte), 1979 (tercera parte) - Año de estreno: 1975 - Producción: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Equipo Tercer Año, Chris Marker - Tipo de financiación: co-producción.

Breve sinopsis

Documental que registra el polarizado clima político y social que vive Chile durante los meses inmediatamente anteriores a que se produzca el golpe de estado encabezado por la junta militar el día 11 de septiembre de 1973, derrocando al gobierno izquierdista de la Unidad Popular presidido por Salvador Allende. La película se divide en tres partes, que operan tanto de manera autónoma como en un corpus total.

Comentario sobre el film

Filmado por un equipo reducido, la película no se elabora a partir de un guion pre definido. Serán los acontecimientos diarios aquellos que marcarán el plan de rodaje día a día,

en el cual se puede contemplar a activistas de derecha pertenecientes a las clases acomodadas, militares, trabajadores y sindicalistas. Es un abanico de actores sociales que permite comprender una sociedad que, algunos meses después del registro fílmico, comenzará un lento proceso de desaparición, figura que no solamente es alegórica, sino concreta debido a los innumerables asesinatos cometidos por los agentes militares del Estado que toman el control del país después del golpe. Se trata de dos grupos antagónicos que luchan de forma continua: aquellos que defienden un Gobierno de izquierda elegido democráticamente, y una derecha unida a grupos políticos y económicos anticomunistas. Patricio Guzmán, director de *La batalla de Chile*, expone el bloqueo económico que realiza Estados Unidos contra la Unidad Popular, y el apoyo que esto encuentra en la derecha chilena, con el objetivo de generar una crisis social y económica en el país.

El documental, considerado una de las películas políticas más importantes a nivel mundial, trabaja en forma sutil la configuración de una comunidad quebrada. Sin ser un panfleto, expone metódica y cronológicamente numerosos sucesos que van escalando hasta la irrupción militar, que desoye los decretos constitucionales para levantarse en armas. Las tensas reuniones de sindicatos, las multitudinarias marchas, concentraciones políticas, represión, atentados y muertes son el contexto que la sociedad había normalizado a tal punto que se integraba a un cotidiano. En la dureza de algunas de sus imágenes se logra apreciar la caótica situación del periodo, representado en los rostros temerosos de una población que ya intuye la posibilidad de un golpe de Estado, situación que no hace prever la irracional violencia militar contra una comunidad desarmada. Ejemplo de ello es el “tanquetazo”, movimiento militar preliminar al golpe liderado por el coronel Roberto

Souper el 23 de junio de 1973, cuyo registro presagia lo que vendrá meses después.

La dirección de Patricio Guzmán toma una distancia observacional de los procesos, logra mimetizarse con técnicas provenientes del *cinema vérité*, gracias a la audacia del camarógrafo Jorge Müller, quien es capaz de retratar el odio de las clases acomodadas hacia los pobladores, y a la vez convertirse en un invisible articulador de la condición subjetiva de la comunidad. Müller, que será posteriormente detenido, torturado y su cuerpo hecho desaparecer junto a su pareja Carmen Bueno, es posiblemente uno de los mayores directores de fotografía del cine chileno, y cuyo talento fue despojado por la violencia de Estado sin encontrar hasta el día de hoy respuestas oficiales sobre su paradero. Las imágenes que nos hereda Müller logran transmitir la sensación de despojo y extrema tensión que vive el país en las semanas anteriores a producirse una de las mayores transformaciones de la historia de Chile, registro tan completo como complejo, alentador como desalentador. Son imágenes que parecen cobrar sentido únicamente en el momento crucial de enfrentar el vacío.

Cada parte que conforma *La batalla de Chile* visualiza lo cíclico que puede llegar a ser la historia: al igual que muchas de las películas seleccionadas para este trabajo, podemos apreciar como en el contexto del actual estadillo social que vive el país, igualmente surgen las polarizaciones entre la derecha e izquierda. Sin embargo, este documental trasunta amargura al saber que cada sujeto retratado es un potencial torturado, fusilado o desaparecido: tal como señalaba Chris Marker “uno nunca sabe lo que filma”, y en el caso de *La Batalla de Chile*, el impacto de las violaciones a los derechos humanos operó en tal nivel de crueldad que la imagen resulta imposible frente a la realidad.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Santiago: del Litoral.

Rufinelli, J. (2013). *El cine de Patricio Guzmán*. Santiago: Uqbar Editores.

4. Recado de Chile

José Miguel Ortega Ascencio

Ficha técnica

Duración: 20 min - Formato: filmico (16mm y 35mm) - Tipología: documental - Dirección: Realización colectiva de Guillermo Cahn, Carlos Flores Delpino, Alfonso Luco, Jaime Reyes, José Román, Raquel Salinas, José de la Vega (en Chile); Fedora Robles, Pedro Chaskel y Nelson Villagra (en Cuba) - Año de producción: 1979 - Año de estreno: 1979 - Producción: Cinemateca chilena de la resistencia, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - Tipo de financiación: co-producción.

Sinopsis

Primera película clandestina realizada por cineastas chilenos para denunciar las desapariciones sistemáticas ejecutadas por los aparatos militares de la dictadura militar chilena. El documental registra la búsqueda que realizan los familiares de detenidos sin información oficial de sus paraderos. Gran parte de ellos fueron asesinados y sus cuerpos nunca fueron entregados a los familiares.

Comentario sobre el film

Recado de Chile es un documental claro y preciso en donde se denuncia la sistemática violación de los derechos humanos en Chile. Primeramente, una breve introducción muestra una serie de noticias internacionales en las que se acusa al gobierno militar de ejecutar la sistemática desaparición de ciudadanos, principalmente ligados a partidos políticos

de izquierda como el Comunista y el Socialista. A continuación, el documental registra el drama humano de aquellas mujeres que piden información y justicia por esposos, hijos y hermanos, los que no han sido encontrados después de una exhaustiva búsqueda que se extienden por más de tres años.

El registro de cámara, realizado por Jaime Reyes, debe adecuarse a las condiciones que propone un contexto de restricciones y censuras. Gran parte de la película está filmada en interiores, mientras que apenas dos secuencias se registran en exteriores. La cámara reencuadra constantemente, potenciando la vertiente verista del documental, y traspasando al público el terror psicológico que servía de marco a las relaciones sociales de un periodo marcado por las arbitrariedades.

Una secuencia resulta reveladora: cuando una entrevistada comienza a dar testimonio de la desaparición de un familiar, su compañera la replica y comienza también a enumerar, a continuación, a sus desaparecidos. Lo mismo hará una tras otra mujer, en una letanía filmada en un impecable plano secuencia que parece no tener fin: las desapariciones son infinitas y los números, nombres y datos descriptores entranpan una bucólica cadena que el blanco y negro contribuye a dotar de una capa melancólica a estos horrores modernos, donde lo indecible de la realidad chilena pasa a dialogar con películas como *Noche y Niebla* (Alain Resnais, 1955), en donde la naturaleza humana no se despoja de sus espantos. Es el caso de la emblemática dirigente Ana González Recabarren, que figura entre las mujeres que aportan su testimonio, narrando la desaparición de cinco personas, prácticamente toda su familia. O el caso de María Luisa Lazzaro, madre de Claudio Venegas Lazzaro, un niño de 17 años detenido por agentes de Estado mientras caminaba por la calle, y del cual nunca más se tuvo información.

Las mujeres tristemente claman justicia, enumeran nombres que son traumas y transforman antiguas fotocopias en amuletos que portan como el último vestigio del amor despojado. Paralelamente, la película se detiene en los niños que sufren la pérdida de un familiar o presencian las violentas detenciones. El montaje de estas secuencias logra generar una empatía absoluta en un film tan político como humano.

En su aparente simpleza, *Recado de Chile* muestra de manera directa y eficaz los abusos que realizó la dictadura en contra del pueblo. Un grupo folclórico, compuesto por mujeres de detenidos desaparecidos, señala una frase que resume muy bien su día a día, y que de cierta forma guarda una estrecha relación con el documental: “búsqueda y unidad”. Esta frase, que pareciera darles algo de esperanza en el Chile gris de aquellos años, demanda algo en una comunidad triste y desolada, ya que con la distancia del tiempo sabremos que muchas de esas personas jamás aparecerán.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Vega, A. (2006). *Itinerario del Cine Documental Chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

5. Los ojos como mi papá

José Miguel Ortega Ascencio

Ficha técnica

Duración: 37 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Pedro Chaskel - Año de producción: 1979 - Año de estreno: 1979 - Producción: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - Tipo de financiación: pública.

Breve sinopsis

Cortometraje documental que muestra las experiencias y vivencias de un grupo de niños y jóvenes chilenos exiliados tras el golpe de Estado de 1973.

Comentario sobre el film

Pedro Chaskel, figura clave del Nuevo Cine Chileno gracias a su trabajo como montajista en *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969), *Entre Ponerle y no ponerle* (Héctor Ríos, 1971) y *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979), da cuenta de un estilo personal en cuanto director de cine político. Películas de su autoría como *Testimonio* (Pedro Chaskel, 1969) y *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970) son obras que muestran una sensibilidad por los derechos humanos que es capaz de trasladar a recursos técnicos, estéticos y expresivos, las cuales han sido alabadas por establecer numerosos dispositivos que abarcan el uso del *found footage*, el archivo oral, el cine observacional, el videoclip y la experimentación. A ello debe sumarse su importante rol en la conservación y promoción del

patrimonio audiovisual chileno, siendo uno de los miembros fundadores de la Cineteca de la Universidad de Chile, institución que fue un verdadero epicentro cultural hasta su clausura tras el golpe de Estado.

Una vez exiliado en Cuba continuó con la realización de obras documentales, tales como *¿Qué es?* (Pedro Chaskel, 1980), *Una foto recorre el mundo* (Pedro Chaskel, 1981) y una trilogía de documentales sobre el Che Guevara. *Los ojos como mi papá* es parte de sus realizaciones de este periodo, donde los niños y jóvenes no solo son protagonistas, sino testimonio vivo de cómo afectan los horrores de las dictaduras latinoamericanas a los más frágiles. Se trata de niños desarraigados producto del exilio, que cuentan sus vivencias en una Cuba para ellos desconocida. Éstos ya han adoptado un acento que no es el de sus países de origen y relatan con pleno conocimiento la historia actual de su país de procedencia, en donde términos como sociedad capitalista y socialismo los usan con total soltura y seguridad. Chaskel emplea dispositivos muy simples para trabajar con los niños, registrando así las diferencias entre Chile y Cuba que, por ejemplo, en su lenguaje propone palabras que para ellos son nuevas, y permite adentrarse en su concepción del arraigo.

Alternado a las entrevistas, Chaskel muestra ricos momentos cotidianos de los niños, ya sea en los recreos del colegio o en clases de manualidades y baile. Lentamente, el discurso resignifica estos espacios invisibles para pasar a hablar de momentos políticos, de héroes revolucionarios en Latinoamérica, pasando de íconos de los pueblos originarios como Lautaro, Bolívar y llegando hasta Sandino, consignando con ello una comparación entre sus propios padres asesinados, y que han muerto como verdaderos revolucionarios, lo cual contradictoriamente para ellos es sinónimo de alegría. Los niños relatan, con precisión

y conocimientos, las estrategias militares y sueños de libertad de estos personajes históricos, justamente narrándolos desde el exilio, develando la caída del gobierno socialista chileno. Es así como la figura de “libertad” se transforma en un concepto complejo para estos niños, una idea que se hace transversal en toda la película y que se ve reflejada en un discurso que expone la búsqueda por una sociedad justa con el individuo. Los niños, con crudeza, develan el quiebre radical de su niñez.

El cineasta Martin Scorsese, en su documental sobre el cine italiano, señala que los niños de la posguerra se transformaron de un día para otro en adultos: se les arrancó su niñez debido a que esta era la única forma de sobrevivir. Los niños de *Los ojos como mi papá* se saben sobrevivientes, y agradecen poder estar donde se encuentran. La experiencia vivida abre la pregunta respecto a qué clase de sociedad podrán construir en el futuro estas generaciones, emparentándose nuevamente con una imagen heredada del cine de la posguerra. Nos referimos al plano final de *Roma, Ciudad Abierta* (Roberto Rossellini, 1945) en la cual se aprecia un grupo de niños que han visto la muerte y destrucción tan de cerca que, sobre sus espaldas, cargan lo que quizás pueda ser la construcción de una sociedad más justa y menos desigual. En los niños recaerá la responsabilidad de esa construcción, frase que es enunciada en el documental de Chaskel, ya que los propios padres lo indican en las que cartas que les son enviadas desde Chile, tras el golpe de Estado: ahora “hay que construir”.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Rufinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago: Uqbar Editores.

6. Prisioneros desaparecidos

Luis Horta Canales

Ficha técnica

Duración: 87 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Sergio Castilla - Año de producción: 1979 - Año de estreno: 1979 - Producción: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Hagafilms AB, Instituto Sueco del Cine - Financiación: co-producción - Reparto principal: Nelson Villagra, Leonardo Perucci, Hugo Medina, Elizabeth Menz, Adelaida Arias.

Breve sinopsis

“El Jefe” administra un centro de tortura de la dictadura chilena, donde numerosas personas son sometidas a las más aberrantes prácticas bajo el pretexto de obtener información política.

Comentario sobre el film

El golpe de Estado ejecutado en Chile el 11 de septiembre de 1973 significó el exilio de numerosos cineastas, quienes continuaron su labor desde distintos países retratando la nueva condición chilena. *Prisioneros desaparecidos* (*De försvunna* en sueco, su idioma original) es una de las numerosas películas filmadas por chilenos en el exilio, con la particularidad de que, desde un relato de ficción, reconstruye el día a día de un torturador en un centro clandestino de apremios ilegítimos administrado por la dictadura chilena. Este relato se construye a partir de la investigación que realiza su director, Sergio Castilla, recopilando testimonios

orales de sobrevivientes. Antes del golpe, Castilla había filmado el documental *Mijita* (1970) y redactado junto a Miguel Littín el *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad*, dando cuenta de una sensibilidad social que se desplegará en toda su posterior filmografía.

Con *Prisioneros desaparecidos* emerge una de las películas políticas más importantes y sombrías del cine chileno del exilio. Co-producción entre Suecia (país en el que su director residía en condición de exiliado) y Cuba, será en este último país donde se realiza el rodaje gracias al importante apoyo que el ICAIC brindó a numerosas películas chilenas del periodo. En *Prisioneros desaparecidos* se toma como eje narrativo la figura de un torturador denominado “El jefe”, bonachón padre de familia y cuyo trabajo cotidiano consiste en obtener testimonios por medio de la tortura, además de asesinar y hacer desaparecer clandestinamente los cuerpos de numerosos militantes de izquierda en el contexto de la dictadura chilena. La película podría ubicarse perfectamente a continuación de *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) o *No es hora de llorar* (Pedro Chaskel y Luiz Alberto Sanz, 1971), dos películas claves del Nuevo Cine Chileno que establecen una exploración en torno a la violencia tanto física como psicológica, antecedendo los horrores que moldearán la sociedad en los años de la dictadura, algo que se replicará en países como Brasil, Argentina, Uruguay o Paraguay, por nombrar sólo algunos. *Prisioneros desaparecidos* propone que la violencia es un estado propio de las sociedades Latinoamericanas, y se emparenta también con otras películas ficcionales de la región, tales como la brasileña *O Caso dos Irmãos Neves* (Luiz Sergio Person, 1967), la uruguaya *Así habló el cambista* (Federico Veiroj, 2019), o las argentinas *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *Garage Olimpo* (Marcos Bechi, 1999). ¿Es acaso que existe una estética de la violencia inherente

al cine Latinoamericano? *Prisioneros desaparecidos* es, posiblemente, una de las obras del cine chileno del exilio que mejor aborda este cuestionamiento.

La crudeza conmovedora del film, dada en la sobresaliente actuación de Nelson Villagra, plantea un personaje construido como si éste se tratase de un burócrata de la tortura, para quien resulta anodino aplicar corriente, colgar cuerpos y violentar a sujetos en los términos más humillantes que se puedan imaginar. La película, si bien es una ficción, se basa en hechos reales recopilados a partir de testimonios de ex prisioneros, lo cual genera un aire amargo frente a una condición humana que es capaz de incorporar al cotidiano lo indecible de los horrores modernos. La reconstrucción realista de la película, basada únicamente en relatos orales recopilados desde el exilio, articula las intimidades siniestras de centros clandestinos que incluso actualmente resulta dificultoso reconstruir en su funcionamiento, debido al ocultamiento de información realizado por los militares.

Sergio Castilla realiza un importante trabajo en el tratamiento del espacio generando una mecanicidad del movimiento de cuerpos vejados, que contrasta con la abulia de los victimarios, seres grises e inexpresivos que ejercen el poder en todas sus dimensiones posibles. Junto a ello, se propone el problema de humanizar los horrores, ya que también se muestra la cruel ambivalencia de los torturadores, que tras cumplir con sus horarios de “trabajo”, llegan a casa y juegan cándidamente con sus hijos. Así se profundiza en la inquietante figura de un demiurgo que en su cotidiano luce amable y llano.

Problematizar sobre la construcción de una memoria evanescente que interpela la relación entre historia y subjetividad será una línea de trabajo por parte de numerosos cineastas chilenos en diversas épocas. Sin embargo, en *Prisioneros desaparecidos* destacan los dispositivos que

emplea, abriendo una serie de atmósferas ambiguas en el perfil psicológico de los torturadores, surgiendo con ello una obra tan perturbadora como sugerente.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ortega, V. H. (2010). Prisioneros desaparecidos y el desborde del terror. En Portal *Cinechile*.

Cortínez, V. (2001). *Cine a la chilena: Las peripecias de Sergio Castilla*. Santiago: Ril Editores.

7. El hombre cuando es hombre

José Miguel Ortega Ascencio

Ficha técnica

Duración: 63 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Valeria Sarmiento - Año de producción: 1982 - Año de estreno: 1982 - Producción: VS Productions (Chile), Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, Institut National de l'Audiovisuel (Francia), Women Make Movies (Estados Unidos), Zweites Deutsches Fernsehen (Alemania) - Tipo de financiación: co-producción.

Breve sinopsis

Documental que indaga sobre las principales características del machismo en Costa Rica. La película expone las relaciones afectivas de los hombres con las mujeres a través de una detallada exploración sobre el amor y el sexo.

Comentario sobre el film

El machismo es una conducta social discriminatoria que instala la idea de superioridad del hombre frente a la mujer, y que lamentablemente ha sido una práctica transversal en toda América Latina desde décadas inmemoriales. Hoy en día, el machismo es rechazado de forma casi unilateral gracias a una serie de movimientos feministas de reivindicación, quedando al descubierto y mostrando lo nocivo que llega a ser en el entramado social. La lista de acusaciones de violencia y femicidios ha significado el rechazo público generalizado, aun cuando todavía existan circuitos que lo

validan y legitiman, siendo un mal social vigente que busca permanentemente ser erradicado.

Una película como *El hombre cuando es hombre*, de la cineasta Valeria Sarmiento, cobra importancia dada su propuesta centrada en mostrar con exactitud las articulaciones del machismo Latinoamericano. Este documental, filmado a comienzos de la década de los ochenta en Costa Rica, guarda una relación directa con lo que ocurre en los diversos países de la región. Valeria Sarmiento articula un discurso a través de un inteligente montaje, que incorpora entrevistas a hombres que narran sus “conquistas” y el proceso de seducción que emplean. El inicio de la película expone la animalidad dominante bajo una dualidad dada en la relación “macho-hembra”, situación que potencia el tono y punto de vista de la obra, logrando una posición crítica sin que en ningún momento se hable literalmente de machismo. Esta opción formal es sumamente sutil por parte de Sarmiento, evitando así el folleto de propaganda para profundizar en la psicología de los personajes y en los contextos culturales que supeditan estas prácticas.

La mirada autoral que posee el trabajo, llena de humor negro, se puede apreciar en detalles como la elección de la música, que sirve de contraste a los relatos de los entrevistados. Sarmiento, que trabajó como montajista en numerosas películas, sabe sacar partido a los recursos estructurales del relato, estableciendo contrapuntos con viejas películas románticas mexicanas, en donde se parodia al clásico galán Jorge Negrete. Este tipo de recursos hacen de *El hombre cuando es hombre* un relato inteligente, que deviene en radiografía sociológica de la identidad Latinoamericana con recursos netamente cinematográficos.

Valeria Sarmiento ha tenido una destacada carrera que la posiciona como una de las cineastas chilenas más resaltadas del siglo XX. Exiliada en Francia luego del golpe de Estado

militar, aborda en numerosas películas una perspectiva de género, tales como *La dueña de casa* (1975) y *La femme au foyer* (1976). Posteriormente realizará importantes películas de ficción tales como *Amelia López O'Neill* (1990), *Las líneas de Wellington* (2012), *María Graham* (2013) y *El cuaderno negro* (2017). Desde 2019 pertenece a la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ramírez, E. y Donoso, C. (eds.) (2016). Presencia animal en *El hombre cuando es hombre* de Valeria Sarmiento. En *Nomadías, el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago: Metales Pesados.

8. Post mortem

Bruno Toro Encina

Ficha técnica

Duración: 98 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Pablo Larraín - Año de producción: 2010 - Año de estreno: 2010 - Producción: Fábula (Chile), Canana Films (México), Autentika Films (Alemania) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Alfredo Castro, Antonia Zegers, Jaime Vadell, Marcelo Alonso, Amparo Noguera.

Breve sinopsis

Ambientada en los días del golpe de Estado chileno de septiembre de 1973, narra la historia de Mario (Alfredo Castro), un oscuro empleado de la morgue de Santiago, quien fantasea con su vecina Nancy (Antonia Zegers), cabañera que desaparece el 11 de septiembre. Mario, preocupado y enloquecido por la desaparición de la que hubiera sido su amante, se pone a buscarla desesperadamente.

Comentario sobre el film

El marco histórico previo al golpe de Estado de 1973 da pie para que Pablo Larraín reconstruya de manera fragmentaria, pero a la vez conjunta, parte de la historia reciente de nuestro Chile. Esto ya lo ha hecho en otras de sus películas como *Tony Manero* (2008), *No* (2012) y *Neruda* (2016). En *Post mortem* repasa la vida chilena en los años setenta, recreando espacios y reconstruyendo otra época, dando muestras claras de sentirse en terreno conocido, lo cual se ha ido

transformando en parte importante de su propio estilo como director. Destacan elementos tales como los autos, las casas, la ropa, el corte de pelo o la dinámica social tanto en las calles como en el teatro, donde los espectadores podían incluso fumar dentro de la sala. Todo esto resulta un punto alto del film, ya que su verismo logra insertar al público en una condición de época como un elemento narrativo.

En el guion se superponen dos líneas narrativas. Por una parte, el amor entre Mario y Nancy, mientras que por otra el marco histórico y los sucesos reales de la tragedia de Chile. El golpe de Estado refleja la misma descomposición de las personalidades y relaciones que intentan establecer los protagonistas, ya sea en sus historias personales como con su ámbito laboral, donde lo público y lo privado se van mezclando de manera brillante, estableciendo un claro juego de reflejos entre lo personal y lo general.

Como una prolongación de la idea anterior, el personaje de Mario es un ser mediocre, solitario, que resulta desagradable en los cánones de la representación clásica. La distancia con que ve pasar la historia viva de Chile, ensimismado en su rutina burocrática, y con obsesiones personales ambivalentes, lo hace quedar al margen de la historia, tal como se representa en la secuencia de la autopsia al presidente Allende, de la cual es un testigo privilegiado debido a su trabajo, pero a lo cual reacciona con parquedad. Por el contrario, los demás presentes sienten la emoción, la tensión y la presión del momento; se sienten afectados desde su emotividad personal frente a la historia viva de Chile. La autopsia al cuerpo del presidente Allende reúne, de cierta forma, el concepto central de la película. El marco de los militares observando y escuchando la descripción tanatológica del cuerpo, la dualidad en la iluminación con el uso de los claros, tonos muy blancos y una semisombra que oculta a los militares, establecen claramente una metáfora visual que

va reafirmando la tesis del suicidio de Allende, y el dramatismo en la imposibilidad de los funcionarios para no hacer exámenes internos al cuerpo del fallecido presidente.

Post mortem es una historia pesimista y deprimente, que anuncia lo que vendrá en la historia del país. Ya desde una mirada estética, la película plantea una paleta de colores en tonos claros que van hacia la dominancia del blanco, creando una particular atmósfera. Esto se fortalece con los elementos de la dirección de arte, ya sea en el delantal que usa Mario, los espacios blanquecinos de la morgue y el maquillaje de los personajes, más bien pálidos, como si se tratara de cadáveres andantes, donde la muerte rodea todo y está presente en todas partes. Igualmente, los exteriores son de tonos cercanos al invierno, espacios nublados, con frío, tal como fue realmente la mañana del 11 de septiembre del 1973.

9. Neruda

Bruno Toro Encina

Ficha técnica

Duración: 108 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Pablo Larraín - Año de producción: 2016 - Año de estreno: 2016 - Producción: Fábula (Chile), Telefe (Argentina), AZ films (Argentina), Funny Ballons (Francia), Participant Media (Estados Unidos), Setembro Cine (España), Reborn Production (Francia) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Luis Gnecco, Gael García Bernal, Mercedes Morán, Diego Muñoz, Pablo Derqui, Michael Silva, Jaime Vadell, Alfredo Castro, Marcelo Alonso, Francisco Reyes, Alejandro Goic, Emilio Gutiérrez Caba, Roberto Farías.

Breve sinopsis

Sin ser una película biográfica, toma el caso real del senador y poeta Pablo Neruda, quien en 1948 es desaforado y perseguido por el presidente Gabriel González Videla. Neruda relata las peripecias del vate huyendo del policía Oscar Peluchonneau, mezclándose realidad y fantasía.

Comentario sobre el film

El que una historia, y luego una película, involucre varios países o culturas, no la hace *per se* un film “transnacional”, pues sería un modo forzado de llevar la narrativa y el lenguaje cinematográfico al campo del terreno político y de las relaciones internacionales entre instituciones que se agrupan y defienden mutuamente. Sin embargo, *Neruda* es una película que manifiesta un grado de transnacionalidad de

forma directa: en primer lugar, toma la figura y el alcance mundial que posee el poeta Pablo Neruda. Luego, recoge un marco histórico como es la guerra fría y el anticomunismo. Y, en tercer lugar, aborda las posibilidades dadas en la relación histórico-narrativa del “relato documental” con Argentina, que es donde realmente huyó Neruda tras su persecución. Este carácter transnacional también se refuerza con la inclusión en el relato de la artista visual argentina Delia del Carril, vecindada en Chile desde 1943, y que es interpretada en la película por la actriz Mercedes Morán.

La recreación de época, el uso de locaciones y, en general, del arte, el diseño del vestuario o los peinados, resultan destacables para la realidad del cine chileno contemporáneo. *Neruda* claramente es una película hecha con una vocación industrial más que autoral, ya que toda su “forma” es más bien tradicional y sin sorpresas que rompan la norma, acercándose al género del cine negro, tanto por el personaje del policía, la recreación de época, la ambientación o la inclusión de personajes como la *femme fatale*. La excepción a ello es el trabajo del montaje, con un carácter contemporáneo y lúdico encabezado por Hervé Schneid, uno de los principales montajistas actuales y reconocido por su trabajo en películas del cineasta francés Jean Pierre Jeunet, tales como *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), *Un long dimanche de fiançailles* (2004) o *Delicatessen* (1991).

La vinculación de los personajes centrales en *Neruda* es destacable, coherente y vinculatoria, pues justifica la dinámica dentro de una historia simple basada en la persecución de un policía a un bandido. Es el aprendiz frente al maestro, ya que el persecutor narra los acontecimientos en un diario, el que emplea a modo de informe de actividades, y en el cual se enfrenta a la poesía. La fascinación por el solo hecho de hacer esta doble captura, aplicando la ley y, a la vez, transformarse en escritor, permite que la película

estructure un interesante relato que pone en disputa al poeta que quiere ejercer en el campo de la política, junto al policía que quiere ser escritor. Existe en ello una distancia social entre los personajes, y que a la vez los une en lo simbólico de la ideología del partido comunista: el poeta es ya un sofisticado “gozador de la vida”, mientras el policía es un oscuro e invisible funcionario público. Se establece así la transmutación del ser de carne y hueso al personaje literario, donde en ese sentido el detective resulta ganador.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bossay, C. (2016). Neruda, negra como nuestra historia. En *La Fuga*, núm. 19.

Lxs autorxs

Claudia Bossay Pisano

Doctora en estudios de cine en Queen's University Belfast (Irlanda del Norte), Magíster en Metodologías Interdisciplinarias en Queen's University Belfast y Licenciada en Historia en la Universidad Diego Portales. Actualmente es académica del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile.

Luis Horta Canales

Magister en Teoría e Historia del Arte en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Licenciado en Realización Cinematográfica de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (Arcis). Becario en estudios de restauración fílmica y gestión del patrimonio audiovisual en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se desempeña como académico en el Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) Universidad de Chile y Facultad de Artes, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Es coordinador e investigador de la Cineteca de la Universidad de Chile.

Jorge Iturriaga Echeverría

Doctor y Licenciado en Historia de la Universidad Católica de Chile, con estudios de realización cinematográfica en la Escuela de Cine de Chile. Actualmente es académico en el Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile.

José Miguel Ortega Ascencio

Magister en Comunicación y Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Autónoma de Barcelona, y Licenciado en estética PUC. Se desempeña como docente de la planta adjunta del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Central, en el Diplomado de Realización Cinematográfica de la Universidad de O'Higgins y en el Magister en Estudios de Cine del Instituto de Estética de la PUC. Ha sido ganador del Fondo audiovisual modalidad guion (*El cine es un campo de batalla*); formación de audiencias (*La vida es corto: visionados comentados de cortometrajes en liceos técnicos profesionales*, Folio: 218674) e investigación (*Héctor Ríos: historia y estética*, Folio 452169).

Vladimir Rosas

Estudiante de doctorado en el Departamento de Cine y Televisión de la Universidad de Warwick, Reino Unido, donde conduce un proyecto de investigación que aborda el documental chileno como dispositivo de microhistorias. Anteriormente estudió un Master en Film and Screen Studies de Goldsmiths, Universidad de Londres, y es Periodista de la Universidad Católica de la Santísima Concepción, en Chile. Ha sido docente del Laboratorio de Realización Interdisciplinaria en la carrera de Cine, de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, en Santiago de Chile y de la cátedra Lenguaje y Estética del Cine, de la Facultad de Comunicaciones de la UC de la Santísima Concepción. En el pasado, se ha desempeñado como crítico de cine en el portal Biobiochile.cl.

Bruno Toro Encina

Doctorante en Cultura y Educación Latinoamericana de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS) de Santiago de Chile, Comunicador Audiovisual del Instituto de Arte y Comunicación (ARCOS), Periodista y Licenciado en Comunicaciones de la Universidad Mayor. Académico del Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación de la Facultad de Educación, Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de la Frontera (UFRO) de Temuco y encargado de Cine de la misma Facultad. Ha sido académico en materias cinematográficas y audiovisuales en diversas universidades. Ha sido Jurado y Programador en diversos Festivales Internacionales de Cine.

Puerto Rico

Eje A

Los films más destacados del país

María Cristina Rodríguez - Ramón Almodóvar Ronda

1. Romance Tropical

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Juan E. Viguié Cajas - Año de producción: 1934 - Año de estreno: 1934 - Producción: Latin Artists Pictures Corporation - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Jorge Rodríguez, Raquel Canino, Ernestina Canino, Sexto Chevrement.

Breve sinopsis

Carlos, un joven director de orquesta, es rechazado por el padre de Margarita, la mujer que ama, por ser una persona pobre y ella de la alta sociedad. En busca de fortuna navega en un velero hasta llegar a una isla desconocida donde sus habitantes son regidos por la reina Alura. Carlos y Alura establecen una relación sentimental y él la convence de que huyan de la isla con el tesoro de perlas que conservan

los miembros de la tribu. En la huida Alura muere, pero Carlos logra escapar con el tesoro. Finalmente, vuelve con Margarita, y su padre lo acepta por la tristeza que esta venía sufriendo desde su partida.

Comentario sobre el film

Romance Tropical, la primera película sonora puertorriqueña y la segunda sonora en español, estuvo perdida por más de ochenta años hasta ser descubierta en la Colección PHI/Krypton en la Universidad de California de Los Ángeles. Se distingue, entre varios otros aspectos, por la calidad de la fotografía, la cual recibió elogios en su época. Un elemento poco común en el cine comercial de la época son los semi-desnudos de las mujeres que habitan la misteriosa isla.

Juan Viguí sobresalió por ser un buen inventor. Ante la escasez de equipo de filmación, el mismo Viguí fabricó piezas que sirvieron para filmar con buena calidad. Entre los adelantos técnicos se destacan los tiros submarinos, algo poco común para esa época.

A pesar de ser una producción principalmente puertorriqueña, se estrenó primero en los Estados Unidos de América y al año siguiente en Puerto Rico, donde tuvo una buena acogida. Esta película llegó a exhibirse en varios países de América del Sur y de esta manera se convierte en la primera película puertorriqueña que tiene exhibición internacional significativa.

En el año 2017, una copia restaurada de *Romance Tropical* fue escogida para ser parte de la exhibición “Latin American Cinema in Los Angeles, 1930-1960” del archivo de la UCLA Film & Television.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ortiz Jiménez, J. (2007). *Nacimiento del cine puertorriqueño*. San Juan: Tiempo Nuevo.

Yépez-Pottier, A. (2018). El rescate y regreso de *Romance Tropical*. En *eladoquintimes.com*, 13 de enero.

2. Los Peloteros

Ficha técnica

Duración: 83 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jack Délano - Año de producción: 1951 - Año de estreno: 1951 - Producción: División de Educación de la Comunidad - Tipo de producción: estatal - Reparto principal: Ramón Ortiz del Rivero, Miriam Colón, Amílcar Tirado; los vecinos del pueblo de Comerío, Puerto Rico.

Breve sinopsis

Ante la necesidad de tener una escuela en un barrio rural de Puerto Rico, un vecino narra una experiencia que tuvo cuando niño. En el pueblo había un grupo de niños que practicaban béisbol sin tener las facilidades adecuadas. Deciden, con la ayuda del entrenador, conseguir dinero por medio de distintos trabajos y servicios para comprar uniformes y el equipo necesario. El entrenador utiliza lo colectado, a espaldas de los niños, para su beneficio personal. Finalmente tiene que devolver el dinero. Con lo recolectado los niños consiguen lo necesario para su equipo de béisbol. Esta experiencia les sirve de ejemplo para, entre todos los miembros de la comunidad, conseguir los materiales de construcción y los trabajadores voluntarios para construir la escuela que tanto necesitan.

Comentario sobre el film

Los Peloteros es una de las mejores películas que se produjeron en la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), organismo del Gobierno de Puerto Rico creado en 1949 para llevar al pueblo un mensaje que aportara al

mejoramiento de su calidad de vida. A través de distintos medios (publicaciones de libros sencillos, carteles gráficos y películas) llevaron a los campos y barrios apartados de la Isla estas películas de las cuales surgían discusiones en las comunidades de cómo mejorar sus condiciones de vida.

Esta película sobrepasó las expectativas como cine educativo y con el pasar de los años se impuso en tanto una pieza fundamental en la historia del cine puertorriqueño. Un guion bien estructurado se combina con una fotografía realista para lograr que la narración fluya de manera simple y efectiva. A esto hay que añadirle la música compuesta especialmente para esta película, música que aporta con eficacia al fluir de la trama.

Uno de los elementos que sobresale en *Los Peloteros* es la utilización efectiva de actores naturales. Todos los actores, excepto los dos principales (Ramón Ortiz del Rivero y Myriam Colón), eran vecinos y trabajadores que desempeñaron distintos papeles. Ortiz del Rivero era un comediante popular y exitoso, conocido como Diplo, que interpretó un papel dramático. Myriam Colón, quien llega a convertirse en una de las principales actrices y directoras de teatro de Puerto Rico y Nueva York, era en ese momento una estudiante de drama en la Universidad de Puerto Rico. Las actuaciones del resto de los protagonistas le imprimen un aire natural que fortaleció el carácter realista de la obra. En una conversación con Jack Délano, el director de *Los Peloteros*, éste le dijo a Ramón Almodóvar que su influencia principal fue el realismo ruso, no el neorrealismo italiano.

Los Peloteros fue seleccionada por la Organización de las Naciones Unidas para ser proyectada en comunidades de distintos países. De esta manera llegó a Alemania, Cuba, Escocia, Estados Unidos, Italia, México y Venezuela; proyecciones que ninguna película puertorriqueña había alcanzado hasta entonces.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

León, D. (1995). *Cien años de cine Latinoamericano 1896-1995*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

Trelles Plazaola, L. (2000). *Ante el lente extranjero: Puerto Rico visto por cineastas de afuera*, pp. 32-37. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

3. El Puente

Ficha técnica

Duración: 51 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: docu-drama - Dirección: Amílcar Tirado - Año de producción: 1954 - Año de estreno: 1954 - Producción: División de Educación de la Comunidad - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Vecinos del Barrio Botijas II de Orocovis, Puerto Rico.

Breve sinopsis

Una comunidad rural en Puerto Rico se ve afectada por un río que al llover y crecer el mismo, no se puede cruzar. Esto provoca que personas, especialmente los niños que viven a un lado del río, no puedan llegar al otro lado donde está la escuela del barrio. En ocasiones los niños tienen que dormir en la escuela debido a que el río tarda muchas horas en volver a su cauce normal. Los vecinos se reúnen para discutir la situación y buscar un remedio al problema. Después de discusiones y señalamientos deciden entre todos trabajar en la construcción de un puente que permita cruzar el río aunque este crezca. Al final terminan inaugurando un puente sólido y bien hecho.

Comentario sobre el film

El Puente fue producida por la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), organismo del Gobierno de Puerto Rico que tenía como objetivo principal aportar al mejoramiento de la calidad de vida de los puertorriqueños a través del cine.

Como era la costumbre en esos primeros años en la DIVEDCO, los actores y actrices eran en su mayoría actores naturales. Esto le imprime el realismo característico del cine producido por esta agencia gubernamental en la década de 1950.

La fotografía es uno de los elementos destacados de esta película; el elemento visual se impone y se convierte en el narrador de la trama. Es una fotografía impactante donde la naturaleza desempeña un papel protagónico y dramatiza efectivamente el problema presentado. La crecida del río, que comienza con una leve lluvia montaña arriba, impacta finalmente la pantalla para exponer la situación por la cual atraviesa ese barrio rural. Los vecinos, especialmente los niños que están en la escuela, no pueden regresar a sus hogares porque el río tumultuoso no se los permite. La trama continúa con el trabajo de los miembros de la comunidad que se ponen de acuerdo para construir un puente, todo esto presentado a través de escenas que explotan efectivamente los escenarios naturales donde se lleva a cabo la historia.

El Puente fue una de las películas de la DIVEDCO que tuvo proyección internacional gracias a las exhibiciones y premiaciones en festivales internacionales, logro poco obtenido por el cine puertorriqueño (fue exhibida en el Festival de Cine de Venecia en 1954 y obtuvo el Diploma de Mérito en el Festival de Edimburgo el mismo año). En ese aspecto fue, junto a otras películas de la DIVEDCO, pionera.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Délano, J. (1994). Mi participación en los comienzos de la División de Educación de la Comunidad. En *Idilio Tropical: La aventura del cine puertorriqueño*, pp. 42-47. San Juan: Banco Popular de Puerto Rico.
- Malavé, C. (1987). *Discurso populista en el cine de Amílcar Tirado*. Tesis, pp. 41-42, 46-52. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, Biblioteca UPR.

4. Modesta

Ficha técnica

Duración: 36 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Benji Doniger - Año de producción: 1955 - Año de estreno: 1955 - Producción: División de Educación de la Comunidad - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Juan Ortiz Jiménez, Antonia Hidalgo; vecinos del Barrio Sonadora de Guaynabo, Puerto Rico.

Breve sinopsis

Modesta, una mujer campesina dedicada al cuidado de sus hijos y su humilde hogar, es maltratada por su marido, quien la critica por supuestamente hacer poco en la casa. Esto es falso, ya que ella se encarga de todos los quehaceres del hogar, a pesar de estar nuevamente embarazada. Ante el abuso de su marido, Modesta se rebela, le pega con un pedazo de leña y hace que este se vaya huyendo de la casa. Las vecinas del barrio se enteran de lo sucedido y como muchas de ellas padecen de una situación similar deciden organizarse en una asociación de mujeres para exigir que las respeten y se detenga el abuso. Toman como símbolo de su organización un pedazo de leña. Después de discusiones y controversias, los maridos aceptan las exigencias de las mujeres y la normalidad regresa al barrio.

Comentario sobre el film

Modesta es uno de los medimetrajes que la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) produjo durante la década de 1950 del siglo pasado. Como fue la costumbre en la DIVEDCO en aquellos años, la mayoría de los actores

eran actores naturales, gente del pueblo que hacía los papeles de gente del pueblo. En *Modesta* el único actor profesional es el masculino protagonista; el resto del elenco está compuesto por personas del barrio rural donde se filmó. Las actuaciones logran dar el toque realista que se buscaba en este tipo de películas.

En *Modesta* hay que destacar el tema principal: los derechos de la mujer. Este fue un tema bastante adelantado para su época. En este sentido, la película precede al movimiento feminista liberal, oficialmente organizado, por aproximadamente una década.

Entre los elementos distintivos de *Modesta* está la fotografía. A través de ella se exhibe el paisaje rural como pieza unificadora de la historia. Se presentan situaciones cotidianas que van desde el trabajo de la mujer en el hogar a una gallera donde los hombres disfrutaban las peleas de gallo. El montaje aporta eficazmente al desarrollo de la acción, secuencias rápidas permiten entender con facilidad la trama.

Modesta tiene una distinción especial que no tiene ninguna otra película puertorriqueña: el Premio de Cortometraje en el Festival de Venecia de 1956. Asimismo, recibió el Diploma de Mérito del Festival de Edimburgo en 1956.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Costa, J. (2019). Memoria viva: *Modesta* mirada al machismo en el Puerto Rico de ayer. En *Noticel*, 7 de abril.

Meléndez Centeno, R. del P. (1993). *Discurso institucional feminista en tres películas de la División de Educación a la Comunidad*. Tesis, pp. 117-128, 150-154. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, Biblioteca UPR.

5. Maruja

Ficha técnica

Duración: 120 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Oscar Orzábal Quintana - Año de producción: 1959 - Año de estreno: 1959 - Producción: Probo Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Marta Romero, Roberto Rivera Negrón, Mario Pabón, Elena Montalbán, Axel Anderson, Manuel Pérez Durán, Víctor Arrillaga, Cortijo y su Combo.

Breve sinopsis

Maruja, una bella y seductora mujer casada con el barbero del pueblo, ha tenido distintas relaciones con hombres importantes de la comunidad. Ella es codiciada por muchos, pero su interés inmediato es su relación con Ángel, comprometido con Helena, su novia de muchos años. En medio de esta situación de adulterio colectivo, Maruja es asesinada. Esto desata una investigación que saca a relucir las relaciones pasadas y presentes entre ella y la comunidad del pequeño pueblo donde se lleva a cabo la historia. El asesino resulta ser el ayudante del barbero, un personaje reservado y poco llamativo.

Comentario sobre el film

Maruja tiene un lugar especial en la historia del cine puertorriqueño por ser la primera producción cinematográfica que tiene un impacto comercial. Se le considera el primer éxito de taquilla del cine puertorriqueño. Fue la primera película boricua que compitió con las producciones extranjeras, tanto de Hollywood como de México.

Esta película utiliza una combinación de técnicos experimentados, algunos producto de la División de Educación de la Comunidad, con actores conocidos de la televisión comercial. El resultado es un panorama amplio de los actores y actrices más populares del momento.

La trama en sí fue un acierto comercial: la historia sensual de una mujer muy atractiva, seductora e infiel, en contraposición a la moral oficial de un pequeño pueblo en Puerto Rico. En ese choque de valores salen a relucir las acciones hipócritas de los poderosos, situación que amarra la historia.

Hay que destacar la participación de actores y actrices que en el momento de su estreno gozaban de gran popularidad entre el público puertorriqueño, tanto en la Isla como en los Estados Unidos. En esta película se recoge una buena muestra del talento local, una combinación de actores provenientes de las telenovelas más populares y músicos conocidos. En este aspecto hay que destacar la participación de Cortijo y su Combo, con Ismael Rivera, una de las pocas participaciones de esta famosa agrupación musical en una película.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Trelles Plazaola, L. (2000). *Ante el lente extranjero: Puerto Rico visto por cineastas de afuera*, pp. 61-67. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Torres, J.A. (1994). Bajo el signo del melodrama: largometrajes puertorriqueños, 1959-1979. En *Idilio Tropical: La aventura del cine puertorriqueño*, pp. 49-63. San Juan: Banco Popular de Puerto Rico.

6. Dios los cría

Ficha técnica

Duración: 120 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jacobo Morales - Año de producción: 1979 - Año de estreno: 1979 - Producción: Dios los Cría, Inc., Jacobo Morales, Blanca Ero - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Norma Candal, Carlos Cestero, Pedro Juan Figueroa, Daniel Lugo, Chavito Marrero, Benjamín Morales, Jacobo Morales, Alicia Moreda, Gladys Rodríguez, Esther Sandoval, Miguel Ángel Suárez, Luis Vera.

Breve sinopsis

Un retrato satírico de la realidad de la clase media puer-torriqueña a través de cinco cuentos independientes donde la hipocresía, el interés financiero, los celos, la avaricia y la envidia son las motivaciones para los actos (a veces violentos) de sus personajes. En cada cuento hay un giro que altera la narrativa esperada por el espectador.

Comentario sobre el film

Dios los cría tiene el formato serial y el tono sarcástico/real/sentimental de comedias italianas como *Viva Italia*. En su film, Jacobo Morales escoge la clase media como su centro, presentando sus inquietudes y sus valores como un señalamiento de lo funesto que estas actitudes pueden ser en los seres humanos. A través de la exageración y de la sorpresa se enfatiza el elemento cómico de estas situaciones. La avaricia, la hipocresía, el engaño, los intereses personales e individualistas por encima de las relaciones humanas,

el rechazo por no seguir con la norma son algunos de los temas presentados en *Dios los cría*.

Para resaltar el elemento cómico, la mayor parte de las veces se recurre al estereotipo. Los hombres tienden a ser bravucones, dominantes y, dentro de un marco muy real, están los que ostentan el poder. Las mujeres son objetos sexuales para el placer de los hombres (con marcadas excepciones) o sumisas y poco atractivas. La ironía es que a fin de cuentas son las mujeres las que siempre consiguen lo que buscaban: dinero, seguridad, respeto y el hombre que ellas escogen.

Resalto el cuento “La gran noche” por ser la historia que conlleva más sentimiento con un mínimo de argumento. Esther Sandoval logra con sus expresiones evocar el dolor de una mujer que hizo su vida alrededor de una cara bonita. Ahora que el tiempo ha devastado ese centro, sólo quedan los recuerdos y esperanza de que alguien vuelva a fijarse en ella. El ordenamiento de las escenas para el efecto final es excelente.

Dios los cría recibió el premio de Mejor actuación femenina por Esther Sandoval en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1980, y es la única película puertorriqueña escogida por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas para ser preservada por su contribución al cine mundial.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

López, R. (s/f). Jacobo Morales: nuestro más notable director. En *Kooltouractiva.com*.

Rosado, E. (s/f). Dios los cría. En *Cinemovida.net*.

7. Blues tropical

Ficha técnica

Duración: 4 min - Formato: filmico (Súper 8mm) - Tipología: animación - Dirección: Poli Marichal - Año de producción: 1983 - Año de estreno: 1983 - Producción: Taller de Cine La Red - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Parte de una trilogía sobre la isla de Puerto Rico donde la realizadora se expresa acerca de la situación colonial existente a través de visuales sobre superficies rayadas.

Comentario sobre el film

Como artista gráfica y mayormente interesada en experimentar con los medios para así producir resultados que se apartan del cine y arte de protesta de la década de 1980, Poli Marichal encuentra en el cine (específicamente en el formato de Súper 8) un campo poco explorado tanto en Puerto Rico como en países latinoamericanos y caribeños. Se da a la tarea de utilizar cada pequeño cuadro de la tirilla de Súper 8 y rayarlo, llenarlo de colores salpicados y frases conocidas como el “¡Ay, bendito!”. En tan sólo 4 minutos ofrece su mirada de un Puerto Rico explotado por intereses partidistas coloniales, pero con un tono de resistencia al porvenir.

Blues tropical recibió el Primer Premio en el Festival Internacional de Cine Super-8 de Caracas y el Primer Premio en el Festival du Cinema Super-8 de Québec, ambos en 1983.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Negrón-Muntaner, F. (1993). Puerto Rican Women Directors: Of Lonesome Stars and Broken Hearts. En *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, pp. 67-78.

Gil, C. (2015). Fast Forward: A Rapid Succession Look into Puerto Rican Experimental Cinema. En *Revista del ICP*, pp. 119-138.

8. Los Espejos del Silencio

Ficha técnica

Duración: 26 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Sonia Fritz - Año de producción: 1989 - Año de estreno: 1989 - Producción: Maga Films - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

El documental presenta la vida y obra de la artista plástica Myrna Báez, destacada e importante pintora de la Generación del sesenta de los artistas plásticos puertorriqueños. A través de distintas entrevistas a conocedores del arte y amigos de Myrna Báez, se resume su aportación al arte boricua, en especial a la pintura y la gráfica. La visión artística de la artista se refuerza con su convicción política a favor de la independencia de Puerto Rico, y esta vertiente de su obra es presentada en el documental.

Comentario sobre el film

Este documental es pionero en la combinación de distintos elementos que sirven para recoger la importancia de Myrna Báez en las artes plásticas puertorriqueñas. La cámara recoge el proceso detallado de ella creando, desde la etapa inicial del boceto hasta culminar en la realización final de la obra de arte. La misma artista narra su vida y explica cómo llegó a ser pintora; narra los cambios en sus temáticas y cómo estas se van imponiendo en su trabajo creativo. Se destacan los paisajes y los desnudos. Es la misma Myrna Báez quien va explicando los cambios que van transformando su obra, los elementos que recoge de diversas

fuentes donde combina reconocidas obras de arte con el paisaje puertorriqueño. Este testimonio de la artista sobre su labor le da una característica especial al documental.

Los Espejos del Silencio presenta la importancia del activismo político de la artista y cómo este impacta en su obra. Por medio de entrevistas, a maestros de la plástica puertorriqueña y destacados artistas contemporáneos a ella, se valora el impacto de su labor artística donde se plasma el orgullo patrio que permea en gran parte de su obra.

La música es otro factor que aporta a la efectividad de lo narrado, ya que mantiene un enlace con lo visual en momentos en que la narración y las entrevistas se ausentan para darle paso a detalles en la obra plástica.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

O'Neill, M. (1989). Los espejos de Sonia Fritz. En *Encuentro. Revista de cine y video*, año 7, núm. 1, p. 13.

9. Lo que le pasó a Santiago

Ficha técnica

Duración: 105 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jacobo Morales - Año de producción: 1989 - Año de estreno: 1989 - Producción: Dios los Cría, Inc., Producciones Pedro Muñiz - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Tommy Muñiz, Gladys Rodríguez, Jacobo Morales, Johanna Rosaly, René Monclova, Pedro Javier Muñiz, Claribel Medina, Roberto Vigoreaux.

Breve sinopsis

La película cuenta la historia de Santiago, un hombre mayor, viudo, que después de trabajar durante más de cuarenta años en la misma empresa, se retira. En esta etapa de su vida conoce a una mujer llamada Angelina, que lo saca de su aburrida rutina. Santiago, entusiasmado con su hermosa amiga, empieza a sospechar de la manera poco común que se llevan a cabo sus encuentros. Con la intención de saber más sobre ella contrata los servicios de un detective para que investigue. En el proceso descubre su pasado con problemas personales, los cuales no impiden que se compenetre con ella para iniciar una relación amorosa a una edad avanzada.

Comentario sobre el film

Lo que le pasó a Santiago es la única producción en la historia del cine puertorriqueño nominada a un Premio de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de los Estados Unidos de América. En 1990 fue nominada para el Oscar como Mejor Película Extranjera.

Los méritos de esta película abarcan muchas partes de la producción. Contrario a sus anteriores films, Jacobo Morales filmó directamente en 35mm en vez de transferir de 16mm, lo que resulta en una calidad superior. Se presenta una historia bien narrada que trae, de una manera simple y diferente, un tema bastante trabajado en el cine: el amor en una edad avanzada. Varios factores contribuyen a la efectividad de la historia, entre ellos la fotografía y la ambientación. En ambos casos sirven para mostrar el contraste de las diferentes situaciones por las cuales va pasando el protagonista; desde lo común y mundano a lo íntimo e imaginario, creando unos ambientes diversos con distintos matices.

Los personajes, desde los principales a los secundarios, logran una credibilidad en la trama que aporta con efectividad al desarrollo de la misma. Se convierte en una historia simpática que puede atraer a un público variado y diverso; que se disfruta en distintos países y culturas fuera de Puerto Rico.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Giroud, I. (2008). *Historias en común: 40 años / 50 películas del cine iberoamericano*. Madrid: Ministerio de Cultura de España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Rodríguez, M. C. (1989). Jacobo nos habla de Santiago. En *Claridad*, noviembre 10-16, p. 30.

10. 12 horas

Ficha técnica

Duración: 89 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Año de producción: 2001 - Año de estreno: 2001 - Dirección: Raúl Marchand Sánchez - Producción: Muvi Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Marcos Betancourt, Cielomar Cuevas, Michelle Deliz, Flavia Manes Rossi, Charlie Massó, Yadira Nazario, Wanda Rovira, Teófilo Torres, Rosabel del Valle.

Breve sinopsis

La jornada de un taxista en un periodo de 12 horas (de 6:00 pm a 6:00 am) es el centro de historias compartidas por mujeres y hombres de diferentes edades y sexualidades. Narra, con un lenguaje visual moderno y dinámico, los conflictos de los personajes, quienes tratan de ahogar sus problemas en el torbellino de la diversión nocturna.

Comentario sobre el film

Esta es la primera película hispano parlante grabada en vídeo digital y transferida a 35mm, proceso que se puso en boga gracias al movimiento noruego Dogma 95, dirigido por Lars Von Trier (*Breaking the Waves*, *The Idiots*).

La película es un mosaico narrativo en el cual se nos presentan las historias de un grupo variado de puertorriqueños. Tres divorciadas en busca de diversión, un gigoló, una periodista buscando el reportaje que la hará famosa, y otros, son los personajes que componen este rompecabezas. Sus historias son narradas según se van entrelazando entre

sí desde el tapón de la tarde hasta el silencio de la madrugada, de seis a seis, doce horas.

Inmediatamente, por su estilo narrativo y visual, nos recuerda dos producciones muy premiadas en los años 2000: *Traffic* de Steven Soderbergh y *Amores Perros* de Alejandro González Iñárritu. Como en estas, Raúl Marchand, el novel director de *12 horas*, busca retratar la sociedad en todo su color, presentándonos escenas de la cotidianidad de nuestro país, y en especial la vital noche. En lo visual, coincide con ambas en el uso de cámara en mano, filtros de color y una edición rápida y cinética, todo en pos de mostrar una sociedad dinámica, vital, caótica: la sociedad del siglo XXI. Este es el nuevo neo-realismo de nuestros tiempos post-MTV y post-modernistas. Sin duda alguna, Marchand posee un tremendo talento visual. Y también lo tiene como escritor, ya que sus diálogos tienen gran naturalidad, una idiosincrasia que cambia de personaje a personaje y una noción de esa jocosidad que nos distingue al hablar, algo que parece haber estado ausente en el cine nacional.

Marchand tiene uno de sus mayores aciertos al contar sus historias en la noche, aprovechando todo el misterio que esta puede encerrar, la expectativa ante lo posible, la euforia y el peligro de la oscuridad, de lo desconocido. Nos presenta de esta forma un retrato del Puerto Rico nocturno que tanto conocemos como desconocemos, donde las reglas diurnas no tienen importancia, donde todo es posible.

Formalmente esta película representa un marcado cambio en el cine puertorriqueño. Es la primera vez que una película puertorriqueña pertenece a su tiempo, con respecto a lo que está sucediendo en el panorama internacional.

12 horas recibió el Premio del Público en el Festival Latino de Chicago en 2002 y una Mención Especial a la Mejor Narrativa y Director Novel en el Tribeca Film Festival, el mismo año.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Díaz, W. (s/f). Buen filme, buenos intérpretes. En *Cinemovida.net*.

González Miranda, F. (2011). La noche te llama: *12 horas* cumple diez años. En *80grados.net*.

11. Cuando lo pequeño se hace grande

Ficha técnica

Duración: 25 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: Mariem Pérez-Riera - Año de producción: 2001 - Año de estreno: 2002 - Producción: Way Out Production - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

En el año 1998 David Sanes, un guardia de seguridad de la base militar de la Marina de los Estados Unidos en la isla municipio de Vieques (Puerto Rico), murió a causa de un proyectil por parte de unas prácticas militares. Desde ese incidente el pueblo de Vieques y Puerto Rico se unieron en una campaña de desobediencia civil en el área restringida de la Marina que se utilizaba para las prácticas de bombardeos, con el fin de que no se tire “ni una bomba más”.

Comentario sobre el film

Este documental trata un tema muy importante para Puerto Rico de una manera eficaz, concisa e impactante. Además, su presentación se dio en un momento crucial para la causa que defendía: sacar a la Marina de Guerra de los Estados Unidos de la isla municipio de Vieques, Puerto Rico.

El film combina adecuadamente la información histórica con la situación actual del momento para presentar un cuadro bastante completo de la lucha que se llevó a cabo en contra de la presencia de la Marina Estadounidense en Vieques. La cámara capta la oposición pacífica de decenas de personas que se manifestaron ocupando la zona de prácticas de bombardeo, impidiendo así que se llevara a cabo el

bombardeo de la Marina a esta zona. Se destacan las escenas donde la documentalista logra registrar, dentro del área restringida, los arrestos de personas que representaban un sector amplio y variado de la sociedad puertorriqueña. La cámara está en el lugar de los hechos mientras los soldados estadounidenses se llevan a decenas de protestantes.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Rodríguez, M. C. (2002). Vieques en el 2002: en pie de lucha por la paz. En *Claridad*, enero 11-17, pp. 22-23.

12. Antes que cante el gallo

Ficha técnica

Duración: 98 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Ari Maniel Cruz - Año de producción: 2016 - Año de estreno: 2016 - Producción: Deluz, CRL, Filmes Zapatero - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Miranda Purcell, Cordelia González, José Eugenio Hernández, Israel Lugo, Yamil Collazo, Kisha Tikina Burgos, Nami Helfeld.

Breve sinopsis

Carmín es el centro de esta historia de crecimiento emocional y físico (alusión al título). Ella vive con su abuela con quien mantiene una relación conflictiva al encontrarse con una madre que la dejó bajo el cuidado de la abuela y un padre al que no ha visto por ocho años debido a estar encarcelado. La rebeldía de Carmín se agudiza cuando la madre se niega a llevarla con ella al momento de mudarse a Estados Unidos. Cuando el padre regresa, su figura y comportamiento despierta una temprana sexualidad en ella. Se presenta la vida de una población que vive en un pueblo de la montaña donde los resentimientos, la ilegalidad, las relaciones familiares y sexuales, y la influencia religiosa predominan.

Comentario sobre el film

La centralidad de la historia (una chica en vía de descubrir su sexualidad y sus emociones como adolescente mirando a la adultez) hace que esta película logre adentrarnos en un mundo de confusión que poco a poco, a través de los ojos de Carmín, se va esclareciendo y así equipando a la joven

a fines de tener el mecanismo necesario para enfrentar el mundo de los adultos. Esto requerirá ante todo rebeldía para rechazar las reglas impuestas por la escuela y, en este caso, la abuela con quien Carmín convive. A esto se añade el desafío a los adultos como mentir, desobedecer en público, salir de casa sin informar adónde va, nunca quedarse callada cuando le llaman la atención y hasta revelar secretos que ponen en juego la vida de otros. Carmín acaba de cumplir los catorce años.

Alrededor de ese centro que es Carmín entre la niñez y la adultez, está el vínculo con Gloria, su abuela (el blanco principal de su rebeldía), quien la ha criado en este lugar montañoso. Doris, la madre que va y viene, no asume la responsabilidad de la crianza. Rubén, el padre, acaba de regresar de cumplir una pena carcelaria de doce años. Luego, también están las maestras que se preocupan de su comportamiento caótico y su compañero de clase que aunque trata no puede seguirle los pasos y arriesgarse como lo hace ella. Además, Carmín se ha criado en un ambiente donde el chisme abunda, donde los matrimonios parecen llevarse muy bien, y en donde todos tienen sus creencias religiosas (hasta seguir a una “santa”). Pero lo que impera en el barrio es que “lo que no se dice no existe”. Por ejemplo, nadie está informado del crimen cometido por Rubén; solamente se rumora que fue algo muy malo.

En este ambiente de tanto secreteo y ambivalencia, Gloria se ha convencido de que puede ignorar las verdades y aceptar la versión pública de los hechos. Ella puede saber que Doris nunca va a asumir la responsabilidad de criar a Carmín y, aunque se lo repite a su nieta para que deje de soñar que lo hará, en la comunidad Doris es una buena madre porque envía dinero y la visita de vez en cuando. Como Carmín no quiere admitir que no es importante para su madre, acepta la versión pública y no la de su abuela en

privado. Una vez que llega Rubén y trata de conectar con la hija que dejó de ver a los dos años, la rebeldía de Carmín toma otro giro.

Ese padre ausente se convierte ahora en la pareja masculina ideal. Para Carmín ese padre extraño es el hombre perfecto: guapo, cariñoso, trabajador, valiente, pendiente de sus necesidades, complaciente y muy amoroso. Ella lo obedecerá y complacerá mientras sea el foco de su atención. Pero al momento en que Rubén trata de reconectar con viejas amistades y nuevas conocidas, los celos de Carmín no tendrán límite. A pesar de lo difícil que es aproximarse al tema de la sexualidad (especialmente en el descubrimiento de la adolescencia), ya que tiende a caer en la exageración y morbosidad, *Antes que cante el gallo* logra llegar a un erotismo sugerido y sutil para así presentar a los personajes en momentos cruciales de sus vidas.

Lo excelente de esta historia es la realidad que presenta donde todos reconocemos parte de la vida que nos rodea. El encuadre de comenzar y finalizar con la cercanía y distancia de la abuela y la nieta es el gran acierto de la historia. Tanto la joven actriz Miranda Purcell (Carmín) como la destacada actriz Cordelia González (Gloria) internalizan sus papeles en un desenlace desgarrador. Sin duda, el guion de Kisha Tikina Burgos y la dirección de Arí Maniel Cruz resultan en una de las mejores producciones del cine puertorriqueño. A estos dos elementos esenciales se añade una dirección de fotografía excelente y unas actuaciones de primera por actores que conocemos muy bien tanto de teatro como de cine.

Antes que cante el gallo recibió varias distinciones: Mejor Película de Infancia en el Festival UNICEF-Colombia (2016); Premio Yellow Robin en el Festival de Cine de Curaçao (2016); Mejor Película en el Festival de Cine de Trinidad y Tobago (2016); Mejor Película en el International Puerto

Rican Heritage Film Festival (2016); Mejor Actor en el Festival Encuentros del Cine Sudamericano de Marsella (2016).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Martínez Maldonado, M. (2016). Antes que cante el gallo. En *80grados.net*.

Nina, D. (2016). Antes que cante el Gallo, ¿nos despertamos? En *elpostantillano.net*, 17 de septiembre.

13. 1950: la insurrección nacionalista

Ficha técnica

Duración: 105 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: José Manuel Dávila Marichal - Año de producción: 2017 - Año de estreno: 2017 - Producción: El Segador - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Entre el 30 de octubre y el 10 de noviembre de 1950, un centenar de miembros del Partido Nacionalista de Puerto Rico se levantaron en armas en ocho pueblos de la Isla y en la capital de Estados Unidos con la intención de proclamar la República de Puerto Rico. Los insurgentes tuvieron el valor de combatir pobremente armados algunos, y otros sin armas, contra unas fuerzas que los multiplicaban en número y en equipo militar. La gesta no tuvo apoyo popular y fue aplastada por la Policía insular y la Guardia Nacional de los Estados Unidos. Los insurgentes murieron o fueron condenados a largas reclusiones en prisión. Los derrotados fueron invisibilizados y desacreditados, y se ocultó lo que en realidad ocurrió. El documental recoge testimonios de octogenarios como Ricardo Díaz Díaz, Edmidio Marín, Carlos Padilla, Miguel Alicea y muy especialmente Heriberto Marín Torres que, con su estilo pausado pero determinado, nos recrean esos momentos críticos en Jayuya y Utuado. Blanca Canales, Elio Torresola y Carlos Irizarry, entre muchos otros, son recordados como líderes que ofrecieron su vida por la liberación de su patria. A través de sus vivencias se intercala la documentación de los historiadores Dr. Ovidio Dávila y Dr. Carlos Zapata que nos ubican en el pasado narrado y su marco histórico.

Comentario sobre el film

Para ubicar los eventos de 1950 el documental resume las fechas que fueron decisivas para que se diera esta revolución/insurrección/grito. Se presenta esta complejidad histórica a través de dibujos y animación (creados por la artista Poli Marichal), grabación de noticiarios, titulares de periódicos y fotos. La llegada de Cristóbal Colón y los españoles en 1493 marca el comienzo de la colonización de la isla y el genocidio y la esclavitud posterior de los amerindios y africanos. Luego, la invasión estadounidense de 1898 marca la segunda colonización con gobiernos militares, la Ley Foraker de 1914 seguida por la Ley Jones de 1917 con la imposición de una ciudadanía de segunda clase y el reclutamiento en el ejército de Estados Unidos que recién se unía a los países aliados en la Primera Guerra Mundial. Con los sucesos del 21 de marzo de 1934 se marca el comienzo de una lucha armada contra un gobierno invasor y criminal. Se detallan los preparativos de la marcha de los Cadetes de la República un domingo de Ramos en Ponce y cómo una actividad pacífica, aunque desafiante por proclamar la independencia de Puerto Rico, se convirtió en un despliegue de fuerza de parte del gobierno militar estadounidense y sus aliados isleños, y la primera confrontación abierta entre Federales y Nacionalistas. El resultado fueron veintiún muertos y más de ciento cincuenta heridos según los relatos oficiales; los testigos visuales que dieron sus testimonios a los periodistas y a los fiscales de la investigación.

A través de mapas movibles, el documental traza los momentos y lugares donde la insurrección surge: Peñuelas, Ponce, Utuado, Arecibo, Naranjito, Mayagüez, San Juan y Jayuya. Tan sólo ciento cuarenta personas constituyeron el grupo planificador y militante de la insurrección, pero su motivación, fortaleza y entereza para afrontar al imperio

poderoso y sus lacayos locales los hacen héroes de ese momento y en este presente tan desolado y confuso. Según reviven los hechos los participantes entrevistados, el blanco del ataque eran los cuarteles de la policía para apoderarse de las armas y del lugar estratégico que tenían en los pueblos. Algunos lograron tomar el cuartel por un tiempo breve, otros tuvieron que cambiar de estrategia y moverse a otros lugares para no ser capturados o asesinados por la policía y la guardia nacional que el Gobernador Muñoz había movilizado cuando vio que el movimiento no era algo que podía derrotarse en un par de horas en un solo lugar. Blanca Canales, junto a Heriberto Marín, pudieron izar la bandera puertorriqueña en Jayuya, la misma que los Nacionalistas habían tomado como su emblema, que fue prohibida por los gobiernos de turno y que luego fue adoptada por la oficialidad del Estado Libre Asociado.

Después de la captura y muerte de los militantes de la insurrección se arresta a cualquier sospechoso de ser independentista y de ayudar a los sublevados. Entre los más de mil arrestados se encontraban padres, madres, hermanos y hermanas de los Nacionalistas, quienes fueron tratados como criminales sin tener prueba alguna de su participación. Pero para eso existía la Ley de Mordaza. Copiaron al pie de la letra lo que el House of Un-American Activities Committee (HUAC) hizo en los Estados Unidos desde 1945 en adelante con cualquier “sospechoso” de tener vínculos con el Partido Comunista o con la Unión Soviética. Los Nacionalistas entrevistados (en largas y muy sinceras conversaciones donde reviven sus experiencias, sufrimiento y reafirmación de sus ideas y compromiso) describen cómo ellos fueron afectados, la tortura física y especialmente mental que sufrieron por tantos años, que los llevó a largas penas (condenas de cientos de años), al aislamiento en solitaria y la denegación de visitas, cartas o noticias del

exterior. Estas condenas fueron acortadas o ellos fueron indultados, pero sin requisito de arrepentimiento. Como bien dijo Rafael Cancel Miranda cuando, recién apresado en 1954, le preguntaron: “I’m not sorry for what I did”.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Martínez Maldonado, M. (2018). *1950: La insurrección nacionalista*: un documental que hay que ver. En *80grados.net*.

Nina, D. (2018). *1950, La Insurrección Nacionalista*: un documento de Libertad. En *elpostantillano.net*.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

María Cristina Rodríguez - Ramón Almodóvar Ronda

1. El Salvador, el pueblo vencerá

Ficha técnica

Duración: 80 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Diego de la Texera - Año de producción: 1980 - Año de estreno: 1980 - Producción: Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario FMLN. - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Filmada bajo condiciones extremadamente difíciles, en ocasiones clandestinas, este documental presenta la lucha por construir una nueva sociedad en El Salvador. Testimonios de personajes activos en este proceso denuncian las violaciones a los derechos humanos de parte del ejército y las fuerzas paramilitares durante la guerra civil que se llevó a cabo desde finales de los años setenta hasta principios de los ochenta del siglo XX.

Comentario sobre el film

Este documental, una producción de El Salvador y Puerto Rico, presenta la visión del pueblo salvadoreño sobre la grave crisis social iniciada a finales de la década del setenta del pasado siglo, que llevó al país a una dura y prolongada guerra civil. *El Salvador, el pueblo vencerá* es una de las películas puertorriqueñas más premiadas a nivel internacional. Resume la historia de El Salvador, articulando animación con material fílmico para narrar las luchas de liberación en el siglo XX.

La utilización de material noticioso de las grandes cadenas televisivas estadounidenses se combina con grabaciones que recogen masacres y asesinatos de inocentes. Pero lo más destacado es el material original que se filmó exclusivamente para esta película. La producción logró registrar, con la ayuda del propio ejército salvadoreño, escenas de una patrulla al asecho de la guerrilla. Entre las escenas más conmovedoras e impactantes está el asesinato de un estudiante universitario que es herido y atrapado entre dos fuegos; mientras clama por su vida los soldados le van disparando hasta asesinarlo. Por otra parte, la misma producción estuvo con el FMLN, en la guerrilla, para presentarnos esa otra cara de la moneda.

Visualmente se presenta con efectividad el contraste entre las clases pobres y la clase alta; entre las víctimas, los perseguidos en la guerra, y la clase dominante que celebra con entusiasmo la política de la dictadura. Impactan los testimonios de madres que manifiestan su terror por haber perdido familiares en manos de la Guardia Nacional. Al final, aparecen cuatro líderes que participaron en el documental, que fueron entrevistados, y que fueron asesinados antes de finalizar la producción del documental.

Uno de los objetivos de esta producción fue presentarla al Parlamento Europeo en Bruselas para que se reconociera al Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y al Frente Revolucionario Democrático (FRD) como una fuerza beligerante legítima en el conflicto salvadoreño. *El Salvador, el pueblo vencerá* fue un instrumento clave para conseguir ese reconocimiento.

Esta película se incluye como una producción salvadoreña en *Historias en común: 40 años/50 películas del cine iberoamericano*, publicación del Ministerio de Cultura de España. La misma ha recibido innumerables distinciones, entre los que se encuentran: el Premio Coral Mejor Documental en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1980); el Premio Saúl Yelín (1980); el Premio Caimán Barbudo (1980); el Premio Fipresci (Federación Internacional de Prensa de Cine) en el Festival Internacional de Documentales de Lille (1980); el Premio de Oro Mejor Documental y Premio de los Estudiantes al Mejor Documental en el Festival Internacional de Moscú (1980).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Thomas, K. (1981). *El Salvador. A Film of Oppression*. En *Los Angeles Times*, 23 de octubre.

Maslin, J. (1981). Screen: *El Salvador*. En *The New York Times*, 15 de agosto.

2. Crónicas del Caribe

Ficha técnica

Duración: 25 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: animación - Dirección: Paco López Mújica y Emilio Watanabe - Año de producción: 1982 - Año de estreno: 1982 - Producción Taller de Coyoacán, Kinesis Film - Tipo de financiación: co-producción.

Breve sinopsis

Esta animación presenta el encuentro del mundo americano y el europeo en los primeros años de la conquista de América. A través de un trabajador en el Canal de Panamá, se narra de manera resumida la historia de los habitantes de las Antillas y el Caribe, el cambio drástico que sufren en su mundo con la llegada de Cristóbal Colón, y las nefastas consecuencias históricas que trae este proceso donde desaparecen los pueblos que habitan las islas del Caribe.

Comentario sobre el film

Esta película se destaca, entre otras cosas, por ser una animación que denuncia la explotación de las Antillas y la violación de los derechos humanos de sus habitantes por los conquistadores españoles, a finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Rechaza el concepto de “descubrimiento” para enfatizar en el concepto de “un encuentro” de dos mundos muy distintos. Ese primer encuentro se da precisamente en el Caribe

Para presentar esta denuncia escogen como escenario el canal de Panamá, que en el momento de la producción del cortometraje estaba bajo la administración de los Estados

Unidos. Este cortometraje es entretenido y educativo; presenta la historia con gracia e ironía, sin perder el hilo narrativo. La animación es a veces dramática y en ocasiones presenta momentos trágicos de la historia con un toque irónico de comicidad.

Comienza con el descubrimiento europeo de las Antillas, a donde primero llega Colón, presenta estampas de la conquista y llega hasta los primeros años de la colonización. Sobresalen los abusos cometidos por los españoles en las Antillas, lo cual lleva al exterminio de la cultura indígena antillana. Culmina en una crítica a la presencia de los estadounidenses en la zona del Canal de Panamá. En este sentido rompe con la animación tradicional que se hacía en ese momento en Puerto Rico, tanto en mensaje como en el tipo de imágenes usadas.

Utiliza imágenes propias de los textos del siglo XV y XVI, las anima de manera sencilla, pero efectiva; les da movimiento para llevar su mensaje de denuncia. A través de la animación presenta, directa e indirectamente, la participación de la Iglesia Católica en la conquista y colonización de América, en especial en las Antillas; en el Caribe. Esta es otra crítica poco común en las animaciones que se hacían en ese momento.

Hay que destacar la técnica de animación donde le dan movimiento a dibujos y grabados de la época, los alteran para dar su versión de la historia. A los dibujos originales le añaden sus propios dibujos y en ocasiones los superponen al dibujo antiguo, dando un aire de la época en que ocurre la acción narrada (finales del siglo XV y principios del siglo XVI).

En esta película se unen como co-directores Paco López, un puertorriqueño, y Emilio Watanabe, un peruano. *Crónicas del Caribe* recibió dos premios: el Coral Mejor Animación en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1982) y el Premio Ariel, Especial Animación, en México (1983).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Rodríguez, M. C. (1986). Paco López: Cine de Animación. En *Claridad*, agosto 22-28.

Malvido, A. (1982). Valiente y heroica, la forma de trabajo del Taller de Animación AC de Coyoacán. En *Uno Más Uno*, mayo.

3. La Operación

Ficha técnica

Duración: 40 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Ana María García - Año de producción: 1982 - Año de estreno: 1982 - Producción: Latin America Film Project - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

La Operación explora el uso de la esterilización femenina como método anticonceptivo en Puerto Rico, donde más del cuarenta por ciento de las mujeres en edades reproductivas fueron esterilizadas. El documental analiza, desde el punto de vista histórico, las razones por las cuales tantas mujeres utilizan este método irreversible a temprana edad. La edad promedio de la mujer esterilizada es veintiséis años. El documental analiza el rol del gobierno, la clase médica y el sector privado en este fenómeno social que se inició con la legalización del procedimiento en 1937, así como las razones personales de varias mujeres entrevistadas para elegir este método anticonceptivo irreversible.

Comentario sobre el film

Este documental presenta un tema controversial que por muchos años fue ignorado por gran parte de la población de Puerto Rico: la esterilización masiva de mujeres puertorriqueñas. Uno de sus mayores méritos es que presenta los distintos puntos de vista de este proceso por medio de entrevistas a las personas responsables de la implementación de esta práctica.

La Operación hace un resumen histórico de la situación política de Puerto Rico donde se permite la experimentación de diversos métodos de contracepción y esterilización de las mujeres puertorriqueñas. Se utiliza una grabación impactante de la operación que se acostumbraba hacerle a las mujeres y este inicio del documental lleva a un relato de los hechos históricos por medio de entrevistas y comentarios de la narración.

En poco tiempo (cuarenta minutos) se condensa mucha información que sirve eficazmente para presentar distintos puntos de vista que culminan en la observación crítica que hace la narración sobre esta violación de los derechos reproductivos de las mujeres de Puerto Rico.

Este documental ha recibido numerosas distinciones: el Gran Premio Documental en el Festival Amiens (1983); el Tercer Premio Coral Documental en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1982); el Premio Brigada Hermanos Saiz de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC, 1982); la Mención de Honor en el National Latino Film & Video Fest (1983); el Award of Merit Latin American Studies Association (LASA) (1983); la Mención de Honor en el San Antonio Cinefestival (1986).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Martínez Cantero, M. (2016). "La Operación" de Ana María García. En *Mujer espíritu*, 4 de abril.

Rodríguez, M. C. (1983). *La operación*: un documental sobre la esterilización de la mujer puertorriqueña. En *Claridad*, marzo 4-10.

4. Luchando por la vida: las despalilladoras de tabaco y su mundo

Ficha Técnica

Duración: 37 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: José Artemio Torres - Año de producción: 1984 - Año de estreno: 1988 - Producción: Arnaldo Alicea, Aliento Cinematográfico, Inc. - Tipo de financiación: co-producción.

Breve sinopsis

El documental *Luchando por la vida: las despalilladoras de tabaco y su mundo* explora por medio de entrevistas, dibujos realistas, fotos y películas antiguas, el desarrollo de la industria del tabaco y el mundo de las despalilladoras: su trabajo, su entorno familiar y comunitario. Presenta la relevancia de estas trabajadoras en los movimientos y organizaciones obreras de la primera mitad del siglo XX en Puerto Rico. Destaca la militancia de estas mujeres, conscientes de la importancia de la unión entre todas para conseguir mejores condiciones de trabajo. En este aspecto son presentadas como pioneras en las luchas obreras de las mujeres trabajadoras. En el proceso de narrar la historia de estas mujeres trabajadoras, el documental también explica el proceso de siembra, cosecha, secado, clasificación por calidad, fermentación y despalillado (limpieza) de las hojas de tabaco; todo el proceso del tabaco antes de pasar a convertirlos en cigarrillos y cigarrillos.

Comentario sobre el film

Las despalilladoras de tabaco fueron las primeras trabajadoras puertorriqueñas que realizaron una labor que no estaba relacionada con las tareas tradicionales de la mujer, es decir, con la costura, el cuidado de niños y el trabajo del hogar. Esta película logra destacar el proceso inicial donde las mujeres puertorriqueñas comienzan a integrarse a la fuerza trabajadora no tradicional para la mujer en Puerto Rico. Esta situación se hace posible gracias a la necesidad que tenía la industria del tabaco de tener mano de obra barata. En el proceso se incorpora a la mujer a la fuerza obrera. Este hecho histórico, poco conocido hasta entonces, es presentado en esta película a través de entrevistas, dibujos, fotografías, metraje histórico y recreaciones de escenas. De esta manera sobresale el tesón y la fortaleza de estas mujeres, que de una manera organizada trabajan para aportar al mantenimiento de sus familias.

Uno de los elementos más importantes que recoge este documental es la participación de estas mujeres en organizaciones de trabajadoras reconocidas. Fueron las primeras en organizarse y exigir mejores condiciones de trabajo. Por primera vez en el cine documental puertorriqueño se trabaja el tema del primer grupo de mujeres que realizaron un trabajo asalariado fuera del hogar. Esto las llevó a ganar más que los trabajadores de la agricultura. La participación de las mujeres en las uniones y sindicatos las lleva a conectarse con organizaciones internacionales de trabajadoras. Con el objetivo de manifestar su protesta utilizan la música de La Marsellesa para presentar sus luchas en el movimiento obrero puertorriqueño.

Por otro lado, se presenta la situación donde el hombre desempleado por la nueva economía lleva a cabo tareas del hogar (cocinar, cuidar a los niños, llevarle almuerzo a sus

esposas) para que ellas puedan cumplir con sus labores como despalilladoras de tabaco.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Almodóvar Ronda, R. (1994). Archivo de la Memoria: el Documental, la Animación y el Cine Experimental en Puerto Rico. En *Idilio Tropical: La aventura del cine puertorriqueño*, pp. 81-96. San Juan: Banco Popular de Puerto Rico.

5. Los Sures

Ficha técnica

Duración: 57 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Diego Echevarría - Año de producción: 1984 - Año de estreno: 1984 - Producción: Terra Productions - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Recoge la vida de varias familias puertorriqueñas y dominicanas en las décadas del 1970 y 1980 en lo que era entonces uno de los peores guetos de Nueva York: Williamsburg, Brooklyn. El ambiente se caracteriza por las drogas, la violencia entre las gangas, el crimen, edificios de vivienda en deterioro o en total abandono, tensiones raciales, familias con madres solteras y la ausencia de recursos locales. El documental se enfoca en la fortaleza, determinación y creatividad de familias dentro de la comunidad para sobreponerse a estas situaciones desesperantes.

Comentario sobre el film

Lo que sorprende de inmediato de *Los Sures* es la familiaridad que capta el director y sus cinematógrafos desde que comienza con las tomas en las calles de este gueto donde los edificios de vivienda parecen a punto de colapsar, tanto de afuera como de adentro, donde las paredes y aceras llevan dibujos y nombres en recordación de los jóvenes asesinados en las guerras entre pandillas y la falta de empleo que permita a su población mejorar su diario vivir. Pero también desde un principio las calles están llenas de jóvenes, niños y adultos que conversan, juegan, cantan, bailan, tocan

instrumentos y dan la bienvenida al director y su equipo. Se ha establecido suficiente confianza para que la gente hable con ellos, dejen que la cámara entre a sus hogares y los sigan en su quehacer diario. El trabajo más difícil de Diego Echeverría y su grupo ha sido el de que todos los entrevistados, la gente que frecuenta lugares como la bodega, supermercado y que pasa la mayor parte de su tiempo en la calle los acojan en su vecindario como iguales.

De las cinco entrevistas/conversaciones (ya que nadie pregunta ni narra) que incluye el director (dos hombres y tres mujeres), las que parecen perfectas para hacerlas historias individuales son las de Tito, Marta y Evelyn. Ana María y Cuso, por el contrario, parecen tener poco que decir y están muy conscientes de que están siendo filmados. Las tres mujeres son madres solteras pero cada una lidia con esta situación de manera diferente. Marta, con cinco hijos de tres relaciones, vive con lo mínimo porque depende del bienestar social (“welfare”) y los cupones de alimento. Aunque no tiene empleo mantiene su apartamento en óptimas condiciones y su familia cuenta con lo básico: ropa, comida y una vivienda limpia y ordenada. Pero tanto ella como los espectadores sabemos que esta situación significa que nunca habrá un cambio en su situación económica y que una crisis puede destruir lo que con tanto trabajo ha mantenido. Evelyn, por el contrario, sí tiene un empleo en una agencia de servicios sociales que le permite cuidar de sus dos hijos pequeños (con ayuda de su madre) y planificar un futuro fuera de la comunidad en la que creció, que todavía ayuda, pero que la ve en una encerrona sin posibilidad de cambio. Evelyn se identifica con las mujeres como Marta porque ella también dependió de “welfare” pero logró tener estudios universitarios que le abrieron el camino para conseguir su empleo. Sin duda, la historia de Tito, el más articulado de los entrevistados, es la más impactante y desgarradora. El director

y camarógrafo lo acompañan en su quehacer de buscar el dinero que necesita para sostener a su compañera y dos hijos pequeños, además de ayudar a su madre, quien es su mayor apoyo. Con sólo veinte años Tito ya ha perdido un hermano menor en la guerra entre pandillas por drogas, su empleo es robar, vender y traficar para siempre tener dinero, y sabe que vive por el momento y que lo que le espera es ser asesinado o encarcelado.

Todos los entrevistados y otros que conversan con ellos exponen la misma idea de lo que es vivir en South Williamsburg: el dinero lo es todo, hay que buscarlo como sea y es la única manera de asegurar el futuro de los hijos. Nadie habla de educarse y entrenarse para obtener un empleo que no los mantenga al margen de la sociedad. Por otro lado, estiman el vecindario porque lo conocen, se sienten cómodos y, hasta cierto punto, seguros a pesar de los asesinatos, robos y subsistencia mínima. Interesantemente no hay añoranza por Puerto Rico no importa si es primera o segunda generación, pero a la misma vez recrean los recuerdos del pasado contado por madres y abuelas. La fotografía y el sonido del ambiente y sus voces hacen de *Los Sures* un excelente documental donde la comunidad cuenta su propia historia casi sin darse cuenta.

Este documental fue seleccionado para ser presentado en el New York Film Festival (1984) y escogido por Union Docs para restauración y como modelo para el proyecto “Living Los Sures” (2009).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Dargis, M. (2016). Critic’s Notebook: *Los Sures* Resurrects South Williamsburg in 1984. En *nytimes.com*.

Calderón-Douglass, B. (2014). *Los Sures* Gives Us a Glimpse of South Williamsburg’s Roots. En *vice.com*.

6. La gran fiesta

Ficha técnica

Duración: 101 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Marcos Zurinaga - Año de producción: 1986 - Año de estreno: 1986 - Producción: Zeta Films, Zaga Films, Roberto Gándara, Héctor González - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Daniel Lugo, Cordelia González, Luis Prendes, Raúl Dávila, Carlos Cestero, Ivonne Coll, Maruja Mas, Sully Díaz, Raúl Juliá, E.G. Marshall, Julián Pastor, Raúl Carbonell, Yeyita Cervoni, Esther Mari, Francisco Prado, José Félix Gómez, Joffre Pérez, Gilda Orlandi.

Breve sinopsis

La historia se sitúa dentro de un hecho histórico: el Puerto Rico de 1942 que, en tanto colonia de los Estados Unidos, será utilizado como otro bastión de las fuerzas armadas para enfrentar cualquier amenaza de un ataque alemán durante la Segunda Guerra Mundial. Los personajes representan una gama de clases sociales y sectores del Puerto Rico urbano que coincidirán en la gran fiesta de despedida en el Casino Español, edificio que será entregado al día siguiente a las fuerzas armadas estadounidenses. Durante la fiesta habrá intrigas, confrontaciones, acuerdos y desacuerdos entre españoles franquistas y republicanos, anexionistas y nacionalistas independentistas; enlaces familiares acordados, romances que pueden o no terminar por razones políticas y familiares. La noche es amenizada por una popular orquesta y sus cantantes del momento, donde irrumpirá un poeta, que animado por copas de vino y una personalidad confrontacional, declama las verdades de las que no se hablan en público.

Comentario sobre el film

Zaga Films se dio a la tarea de presentar una trama de intriga y romance, inserta en un momento de nuestra historia, donde todos los elementos técnicos han sido manejados cuidadosa y profesionalmente. Esto ha permitido que *La gran fiesta* no sea tan sólo una buena trama con excelentes actuaciones, sino un film que puede disputarse la atención de un público nacional e internacional por su dominio del lenguaje cinematográfico. *La gran fiesta* recrea el ambiente físico y espiritual de la década de 1940 en Puerto Rico y cuidadosamente escoge lugares que son representativos de esa época: los edificios de Arte Deco, el Casino, los viejos almacenes de San Juan, los autos, los peinados, las modas y un sinnúmero de detalles que los productores han recogido cuidadosamente para recrear ese momento histórico.

El film se desarrolla en 1942: Estados Unidos ha entrado oficialmente en la Segunda Guerra Mundial, el Presidente Franklin D. Roosevelt había nombrado a Rexford Tugwell como nuevo gobernador colonial de la isla, los líderes del Partido Nacionalista habían sido encarcelados por sus actividades sediciosas algunos años antes, los sectores tradicionales se sentían amenazados por las ideas y medidas de un gobernador de ideas liberales, y comenzaba la búsqueda y persecución de los admiradores de gobiernos fascistas como España, Alemania e Italia. La dinámica de este momento se capta desde una serie de historias que afectan a diferentes individuos de distintos sectores de la sociedad puertorriqueña. Cada personaje en *La gran fiesta* es representativo de una clase socioeconómica y de una ideología en particular. Ninguno es un líder y por eso el público puede identificarse y relacionarlos con el presente.

En esta gran fiesta que marcará el momento en que el Casino Español sería traspasado oficialmente a la marina

de guerra norteamericana, se reunirán todos estos personajes y se formarán alianzas, habrá traiciones y desencantos que servirán como un espejo de nuestra realidad setenta años después. Incluye actores puertorriqueños, españoles y estadounidenses para recrear la época.

La gran fiesta recibió el Premio FIPRESCI Mejor Película Opera Prima en el Festival de la Habana (1986) y el Premio IMAGEN Mejor Película Hispana en Estados Unidos (1987), así como fue la primera película en español invitada y presentada en el Festival de Sundance (1987).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Benamou, C. (1988). Review: *La Gran Fiesta*. En *Cineaste*, pp. 47-48.

Martínez Maldonado, M. (1986). En Paralelismos cinematográficos, simbolismos, y rasgos político-culturales en *La Gran Fiesta*. En *Revista Instituto de Cultura Puertorriqueña*, pp. 71-76.

7. Plena Is Song, Plena Is Work

Ficha técnica

Duración: 29 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Pedro A. Rivera y Susan Zeig - Año de producción: 1989 - Año de estreno: 1989 - Producción: Center for Puerto Rican Studies - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Plena Is Song, Plena Is Work (Plena es canto, plena es trabajo) presenta la historia y evolución de una expresión musical puertorriqueña de gran popularidad: la plena. Narra su desarrollo desde los inicios al principio del siglo XX hasta su transformación, desarrollo y aceptación en distintas comunidades tanto en Puerto Rico como en los Estados Unidos. Sobresalen distintos acontecimientos que sirven para afianzar esta expresión popular, desde las primeras grabaciones para casas disqueras hasta llegar a los medios masivos de comunicación como la radio y la televisión.

Comentario sobre el film

Este documental presenta el tema de la plena, una expresión musical muy popular en Puerto Rico, trabajado con anterioridad en otras producciones cinematográficas, pero en este caso desde una perspectiva diferente e importante, al llevarlo a las comunidades puertorriqueñas en los Estados Unidos. La plena, conocida como el periódico del pueblo por rescatar y narrar acontecimientos del diario vivir, es un medio de protesta para manifestar las preocupaciones y reclamos de los trabajadores en Puerto Rico. Canciones que tienen una importancia marcada en las luchas obreras de

principios del siglo XX van transformándose y cambiando sus mensajes de acuerdo a las necesidades y preocupaciones de las distintas comunidades puertorriqueñas, tanto en Puerto Rico como en los Estados Unidos.

Se destacan varios momentos de importancia histórica para Puerto Rico, paralelamente con la historia de la evolución de la plena. Se utiliza metraje fílmico y de video de gran valor documental donde aparecen personajes de primer orden de esta música popular. Este elemento aporta una característica especial al documental al tener tantas personalidades destacadas en un mismo trabajo fílmico. Sobresalen los primeros pleneros en grabar sus canciones, como Canario Jiménez, Mon Rivera, Rafael Cepeda, César Concepción, Rafael Cortijo, Ismael Rivera y Shorty Castro.

Un elemento que hace de este documental uno particularmente especial es la importancia que le dan a las luchas obreras y cómo la plena sirve para comunicar, protestar e informar acontecimientos relevantes para las clases trabajadoras, desde las primeras huelgas de los trabajadores de la caña de azúcar a las mujeres trabajadoras en la industria de la aguja que exigen unas mejores condiciones laborales. Es una colaboración entre un documentalista puertorriqueño y una documentalista y productora estadounidense conocedora de la cultura de la diáspora y los problemas sociales de centros urbanos.

Plena Is Song, Plena Is Work recibió el Premio Pitirre Mejor Documental en el Festival de Cine San Juan en 1990.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Lerner, J. (1989). Bakine para un maestro/*Plena Is Song, Plena Is Work*. En *Visual Anthropology Review*, vol. 5, issue 2, p. 38.

Pérez, J. (1991). La Plena Puertorriqueña: de la expresión popular a la comercialización musical. En *Centro Journal*, vol. 2, núm. 2.

8. Hangin' with the Homeboys

Ficha técnica

Duración: 89 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Joseph B. Vasquez - Año de producción: 1991 - Año de estreno: 1991 - Producción: Juno Pix, New Line Cinema - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Mario Joyner, Doug E. Doug, John Leguizamo, Néstor Serrano, Kimberly Russell, Mary B. Ward, La Tanya Richardson Jackson.

Breve sinopsis

Cuatro jóvenes del South Bronx, muy amigos a pesar de sus diferencias, deciden pasar la noche del viernes en Manhattan buscando fiestas y diversiones donde puedan beber, comer, bailar y encontrar parejas pasajeras. Son dos afroamericanos (Willie y Tom) y dos puertorriqueños (Johnny y Fernando), uno de ellos que prefiere que lo llamen Vinny para que lo perciban como italiano. Los percances de la noche comenzarán con colarse en una fiesta donde no conocen a nadie, y seguirán con encuentros y desencuentros que hasta incluyen un auto averiado y una confrontación con la policía.

Comentario sobre el film

A pesar de su guion haber recibido el Premio en el Festival de Cine de Sundance, *Hangin' with the Homeboys* no tuvo buena distribución, y la mayoría de los espectadores que la considera de las mejores producciones independientes sobre la comunidad latina, la descubren en cable/video/DVD. Los cuatro “panas” (homeboys) se juntan para darnos un

acercamiento a su vida como adultos que siguen buscando un lugar donde puedan expresar su talento o realizar sus sueños. Comparten la geografía urbana, el comportamiento machista hacia las mujeres (“let’s get some pussy”) y el saber que se mueven al margen de la sociedad por ser negros o latinos.

Como el comienzo de una obra de teatro, la primera escena es un performance interpretado por los cuatro amigos en un vagón del tren que al terminar piden el reconocimiento del aterrado grupo de pasajeros. De aquí en adelante se presenta cada uno en su ambiente para así conocer sus diferencias antes de juntarse para “parisiar” (“to party”) en Manhattan un viernes en la noche. Tom es el más estable por tener empleo, que lo sostiene mientras descubren su talento como actor. Pero él también tiene novia y auto. Willie es el que menos tiene porque no trabaja ni busca empleo (tiene razones, según él, de peso), vive del bienestar social y cree que merece ser subsidiado por el sistema que “lo oprime”. En el lado puertorriqueño Johnny, el más joven del grupo, trabaja en un supermercado y está indeciso si solicita para estudiar en la universidad (“community college”). Fernando, quien insiste en que lo llamen Vinny para así ser menos puertorriqueño y más aceptado fuera de su entorno, no tiene empleo estable, pero las mujeres que conquista le regalan de todo y suplen todas sus necesidades. Este es el cuarteto que pasará una noche de aventuras, desacuerdos y decisiones futuras. Habrá confrontaciones entre ellos (tanto verbales como físicas), se dirán verdades que nadie quiere oír, se tomarán decisiones que afectarán la amistad que tenían.

El acercamiento del director Joseph Vasquez hacia las historias, los personajes y el ambiente de este momento y grupo generacional es una mezcla de realismo, situaciones externamente jocosas e internamente dolorosas,

caracterizaciones muy familiares e intercambio verbal y físico entre Tom, Willie, Johnny y Vinny con mujeres, extraños y la policía. Los personajes son representativos de la sociedad neoyorquina de esa década. Cada actor aprovecha el espacio que le ofrece el director para revelar los pensamientos que su personaje esconde. El guion es tan ajustado y sólido, y con un sentido de humor que rompe cualquier barrera étnica o racial, que lxs espectadores van de carcajadas, a sonrisas, a silencios y nuevamente a reír abiertamente.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ebert, R. (1991). Review: *Hangin' with the Homeboys*. En *rogerebert.com*.

Vargas, A. S. (2015). Revisiting *Hangin' with the Homeboys*, the 90s Film that Flipped the Script on Hood Movies. En *remezcla.com*.

9. La guagua aérea

Ficha técnica

Duración: 80 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Luis Molina Casanova - Año de producción: 1993 - Año de estreno: 1993 - Producción: Luis Molina Casanova - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Chavito Marrero, Idalia Pérez Garay, Teófilo Torres, Norma Candal, Gladys Rodríguez, Sunshine Logroño, Esther Mari, Orlando Rodríguez, Axel Anderson, Alba Nydia Díaz, Ángel F. Rivera, Raúl Dávila, Mario Roche, Adamari López, Eugenio Monclova.

Breve sinopsis

Basado en los ensayos de Luis Rafael Sánchez recogidos en *La guagua aérea* y en cuentos de su colección *En cuerpo de camisa*, la historia reúne a un grupo de pasajeros puertorriqueños que en 1960 toman el avión que los llevará a la Ciudad de Nueva York. Cada uno tiene razones muy personales para trasladarse temporariamente a un lugar conocido o por conocer, pero siempre con el recuerdo de la familia, vecindario o pueblo que queda en la distancia con su traslado a una ciudad que algunos pocos conocen, otros temen y otros consideran hacerlo su residencia permanente. Son los incidentes que se suscitan durante el viaje lo que convierte a este diverso grupo en una colectividad que comparte penas, pero especialmente alegrías.

Comentario sobre el film

Luis Molina Casanova, uno de los más prolíficos documentalistas puertorriqueños, es el director y productor del

largometraje de ficción *La guagua aérea*. Molina ha recogido pedazos de nuestro pasado a través de su lente: el tren, el teléfono, los deportes, los huracanes, las cavernas y personajes históricos como Juan Ramón Jiménez y Luis Muñoz Marín. Incursionó en el largometraje de ficción con *Cuentos de Abelardo*, una serie de relatos y estampas del escritor costumbrista Abelardo Díaz Alfaro. El inicio de *La guagua aérea* tiene el tiempo, la acción, el diálogo exacto y necesario, el manejo de cámara y el fondo musical y de voces que hizo de este comienzo uno sobresaliente. En un punto central, personas diversas y muy diferentes se confunden en una multitud que todavía destaca dramas personales y abre la posibilidad de adentrarnos a profundas historias individuales. La ambientación nos ofrece un vistazo a ese aeropuerto de los años 1950 y 1960 con el ir y venir de los puertorriqueños que viajaban por múltiples razones: para encontrar trabajo, resolver problemas familiares como nos cuenta Pedro Juan Soto en *Spiks*, visitar parientes que habían alcanzado el “éxito”, buscar “fortuna”, aventura, lo nuevo y lo desconocido. Todos iban con sus sueños y todos temían el frío (tanto del clima como de la gente), el inglés, el prejuicio y la discriminación, el fracaso, a no poder dar la cara a los que quedaron atrás. Pero todos sabían que podían regresar porque Puerto Rico nunca les daría la espalda; esa tierra y su gente siempre estarían esperando el regreso de sus hijos aunque tardaran toda una vida.

Una vez terminada esta excelente primera escena, el film pierde su centro. Esto no quita que algunas de las historias en retrospectiva se destaquen, como la prostituta de un pueblo chico, el ciego que no quiere operarse, el padre que no quiere vender su pedazo de tierra hasta consultar con el hijo ausente (aquí no cuenta la opinión de las mujeres). Otros personajes quedan literalmente en el aire: el hombre esposado y el borracho que nunca despierta.

Las actuaciones individuales son muy acertadas, con la excepción de algunas que rayan en lo exagerado y caricaturesco. Sobresalen actrices como Gladys Rodríguez y Norma Candal y actores como Teófilo Torres y Axel Anderson que pueden dominar dramáticamente cualquier escena como lo hacen aquí. El mejor papel y la razón para estar en esta guagua aérea que va y viene y con la que siempre podemos contar, lo tiene Eugenio Monclova con un monólogo que debió haber sido su escena final.

La guagua aérea tuvo una gran acogida tanto del público puertorriqueño, latinoamericano caribeño y, por supuesto, diaspórico, pues cuenta con elementos muy divertidos, el elenco es conocido a través de la televisión, se utiliza el chiste fácil y rápido, y técnicamente es muy lograda. Algunas de sus escenas son como para reír a carcajadas, como cuando los nervios se ponen de punta y todos deciden santificarse por si acaso; la repartición del arroz con pollo por no agradarle la comida a bordo; y especialmente cuando todos deciden ponerse los salvavidas como precaución a los movimientos no muy agradables del avión.

Para 1993 *La guagua aérea* era la película puertorriqueña más taquillera de todos los tiempos. Asimismo, fue registrada en el Libro de marcas mundiales Guinness por estrenarse en un vuelo entre Puerto Rico y la Ciudad de Nueva York.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Abreu-Torres, D. (2015). Nostalgia fílmica y celebración literaria: dos perspectivas de *La guagua aérea* puertorriqueña. En *Contra corriente*, pp. 398-412.
- Serrano Lebrón, A. (2009). Nuestro cine del noventa y su vuelta al pasado (I de III). En *Cinemovida.net*, 17 de febrero.

10. ¡Palante, siempre Palante! The Young Lords Party

Ficha técnica

Duración: 48 min - Formato: video - Tipología: documental - Dirección: Iris Morales - Año de producción: 1996 - Año de estreno: 1996 - Producción: PBS (Public Broadcasting System), Third World Newsreel - Tipo de financiación: estatal y privada.

Breve sinopsis

Los Young Lords emergen a mediados de 1970 en Chicago, Nueva York y otros centros urbanos para exigir mejores condiciones de vida para las comunidades empobrecidas y marginadas, en su mayoría puertorriqueñas, latinas y afroamericanas. Su propósito era mejorar su entorno y, aún más importante, empoderar a estos grupos para que fueran factores de su propio cambio social y político. A través de entrevistas, grabaciones de archivo, fotografías y música el documental traza la historia de Puerto Rico, la formación de su diáspora; la formación, desarrollo, actividades y filosofía de la organización, su ruptura y su legado.

Comentario sobre el film

El documental fílmico es también un importante archivo de la memoria y de los eventos que la historia oficial no recoge. En este caso, *¡Palante, siempre Palante! The Young Lords Party*, es un testimonio de los miembros y activistas de este grupo urbano que pudo organizarse dentro de sus comunidades, crear espacios de encuentro, exigir cambios de las agencias gubernamentales y contar con el respaldo de adultos, jóvenes y niños de esos sectores. En muy poco tiempo

(1970-1971) lograron establecer un vínculo con una comunidad en su mayoría puertorriqueña de clase trabajadora, temerosa del idioma y de las agencias, que no expresaban sus necesidades por entender que era una pérdida de tiempo o no saber lidiar con el laberinto burocrático de la ciudad. Este grupo de jóvenes, uniformados, hablando inglés y español, yendo de puerta en puerta para saber las necesidades de la población, logra conseguir respuestas y tener resultados a los problemas planteados. Como ejemplo se da su primera batalla urbana: el recogido de basura. Aunque los Young Lords pensaban que el deterioro de los edificios en que vivían, la falta de servicios y vivienda adecuada, la falta de clínicas y hospitales, el contenido pro americano y falta de historia de Puerto Rico en las escuelas eran problemas más apremiantes, montaron una campaña de denuncia, limpieza de las calles, pedidos continuos para el recogido y, cuando esto no funcionó, cerraron calles y avenidas con esa misma basura que la ciudad no quería recoger en esas comunidades. Este éxito le dio impulso al resto de los programas que iniciaron en esas comunidades: rescate de espacios sin uso o cerrados parcialmente para convertirlos en centros comunales; secuestro de autobuses ambulantes de radiografías para ponerlos al servicio de la comunidad y la transformación del Hospital Lincoln de total indiferencia a las necesidades de la comunidad en uno de atención pública para todos. Todas estas acciones los dieron a conocer dentro y fuera de las comunidades puertorriqueñas, hispanas y afroamericanas a través de la prensa local y estatal y de su propio periódico semanal, *P'alante!*

Aparte de la importancia de este documental por lograr reunir excelentes grabaciones, fotos, encabezados de periódicos y entrevistas de entonces y de veinticinco años después a miembros del grupo, *iPalante...* presenta las vivencias de este grupo de hispanos en la diáspora estadounidense; la

formación, desarrollo y ruptura de un grupo militante bajo amenaza de controversias internas (1976) y la persecución del FBI. Asimismo, el film deja entrever la dirección, guion y producción de una mujer que destaca el sexismo existente en la organización y la batalla que las mujeres tuvieron que dar para ser parte de su dirección.

¡Palante, siempre Palante! The Young Lords Party recibió el Premio Silver Award de National Education Media Alliance en 1996 y fue incluida en la serie Point of View (POV) de Public Broadcasting Service/PBS ese mismo año.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

González, E. (2009). Mujeres of the Young Lords. En *Colorlines.com*, 16 de agosto (Publicado originalmente en *El Diario/La Prensa*).

Goodman, A. (2009). Influential Puerto Rican Activist Group the Young Lords Marks 40th Anniversary. En *Democracynow.org*, 21 de agosto.

11. Nuyorican Básquet

Ficha técnica

Duración: 108 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: Ricardo Olivero Lora y Julio César Torres - Año de producción: 2017 - Año de estreno: 2017 - Producción: Filmes Filigrana - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Nuyorican Básquet cuenta la dramática historia del Equipo Nacional de Baloncesto de Puerto Rico de 1979, cuyos jugadores eran en su mayoría nacidos o criados en Nueva York. En un encuentro histórico y cargado de emociones, este equipo disputó la final de los XIII Juegos Panamericanos contra Estados Unidos. Este documental retrata la influencia de los “nuyoricans” en el baloncesto nacional donde el deporte, la diáspora y los complejos caminos de la identidad puertorriqueña se entrelazan e invitan a la reflexión sobre lo que es Puerto Rico hoy.

Comentario sobre el film

Lo que más sorprende de este excelente documental es cómo los directores, Julio César Torres y Ricardo Olivero Lora, utilizan un evento como fueron los VIII Juegos Panamericanos y del Caribe (Puerto Rico llegó séptimo en medallas con dos de oro, nueve de plata y diez de bronce) para hacer un estudio sociológico de la conexión entre los puertorriqueños isleños y los diaspóricos a través de un deporte en particular: el baloncesto. Es precisamente en esos Juegos que el equipo de Puerto Rico llega a las finales para disputarse la medalla de oro con los Estados Unidos. Los

nombres de los integrantes del equipo nacional permanecerán en el imaginario puertorriqueño —Georgie Torres, Néstor Cora, Raymond Dalmau, Rubén Rodríguez, Charlie Bermúdez (abanderado de la delegación puertorriqueña), Mario “Quijote” Morales, Ángel “Cachorro” Santiago, Michael Vicens, César Fantauzzi, Willie Quiñones, Roberto Valderas, Angelo Cruz— al igual que sus dirigentes, Flor Meléndez y Julio Toro. Pero la historia no comienza en los Juegos de 1979, sino en la decisión de la Federación de Baloncesto de comenzar a reclutar a jóvenes puertorriqueños nacidos o criados en Nueva York para quien jugar baloncesto era lo mismo que estudiar o trabajar a diario. Las calles que compartían o disputaban con los residentes afroamericanos siempre tenían una cancha donde se podía jugar solo, con tres o con equipo completo. Poco a poco comenzaron las invitaciones de los diferentes equipos puertorriqueños a trasladarse a Puerto Rico e integrarse a unos equipos con su propia historia y estilo. Y es precisamente ese estilo conocido que los “Nuyoricans” van a trastocar y así transformarlo en la fuerza y agresividad que los haría desafiar a los más grandes en el deporte.

El documental cuenta con grabaciones y fotos de primera que los directores logran organizar de manera dinámica y coherente para satisfacer a los seguidores de los deportes y a los que pueden tener un interés marginal. Pero el resultado será el mismo: un entusiasmo por lo que representó esa final con los Estados Unidos (con un Isaiah Thomas recién graduado de la escuela superior) y un entendimiento del significado de la contribución de esos jugadores al deporte nacional. Todavía más importante es que el documental tiene un contexto histórico que refuerza la tesis del film: la conexión inseparable e imborrable de los puertorriqueños en la isla y afuera no importa los años que hayan pasado ni la separación física entre las diferentes

generaciones. Por eso se alude (en voz e imagen) a la relación política de los Estados Unidos y Puerto Rico, el éxodo de miles de puertorriqueños, las comunidades forjadas en los vecindarios y lugares de empleo donde lograron definirse como puertorriqueños con derechos de ciudadanos estadounidenses, los grupos militantes que se formaron para exigir igual trato y rechazar la discriminación como los Young Lords y la poesía callejera de Pedro Pietri en su “Puerto Rican Obituary”.

Acompañan a estas imágenes excelentes entrevistas de tres conocedores y participantes de toda esta transformación del baloncesto: Jenaro “Tuto” Marchand, Fufi Santori y Elliott Castro. Cada uno aporta su acercamiento personal a cada uno de los temas planteados, ya fuera la integración de los nuevos jugadores “de afuera”, las múltiples batallas entre la Federación de Baloncesto y el Comité Olímpico con el gobierno de turno, la valoración de los integrantes del equipo nacional en cada evento en que compitió antes de los Panamericanos y su gran aprecio a los jugadores y los fans. A esto se le añade los detalles del entrenamiento y la experiencia de dirigir el equipo nacional que traen Flor Meléndez y Julio Toro.

Se quiera o no esos VIII Juegos Panamericanos fueron politizados desde el momento que se le concede la sede a Puerto Rico y Carlos Romero Barceló es elegido gobernador de Puerto Rico en 1976. Tratar de imponer que cada vez que se izara la bandera de Puerto Rico tenía que estar acompañada de la estadounidense y que lo mismo aplicaba a los himnos fue una batalla en contra que sostuvo Germán Rickehoff Sampayo y el Comité Olímpico hasta que se impuso su decisión. La multitud que llenó el estadio Hiram Bithorn para la inauguración de los Juegos el 1 de julio de 1979 abucheó a Romero Barceló cuando se disponía a declarar su apertura. Nadie olvidaba los asesinatos

de Arnaldo Darío Rosado y Carlos Soto Arriví, perpetrados por la policía y celebrados por el gobernador, el 25 de julio de 1978.

Es extraordinario cómo los directores han podido recoger tantos datos, fichas, imágenes, entrevistas, localizaciones y darnos un sentido de este momento histórico que hace treinta y ocho años cambió nuestra manera de mirarnos, valorarnos y vincularnos como una sola nación. Como referentes, documentales de un tema afín, están *A Step Away* de 1980, dirigido por Roberto Ponce y Marcos Zurinaga, que fue el film oficial de los Juegos, y *El legado*, dirigido por Diego Echeverría de 1980, sobre los pioneros en llegar a la ciudad de Nueva York después de 1917.

Nuyorican Básquet fue seleccionado para el Sport Film Festival en Palermo (2018), incorporado a selección oficial del International Puerto Rican Heritage Film Festival en Nueva York (2018), y nominado al Premio Knight Documentary Achievement Award del Miami Film Festival (2018).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Contreras Capó, V. (2017). Nuyorican Obituary. En *80grados.com*, 14 de julio.

Laboy, S. (2015). Nuyorican Basketball in Puerto Rico: A Game-Changing Documentary. En *Centro Voices*, 20 de noviembre.

12. El silencio del viento

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Álvaro Aponte Centeno - Año de producción: 2017 - Año de estreno: 2017 - Producción: Quenepa Producciones, Balsié Guanábana Macuto, Promenade Films - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Israel Lugo, Kairiana Núñez Santaliz, Elia Enid Cadilla, Amanda Lugo Alvarado, Eddie Díaz, Iris Martínez, Aurelio Lima Dávila.

Breve sinopsis

Cerca de la costa oeste de Puerto Rico, Rafito y Carmen se dedican a traer indocumentados a la isla en embarcaciones frágiles que los “negociantes” llenan con peligrosa sobrecarga. Los hermanos entonces cobran por su alojamiento y trámites para comunicarse con los que se responsabilizarán de ellos. Este “negocio” se convierte en la única subsistencia de la familia y cuando uno de los miembros principales falta, el resto tiene que asumir la responsabilidad sin tener tiempo para lamentar y llorar por los seres queridos.

Comentario sobre el film

El relato de Aponte Centeno explora otro aspecto de nuestra sociedad: la movida ilegal de personas entre la República Dominicana y Puerto Rico, en su mayoría dominicanos, pero también de otros países. El enfoque está puesto en una familia cuyo subsistir depende de este negocio donde cruzan el mar con los refugiados, los esconden, hacen el contacto necesario con familiares o conocidos en Puerto Rico para su recogido. El dinero más importante

para los hermanos Carmen y Rafito (con familia extendida de madre, abuela e hija) es el que reciben por el recogido de los ilegales en las instalaciones muy rústicas que han moldeado para cumplir con sus necesidades básicas. El cruce del mar es un negocio que se origina en República Dominicana y del que Carmen y Rafito no tienen control ni en dinero, medidas de seguridad o sobrecarga.

Nuevamente esta es la normalidad para esta familia (su manera de existir en nuestra sociedad). El resto de su tiempo atienden las necesidades de los que dependen de ellos, mantienen sus instrumentos y lugares de trabajo funcionales y siempre encuentran un espacio para sonreír y disfrutar de su vida, esa que le han endilgado. Pero nuestra realidad diaria irrumpe en su normalidad cuando hay un crimen de género, y las autoridades no le dan prioridad y queda todo en el vacío creado por la ausencia de ese ser querido. Y no se puede uno detener a llorar a los suyos porque la familia necesita comer y vivir con un techo sobre sus cabezas.

Israel Lugo, como Rafito, es el protagonista-narrador visual que con muy poco diálogo y con abundantes silencios cuenta una historia llena de dolor. Kairiana Núñez, cuya actuación fue reconocida en el Festival de Mar del Plata en 2017, tiene una impresionante presencia de escena como Carmen, la hermana y socia que le da orden y dirección a la familia. Nuevamente distingo el estilo desarrollado por Aponte Centeno junto a su cinematógrafo PJ López (quienes anteriormente trabajaron juntos en el cortometraje *Mi santa mirada*, de 2012), donde montan escenas, casi sin diálogo, que lo dicen todo, como el silencio que reina tras una muerte violenta o un naufragio.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Alegre Femenías, M. (2018). *El silencio del viento*, elocuente retrato de una isla a la deriva. En *Proximatanda.com*, 10 de mayo.

Leven, V. (2017). Crítica: *El silencio del viento* (2017), de Álvaro Aponte. En *CineramaPlus.com.ar*, 22 de noviembre.

Lxs autorxs

Ramón Almodóvar Ronda

Se desempeñó como Profesor en los Departamentos de Humanidades y Comunicaciones de la Universidad Metropolitana de Puerto Rico, donde enseñó los cursos de Historia y Apreciación del Cine y Redacción de Guiones. Como guionista ha sido invitado por prestigiosos profesionales a participar de talleres internacionales y ha sido jurado de varios festivales de cine internacional. Fue co-fundador de la Asociación de Productores Cinematográficos y Audiovisuales de Puerto Rico (APCA). Participó en la creación de la Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales (FIPCA) y de la Asociación de Documentalistas de Puerto Rico (AdocPR). Fue Coordinador General de los “100 años de cine puertorriqueño: la proyección de un pueblo”.

María Cristina Rodríguez

Profesora e investigadora de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Tiene un doctorado en literatura comparada del Graduate Center of City University of New York (CUNY). Es co-editora de la revista de estudios caribeños *Sargasso* y crítica de cine del semanario *Claridad*. Sus conferencias, publicaciones y coordinación de actividades giran alrededor de la narrativa de mujeres, cine e ideología y escritos sobre la experiencia migratoria y diaspórica. Es co-editora de la antología *Personalidad y literatura puertorriqueñas* (1988) y auto-

ra del libro *What Women Lose: Exile and the Construction of Imaginary Homelands in Novels by Caribbean Writers* (2005). Ha publicado ensayos críticos en una variedad de revistas y antologías, y ha participado como jurado en la otorgación de premios nacionales e internacionales.

República Dominicana

Eje A

Los films más destacados del país

Rosanna Solano

1. La Leyenda Nuestra Señora de la Altagracia

Ficha técnica

Duración: 11 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Francisco Arturo Palau - Producción: Tuto Báez - Año de producción: 1923 - Año de estreno: 1923 - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Un documental que recoge la procesión religiosa que se realiza como devoción a la designada patrona del pueblo La Virgen de la Altagracia.

Comentario sobre el film

La Leyenda de Nuestra Señora de la Altagracia fue la primera película dominicana realizada por unos jóvenes cinéfilos que tenían todo el entusiasmo de comenzar de

manera empírica en el mundo cinematográfico. Fueron los pioneros en concebir un film totalmente criollo. Con este pequeño cortometraje demostraron que teníamos toda la capacidad para realizar cine y que contábamos con componentes únicos que servirían para construir una identidad cinematográfica.

Palau conformó un equipo técnico de artistas dominicanos entre los que se destacan el pintor y fotógrafo Tuto Báez. A pesar de que este material fílmico no se pudo conservar, quedaron unos pocos registros de las reseñas de prensa que evidencian el gran éxito que significó dar ese gran paso. El grupo de cineastas se sintieron muy apoyados y emocionados de haber sido los pioneros del cine dominicano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(1922). *Listín Diario*, 4 de agosto, p. 1.

(1923). *Listín Diario*, 17 de febrero, p. 1.

2. Las Emboscadas de Cupido

Ficha técnica

Duración: 11 min / 22 min - Formato: fílmico (35mm)
- Tipología: ficción - Dirección: Francisco Arturo Palau -
Producción: Juan B. Alfonseca, Francisco Arturo Palau - Año
de producción: 1924 - Año de estreno: 1924 - Tipo de financia-
ción: privada - Reparto principal: Mirito Arredondo, Mignon
Coiscou, Marino Cáceres, Elpidia Gautier, Carlos González,
Mellizos Hernández, Pablito Hernández, Evangelina Lan-
destoy, Jean Mejía, Josefa Palau, Panchito Palau, Rosita
Peguero, Amalia Pichardo, Olivia Pichardo, Rafael Paíno
Pichardo.

Breve sinopsis

Es la historia de un par de enamorados que no tenían el consentimiento del padre de la novia, lo que obliga al no-
vio a realizar una divertida trama para que el padre pueda
aceptarlo.

Comentario sobre el film

La Emboscada de Cupido es el segundo proyecto del cineasta Francisco Palau en su etapa de emprendedurismo en la cinematografía. Es un cortometraje de cinco actos dramatizados en una divertida e ingenua comedia. Esta cinta se convierte en la primera película de ficción dominicana y marca las pautas del género que identificará el cine criollo, pues es el género que mejor capta la esencia de nuestro sentir caribeño. Fue expuesta al público el 19 de marzo de 1924, y su director logró repetir con ella otro éxito, ahora más

rotundo que el anterior, al punto que la exhibición de este trabajo alcanzó las dieciséis funciones en la capital.

Al igual que su primera cinta no pudo sobrevivir al deterioro del tiempo y sólo conservamos las notas de prensa. Cabe destacar que en esta ocasión Palau fue muy osado en presentar una ficción, pero el impulso y aceptación de su primer proyecto fílmico fueron la motivación para llevarlo a cabo y elegir certeramente el género de comedia. Contó con la cooperación de los técnicos colegas que participaron en la primera película.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(1924). *Listín Diario*, 18 de marzo, p. 2.

3. La silla

Ficha técnica

Duración: 78 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Franklin Domínguez - Producción: DJC Films - Año de producción: 1963 - Año de estreno: 1963 - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Camilo Carrau.

Breve sinopsis

Es la historia de un joven a quien se le acusa de haber traicionado a sus compañeros mientras estuvieron en la cárcel, acusados de formar un “complot” para asesinar al dictador. En su autodefensa él expone lo fácil que es pasar del estado de héroe al de traidor.

Comentario sobre el film

Después de vivir una dictadura de treinta años, *La silla* surge como memoria histórica de los horrores ocurridos en República Dominicana para que sean recordados por generaciones futuras. Este largometraje es una esencia viva que nos enseña la crueldad que soportó el pueblo dominicano.

La silla es un símbolo de la conciencia que acusa y juzga a quienes colaboraron para que Trujillo se mantuviera en el poder, y es expresada gracias a la magistral actuación de Carrau, el cual logra transmitir todo su sentir sólo utilizando una silla, una foto del tirano y otros objetos secundarios. Domínguez demostró con esta película que era capaz de contar una historia de manera sencilla, sin parecer monótono para el público durante más de una hora.

Este film es el primer largometraje de ficción. Le antecede la *Emboscada de Cupido* que es una comedia, pero sólo se trata de un cortometraje de 11 minutos.

A pesar de ser considerada una joya audiovisual no fue posible conservarla y sólo nos queda un guión original y los elementos que se usaron en la cinta.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(1963). *El Caribe*, 20 de febrero, p. 19.

4. Un pasaje de Ida

Ficha técnica

Duración: 92 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Agliberto Meléndez - Producción: Producciones Testimonio S.A. - Año de producción: 1988 - Año de estreno: 1988 - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Carlos Alfredo, Ángel Muñiz, Rafael Villalona, Delta Soto, Juan María Almonte, Miguel Bucarely, María Castillo, Víctor Checo, Félix Germán, Pepito Guerra, Niní Germán, Frank Lendor.

Breve sinopsis

Jóvenes de los barrios marginados de Santo Domingo sueñan con emigrar a los Estados Unidos en espera de éxito y riquezas. Cuarenta de ellos abordan el barco que los llevaría de polizones a Miami con la complicidad de políticos, funcionarios y la tripulación del navío. Las cosas no salen como se habían previsto y a la nave no se le permite zarpar. El círculo de eventos se va cerrando y la tripulación esconde a los polizones en el tanque de lastres del barco, donde sólo algunos sobreviven.

Comentario sobre el film

Un pasaje de Ida documenta una triste realidad de los países latinos en la que su población, tratando de mejorar su calidad de vida, emigra a países desarrollados de formas ilegales, arriesgándose a morir en el intento. Esta película se destaca por estar basada en un hecho real acontecido en 1980 cuando varios dominicanos fallecieron asfixiados dentro de un contenedor del barco Regina Express.

Sus componentes artísticos la hacen única: una estructura argumental impecable y un manejo del diálogo bien logrado, expresado bajo el lenguaje coloquial criollo. Las interpretaciones de los actores y la fotografía nos dejan una sensibilidad que lleva al espectador a desarrollar empatía con la evolución de cada personaje.

Es la primera película dominicana que fue postulada para los premios Óscar, además de obtener catorce premios internacionales. Su guion fue desarrollado por tres cinéfilos experimentados: Prof. Adolfo Cass, Agliberto Meléndez y Danilo Taveras. Es la cinta criolla mejor conservada en su formato original de 35mm en el acervo del Archivo General de la Nación.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(1988). *Listín Diario*, 24 de febrero, p. 26-G.

5. Nueva Yol

Ficha técnica

Duración: 106 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Ángel Muñoz - Producción: Cigua Films - Año de producción: 1995 - Año de estreno: 1995 - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Luisito Martí, Caridad Ravelo, Raúl, Carbonell, Rafael Villalona, Joel García, Alfonso Zayas, Bersaida Vega, Rosalba Rolon.

Breve sinopsis

Balbuena, un viudo pobre y humilde al que todos quieren en su barrio, es tentado por un amigo para viajar a Nueva York con fines económicos. No le alcanza el dinero para semejante emprendimiento, así que hipoteca su precaria morada y se marcha. Tras varias peripecias de inmigración se instala en el departamento de un pariente que formó familia allá, pero las cosas no resultan tan sencillas como lo planeó.

Comentario sobre el film

Nueva Yol es una película que trata el tema de la migración a través de un personaje que en la época representa de manera paradójica al hombre urbano dominicano de los años ochenta. La representación de los males del inmigrante en sus diferentes formas es encarnada por diversos personajes. Desde el primo de Balbuena, inmigrante ya establecido en los Estados Unidos, pasando por los jóvenes que se ganan la vida mediante el crimen organizado, hasta llegar a Balbuena, quien resume en sus propias carnes la frustración de la migración.

A pesar de ser una comedia, esta cinta deja en evidencias realidades grises que pasan los extranjeros ilegales en su proceso de adaptación y lucha lejos de sus familias. La película deja caer la utopía del sueño americano y permite experimentar a través de los ojos del personaje la marginación y la discriminación que se sufre en una tierra foránea por el racismo o la baja escolaridad. Esta es la otra versión que no nos cuentan de la gran manzana, con un contraste de solidaridad de la comunidad hispana en la que conviven puertorriqueños, cubanos y mexicanos.

Este film es la ópera prima del director Ángel Muñiz y fue un gran éxito a nivel comercial y un referente clásico dominicano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(1995). *Listín Diario*, 24 de febrero, p. 26-G.

6. Perico Ripiao

Ficha técnica

Duración: 94 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Ángel Muñiz - Producción: Cigua Film - Año de producción: 2003 - Año de estreno: 2003 - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Raymond Pozo, Manolo Ozuna, Phillip Rodríguez, Giovanni Cruz, Fernando Coste, Miguel Céspedes, Pancho Clisante.

Breve sinopsis

La historia se centra en tres hombres encarcelados en la década de los setenta por crímenes pequeños y que, por la burocracia carcelaria, duran siete años presos y nadie sabe de ellos. Sin planificación alguna tienen la oportunidad de escapar, utilizando como únicas armas una guitarra, un tambor y un acordeón. Cuando lo logran van en busca de sus familiares para informarles que se encuentran bien.

Comentario sobre el film

Esta película es uno de los mejores trabajos del director Ángel Muñiz. La trama es utilizada para hacer una denuncia social en torno a una justicia manejada por la corrupción del poder en sus diferentes ámbitos, dejando en evidencia las debilidades del sistema carcelario. Está situada en el periodo de transición del gobierno dirigido por el partido Reformista, tras sus doce años en el poder ejecutivo, al partido Revolucionario Dominicano. Todas estas verdades son contadas desde un carisma humorístico para que la realidad no golpee de manera brusca al espectador. Juega inteligentemente con los aspectos culturales que imprimen

color y alegría a cada cuadro fotográfico, con una estructura de guion muy completa.

Está valorada como la mejor película dominicana del año 2003 en los premios Casandra y en la encuesta realizada por el periódico Listín Diario del mismo año. Cuenta con una combinación de elementos culturales de una forma muy original y orgánica, conjugados con imágenes de nuestros paisajes naturales. Los personajes están muy bien estructurados y cada actor aporta su ingenio para representar de manera magistral un arco argumental creíble. Es una buena representación del dominicano y su forma de ver la vida, que a pesar de que existen los problemas, hay espacios para ser alegre y canalizar lo negativo a través del humor.

Las debilidades de este film se encuentran principalmente en que su lenguaje es muy local, lo que lo limita para el mercado internacional, porque ciertas situaciones dentro de las escenas son parte de las vivencias del dominicano que para otro público pueden resultar indiferentes.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2016). *Diario Libre*, 6 de agosto.

7. Y(Yuniol)2

Ficha técnica

Duración: 103 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Alfonso Rodríguez - Producción: Antena Latina Films - Año de producción: 2007 - Año de estreno: 2007 - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Shalim Ortiz, Frank Perozo, Hemky Madera, Charytin Goico, Milly Quezada, Cuquín Victoria, Sharlene Taulé, Nashla Bogaert, Grecia Berrido, Rene Castillo, Miguel Alcantara, Danilo Reynoso, Carmen Rodríguez, Zuleika Vargas, Milagros Rosado.

Breve sinopsis

Gracias a una beca, Juan Pérez García, alias Yuniol 2, tiene la oportunidad de estudiar en la misma universidad que Juan Alberto Ríos de la Piedra, a quien sus allegados llaman Junior. Uno rico y otro pobre. La oportunidad de estudiar en los Estados Unidos hace que estos dos personajes se conozcan e inicien un particular proceso de amistad dentro de una historia con un interesante enfoque social.

Comentario sobre el film

(Yuniol)2 es el segundo proyecto del cineasta Alfonso Rodríguez, un drama salpicado de humor y de situaciones muy apegadas a lo que el dominicano vive en los barrios de Santo Domingo. Este presenta un contraste muy marcado de la desigualdad que existe entre la clase baja y alta, y una develación de las debilidades del sistema gubernamental en áreas tan fundamentales como la salud y la seguridad social. Esta historia es contada a un excelente ritmo secuencial que

permite a sus actores formar un personaje orgánico y creíble, en un espacio de reflexión y evolución en la cual se crea una autocrítica movida por las situaciones sociales.

Esta película te envuelve en una ola de risas y al mismo tiempo te hace reflexionar sobre diversas problemáticas que enfrenta la juventud dominicana. Tuvo mucha aceptación a nivel local, pero en el mercado internacional no tuvo el mismo éxito, dado que el lenguaje y las situaciones que se plantearon son muy criollas. El film ha sido galardonado como mejor producción cinematográfica, mejor actriz y mejor actor en los Casandra 2008, así como fue postulado a los Premios Goya 2008.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2007). *Diario libre*, 16 de abril, p. 33.

8. El Rey de Najayo

Ficha técnica

Duración: 101 min - Formato: filmico (35mm) y digital - Tipología: ficción - Dirección: Fernando Báez - Producción: Entrepreneur Films, Unicornio Films - Año de producción: 2012 - Año de estreno: 2012 - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Manny Pérez, Luz García, Sergio Carlo, Juan María Almonte, Rafael Stephan, Sócrates Monta, Omar Ramírez, Vladimir Acevedo, Lorena Alemán, Oscar Carrasquillo.

Breve sinopsis

Este largometraje narra la historia del capo dominicano Julián (Manny Pérez), quien a pesar de estar preso seguía sembrando el terror al cometer sus fechorías desde la cárcel.

A la temprana edad de doce años este barahonero fue testigo de la muerte de su padre a manos de militares locales durante un intento de traspaso de un paquete de drogas que había encontrado casualmente en el mar mientras pescaba. A causa de ese trago amargo, Julián decide vengar la muerte de su padre haciendo pagar por ello a cada uno de los implicados en su asesinato y como consecuencia se convierte en un capo importante dentro de la sociedad dominicana. Este, a pesar de su poder, conoce a Laura (Luz García), una chica que lo hace confrontarse consigo mismo enseñándole a través de su propia experiencia a escoger el amor en vez de la venganza.

Comentario sobre el film

El Rey de Najayo está inspirado en la vida del fallecido narcotraficante dominicano Florián Félix y una gran parte de sus escenas contemplan sucesos que acontecieron en torno al capo. Esta historia es un reflejo de las debilidades del sistema judicial y carcelario dominicano, criticado por ser manejado como un títere a merced del narcotráfico.

Esta película fue la primera en rodarse bajo la ley de cine dominicano iniciada en 2012, asignada con el permiso único de rodaje (PUR) “001”, el cual le otorgó el beneficio de un crédito fiscal transferible para los inversionistas de la industria cinematográfica.

Fue ganadora como mejor película de los Premios Soberano y muy bien valorada por la audiencia, a pesar de no ser una comedia, que es el género más taquillero a nivel nacional. El mismo director Fernández Báez confesó haber temido que tuviera poca aceptación por la gran competencia que sería estrenar un largometraje de género dramático. Sin embargo, superó toda su expectativa y fue un éxito en taquilla.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2012). *Listín Diario*, 17 de febrero.

9. La Familia Reyna

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Francisco Rodríguez - Producción: Atabeira Films - Año de producción: 2015 - Año de estreno: 2015 - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: David Maler, Danilo Reynoso, Adalgisa Pantaleón, Cuquín Victoria, Luis del Valle, Giordano Hernández, Carlos Quezada, Evelynna Rodríguez, Carasaf Sánchez, Erick Vásquez.

Breve sinopsis

Isaac es un joven trabajador, emprendedor, cabeza de dos familias: la propia y la de sus padres. Abrumado por el trabajo y responsabilidades a destiempo tiende a ser frío y distante con sus allegados, mas su carisma y habilidad para los negocios le hace cosechar éxitos en la agricultura. Orgulloso de sus logros y con un gran complejo de merecimiento siente ser el dueño de todo El Valle de Constanza. Por sí solo ha tenido que levantar y llevar en sus hombros el negocio heredado de su padre, Don Abraham Reyna. Su esposa e hijo con frecuencia le reclaman por sus tantas ocupaciones y su madre, Doña Sarah, sigue siendo ese amoroso ser que le brinda paz y sabiduría. Sólo falta alguien en la casa, Ismael, joven irreverente y hermano mayor de Isaac, quien partió del pueblo hace años, sin rastro. Nunca le han vuelto a ver, hasta ahora porque Ismael ha regresado. El arribo de Ismael desata una serie acontecimientos que los lleva por un intrigante, divertido y restaurador encuentro entre parientes; un deleite de historias vívidas que les da la oportunidad de olvidar el pasado y vivir un presente donde *“la familia Reyna”*.

Comentario sobre el film

Este drama social está lleno de costumbrismo dominicano, puesto que trabaja temas de valor familiar como el amor, el respeto y la hermandad. Pone en escena una historia bíblica del Evangelio según San Lucas del nuevo testamento muy conocida que es la Parábola del hijo pródigo, donde dos hermanos toman roles diferentes: uno es un bohemio que sólo busca divertirse sin tomar responsabilidades, mientras que el otro asume llevar toda la carga del hogar, sobre todo cuando el padre se queda incapacitado por contraer Alzheimer, enfermedad degenerativa. El tema de esta enfermedad le dio a esta historia un toque emotivo muy especial que genera melancolía.

Es un guion que a pesar de ser predecible conduce a la audiencia a identificarse con los personajes, los cuales están muy bien desarrollados y con una buena ejecución por parte de los protagonistas de la historia. Sus locaciones nos deleitan con los paisajes del Valle de Constanza y la fotografía es su punto más fuerte. Para ser el primer largometraje del cineasta Tito Rodríguez está muy bien logrado a nivel técnico y artístico.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2017). *El Caribe*, 10 de febrero, p. 33.

10. ¿Quién Manda?

Ficha técnica

Duración: 87 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Ronni Castillo - Producción: Larimar Films - Año de producción: 2013 - Año de estreno: 2013 - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Frank Perozo, Nashla Bogaert, Cuquín Victoria, Amauris Pérez, Claudette Lali, Akari Endo, Sergio Carlo, Micky Montilla, Laura Díaz, Daniel Aurelio, Milagros Germán, Katyuska Licairac.

Breve sinopsis

Alex es un tipo relajado, sofisticado y un gran conquistador que se conoce todos los trucos para conseguirse a cualquier mujer. Sus relaciones son siempre cortas y superficiales, pues le encanta disfrutar de su libertad y los beneficios que esta conlleva. Es el típico “experto” en relaciones que aconseja a sus amigos sobre cómo actuar para conquistar a una mujer. Su vida es perfecta hasta que conoce a Natalie, una mujer sensual, atrevida y divertida que lleva el mismo estilo de vida. A Natalie le gusta tener el control en la relación, y es por esto que ambos se verán en una encrucijada donde enfrentan sus sentimientos para demostrar al final quién manda.

Comentario sobre el film

Esta película presenta un estilo muy fresco a nivel local, implementando la técnica donde el personaje interactúa con la audiencia; haciendo cómplice al espectador de todas las acciones y travesuras.

Es una comedia que además de un nivel alto de aceptación marca un referente en el género humor dominicano ya que explora un estilo de comedia totalmente diferente a lo que ya se había realizado en el cine criollo: son las situaciones las que ponen el punto cómico a la historia. La trama es tan envolvente que te mantiene pegado al asiento hasta el final.

En torno al desenlace, a pesar de ser esperado y no contar con ningún giro o sorpresa, la audiencia quedó a gusto con el mismo. Es la primera película local que luego de haber durado trece semanas llenando los cines dominicanos sale de los mismos y regresa a petición del público. Fue seleccionada para representar a la República Dominicana en los premios Óscar. Ganó tres categorías en los Premios Soberanos 2014 y ganó cinco galardones en los premios La Silla (mejor guion, mejor fotografía, mejor comedia, mejor actor secundario y arte).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2013). *Hoy*, 6 de octubre.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

Rosanna Solano

1. La Soga

Ficha técnica

Duración: 100 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Josh Crook - Producción: Antena Latina - Año de producción: 2009 - Año de estreno: 2009 - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Manny Pérez, Denise Quiñones, Juan Fernández, Paul Calderón, Henry Madera, Alfonso Rodríguez, Joseph Lyle Taylor.

Breve sinopsis

La Soga narra la historia de Luisito, un niño al cual unos delincuentes asesinaron a su padre y, ahora que es adulto, busca justicia. Con el fin de luchar contra la corrupción y delincuencia de su país no duda en perseguir y matar a los culpables. Sin embargo, la otra cara de Luisito revela a un hombre de gran corazón que sería incapaz incluso de comer un animal, ya que para eso debería matarle primero.

Comentario sobre el film

La Soga es un drama inspirado en hechos reales, que trata de manera cruda el tema de la corrupción y el manejo de influencias en los cargos políticos. Al mismo tiempo el desarrollo de la película nos muestra la redención de sus personajes, dándonos un aire alentador de que a pesar de que el mal arroje, aún está la nobleza del corazón que siempre aparecerá para dar equilibrio a la vida.

El guion cuenta con buena estructura, lo que ayuda a tener comprometida a la audiencia hasta el último fotograma, aunque tiene elementos muy contradictorios, como el hecho de que Luisito (personaje principal) es un carnicero vegetariano. A su vez, según los críticos, el final feliz no se corresponde con el resto de la trama. No obstante, cuenta con actuaciones bien logradas y creíbles tanto de quienes encabezan el hilo conductor de la historia como de aquellos actores que tienen una participación secundaria.

La historia dispone de un muy buen ritmo que, a pesar de sus toques melancólicos, mantiene al espectador atento hasta el desenlace.

Este film es el primer proyecto de la República Dominicana en ser seleccionado en el Festival Internacional de Cine de Toronto y ha ganado del premio otorgado por la audiencia en el III Festival de Cine Global Dominicano. Obtuvo un buen puntaje ante la crítica internacional y excelente aceptación en su mercado.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Nuevo cine criollo. (2010). *Estilo*, 7 de agosto, núm. 222, p. 40.

2. Jean Gentil

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: filmico (35mm) y digital - Tipología: ficción - Dirección: Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas - Producción: Bärbel Mauch Film (Alemania), Canana Films (México), Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) (Cuba), International Film Festival Rotterdam, Lanza del Norte, Locarno International Film Festival, Open Doors Factory, Panamericana de Producciones, Programa Ibermedia, The Hubert Bals Fund of the Rotterdam Festival, Visions Sud Est, World Cinema Fund (support) - Año de producción: 2010 - Año de estreno: 2011 - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Jean Remy Gentil, Jean Paul Presimé, Yanmarco King Encarnación, Nadal Walcott.

Breve sinopsis

El profesor Jean Gentil camina incesantemente en busca de empleo. Su figura esbelta se distingue entre la gente. Un cristiano ejemplar, con sus libros bajo el brazo. En la ciudad, sólo consigue trabajo en la construcción, pero es incapaz de llevarlo a cabo. Él es hombre de intelecto. Con los bolsillos vacíos abandona la jungla de cemento y se adentra en el interior de la isla, con la esperanza de encontrar mejor suerte. Cada vez más hacia adentro, en el corazón de la selva; cada vez más solo consigo mismo y con su creador, un Dios del que teme haber sido abandonado.

Comentario sobre el film

Esta ficción está basada en la historia real de Jean Remy Genty. La historia contiene mucha sensibilidad social por el tema de la migración de Haití hacia la República Dominicana, países que comparten la misma isla.

El film está visto desde el ojo del personaje Jean (el hilo conductor), nacional haitiano que deja su país para buscar mejorar su calidad de vida, pero que se encuentra con muchas dificultades, entre ellas no poder ejercer su profesión y tener que realizar trabajos sencillos para subsistir.

Una de las mejores técnicas que tiene este film es la fotografía, que va conformando un lenguaje propio y cada plano transmite ese ambiente de desolación y melancolía del personaje.

En su recorrido por festivales ha ganado el Lady Harimaguada de Oro del XII Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria y el Premio Alexander de Bronce en el Festival de Cine de Thessaloniki, en Grecia (2010).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2011). *Diario Libre*, 10 de marzo, p. 24.

3. La Hija Natural

Ficha técnica

Duración: 95 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Leticia Tonos - Producción: Producciones Linea Espiral, Creación Masiva (República Dominicana), Isla Films (Puerto Rico) - Año de producción: 2011 - Año de estreno: 2011 - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Frank Perozo, Kalent Zaiz, Julietta Rodríguez, Víctor Checo, Dionis Rufino, Gastner Legerme, Andrés Ramos.

Breve sinopsis

Después de que su madre muere en un accidente, María de dieciocho años de edad decide buscar al padre que nunca conoció, encontrándose en una vieja casa de una descuidada plantación de banano con un enigmático haitiano llamado Montifá como su única compañía. Al no tener a nadie más en el mundo ella no tiene otra opción que vivir con este anciano recientemente viudo, teniendo que enfrentar a los fantasmas del pasado.

Comentario sobre el film

Esta película es dirigida por la cineasta Leticia Tonos, la primera mujer dominicana en dirigir un largometraje comercial, co-producido además con Puerto Rico.

En esta historia se crea un balance en cuanto a personajes, ya que el reparto tiene actores de alto calibre y talentos que apenas empiezan; aunque se armonizan entre sí dando fuerza al argumento. Trabaja temas muy propios de la cultura campesina y creencias dominicanas como la espiritualidad y la interacción con los parientes fallecidos. Lo que

más destaca en la historia es que a pesar de ser un drama cuenta con escenas humorísticas muy bien justificadas y una buena composición fotográfica que aprovecha los paisajes de las locaciones.

El film plantea un diálogo con expresiones muy locales pero entendibles para una audiencia extranjera. Es la primera película dirigida por una mujer en representar a la República Dominicana para la categoría de película extranjera en la edición número 84 de los premios Óscar, de la academia.. A su vez, entre sus premios se encuentran: tercer lugar de la audiencia en la entrega número 27 del Festival Latino de Chicago y mejor dirección en los Premios Casandra 2011.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2011). *Diario Libre*, 30 de marzo, p. 35.

4. Cristo Rey

Ficha técnica

Duración: 95 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Leticia Tonos - Producción: Producciones Línea Espiral (República Dominicana), Les Films de l'Astre (Francia) - Año de producción: 2013 - Año de estreno: 2013 - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: James Saintil, Akari Endo, Yasser Michelén, Jalsen Santana, Arturo López, Leonardo Vásquez, Moisés Trinidad.

Breve sinopsis

Dos medio hermanos, uno haitiano y otro dominicano, entrarán en conflicto por el amor de una misma mujer. Janvier, el de origen haitiano, se ve obligado a trabajar para la banda de “el Bacá”, el capo de la droga del barrio, cuidando a Jocelyn, la hermana menor de este. Rudy, el hermano de Janvier y antiguo novio de Jocelyn, no ve esto con agrado y hará todo lo que esté a su alcance para interponerse. Janvier y Jocelyn, al encontrarse perdidamente enamorados y sin ningún porvenir en Cristo Rey, deciden huir juntos.

Comentario sobre el film

Es el segundo proyecto audiovisual de la directora Leticia Tonos, luego de habernos dejado un buen sabor de boca con su primer film, *La Hija Natural*. Nos expone un drama con una trama mucho más complicada y arriesgada, que refleja el aspecto cultural de dos países que comparten la misma isla, pero que son extremadamente distintos.

Toma de escenario uno de los barrios más violentos y difíciles de la ciudad de República Dominicana, *Cristo Rey*. Trabaja varios temas como el racismo y la vulnerabilidad de la juventud en los sectores marginados, donde las leyes son manejadas a favor de los intereses de quienes están para regir las mismas. En medio de todo este caos nos deja una enseñanza: que el amor es capaz de sobrepasar cualquier diferencia social. Con un reparto de actores nuevos en el cine comercial, a pesar de ser muy osado, se logran actuaciones muy buenas y química entre los personajes.

Cristo Rey estuvo en la selección oficial del Festival de Cine de Toronto, en la categoría Contemporary World Cinema; fue nominada a los Premios Soberano 2014 como mejor producción cinematográfica dominicana, y en los Premios La Silla 2014 en los rubros de mejor actor principal, actor secundario, actriz principal, actriz secundaria, dirección de arte, director, guionista y película. Fue asimismo seleccionada para competir en los premios Óscar 2014.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2013). *Diario Libre*, 23 de diciembre, p. 60.

5. Dólares de arena

Ficha técnica

Duración: 84 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán - Producción: Aurora Dominicana (República Dominicana), Canana Films (México), Rei Cine (Argentina) - Año de producción: 2014 - Año de estreno: 2014 - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Geraldine Chaplin, Yanet Mojía, Ricardo Ariel Toribio.

Breve sinopsis

Noelí es una joven dominicana que va todas las tardes a las playas de las Terrenas. Allí, junto con su pareja busca la manera de sacar ventaja y ganar algunos dólares a costa de alguno de los centenares de turistas que rondan el lugar. Entre sus clientes ocasionales, Noelí mantiene uno fijo: Anne, una francesa de edad madura que con el paso del tiempo ha encontrado en la isla un refugio ideal donde pasar sus últimos años.

El novio de Noelí se hace pasar por su hermano y elabora un plan en el que Noelí viaja a París con la francesa y le envía dinero todos los meses. Para Noelí la relación con Anne está basada primordialmente en la conveniencia, aunque los sentimientos se tornan ambiguos a medida que el tiempo de partir se avecina.

Comentario sobre el film

Dólares de arena es una historia basada en el libro *Les dollars des sables*, del autor francés Jean-Noël Pancrazi. Se trata de un romance tropical con aires realistas en su

argumentación, pero trabajados de manera poco profunda. Una historia con temas muy delicados a los cuales Geraldine Chaplin pone un toque de sublimidad incomparable, que ayuda a suavizar las fuertes críticas al turismo en República Dominicana.

La historia es contada a un ritmo lento que dificulta el mercado comercial, pero por el contrario fue de mucha aceptación para los críticos.

El cuadro de imágenes de los paisajes de las terrenas da un matiz colorido a pesar de la fuerte sobreexposición de luz en muchas escenas. Por otro lado, dispone de una acertada musicalización reforzada con el aire caribeño. La película ha obtenido varios premios: Festival de Chicago: Mejor actriz (Geraldine Chaplin), 2014; Premios Ariel: nominada como mejor actriz (Chaplin), 2014, revelación (Mojica), guion adaptado; Premios Fénix: nominada a mejor actriz (Geraldine Chaplin); Premios Platino: nominada a Mejor actriz (Geraldine Chaplin), 2015.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2014). *Diario Libre*, 9 de septiembre.

6. Todos los hombres son iguales

Ficha técnica

Duración: 86 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Manuel Gómez Pereira - Producción: Bou Group - Año de producción: 2016 - Año de estreno: 2016 - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Christian Meier, Mike Amigorena, Frank Perozo, Nashla Bogaert, Georgina Duluc, Hony Estrella, Lummy Lizardo, Raldo López, Hensy Pichardo, Josué Guerrero, Ricardo de Marchena, Geisha Montes de Oca.

Breve sinopsis

Tres hombres divorciados (un piloto, un arquitecto y un entrenador de béisbol) se conocen durante un vuelo, y se identifican en seguida al comprobar que sus técnicas de manipulación y conquista tienen un enorme parecido. Acuerdan compartir casa, pero necesitan alguien que haga el duro trabajo de la casa, por lo que llaman a una asistente doméstica, que llegará para cambiarles la vida.

Comentario sobre el film

Esta película es una comedia ligera, adaptación de un film realizado por el mismo director en 1994 en España con el mismo nombre, pero ahora con un lenguaje mucho más dominical gracias a que el elenco cuenta con actores dominicanos. A pesar de que en la crítica juzgaron que muchas de las actuaciones fueron forzadas, no dejó de entretener al público y lograr que su audiencia se exprese con mucha risa por las situaciones cómicas de sus escenas. Pero el mimetismo a la cultura caribeña no estuvo bien logrado pues el

ritmo de la historia no fluye muy bien y esto hace que algunas veces se perciban escenas sin ningún sentido.

Dentro del aspecto técnico son impecables el decorado, la iluminación y la banda sonora, la cual tiene una armonía que deleita y suaviza muchas escenas forzadas, que fue el fallo más grave que encontramos en la historia.

Fue distinguida en los Premios Iris (República Dominicana) como la mejor película del año, mejor actriz y mejor actor.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2016). *Listín Diario*, 28 de junio.

7. Melocotones

Ficha técnica

Duración: 100 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Héctor Valdez - Producción: Bou Group - Año de producción: 2017 - Año de estreno: 2017 - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Peter Vives, Joaquín Ferreira, Frank Perozo, Ramón Langa, María Guinea.

Breve sinopsis

Cuenta la historia de Diego, un hombre que decide llevar a su novia a un viaje en medio de su obsesión por tratar de arreglar su relación disfuncional. Todo lo que podía salir mal, sale peor. El fin de semana termina siendo fulminante con la llegada del ex novio de Laura, quien también busca encender una antigua llama. Diego intentará cualquier medida necesaria para arreglar lo sucedido y que las cosas ocurran a su manera, incluso si eso significa competir con diferentes versiones de sí mismo al viajar en el tiempo.

Comentario sobre el film

Melocotones es un film de ciencia ficción, una remake del film australiano de Hugh Sullivan titulado *The Infinite Man* (2014). Este cuenta con unas adaptaciones muy propias del director Héctor Valdez, el cual lleva una trayectoria realizando trabajos muy atípicos que incorporan situaciones cómicas, pero en lo general es una trama bastante complicada para la audiencia, puesto que hay que estar muy concentrado en la historia para poder entenderla.

El lenguaje sobrepasa la localidad criolla y el tiempo histórico del desarrollo de la película no está muy definido, lo que dio libertad para poder jugar con los elementos. La ambientación está inspirada en la época de los años setenta y ochenta, lo que logró una muy buena fotografía y unos muy buenos efectos especiales. Este film rompe los patrones y estereotipos de las producciones dominicanas en cuanto a su composición: banda sonora, ambientación y producción bien logradas.

Fue rodada en localidades de República Dominicana y España. El reparto está compuesto por talentos dominicanos y españoles. En sus recorridos por algunos festivales fue seleccionada y ganó el premio de Raindance en su edición número 25.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2017). *Listín Diario*, 21 de diciembre.

8. Juanita

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Leticia Tonos Paniagua - Producción: Producciones Línea Espiral (República Dominicana), Alberto PC (España) - Año de producción: 2018 - Año de estreno: 2018 - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Cheddy García, Tito Valverde, Carasaf Sánchez, Milly Quezada, Ruth Emeterio.

Breve sinopsis

Juanita es una ingeniosa inmigrante dominicana que regresa a su país luego de vivir cinco años en España, pero no vuelve sola: la acompaña Mariano, un tosco agricultor español que ha decidido vender su casa en Chinchón e irse a vivir al Caribe. Juanita y Mariano, quienes estando en España se aferran uno a otro como dos náufragos a un salvavidas, buscarán la manera de no ahogarse en Santo Domingo en Navidad.

Comentario sobre el film

Juanita es una historia llena de costumbrismo dominicano. Se realiza en una época muy emotiva, donde tradicionalmente el emigrante regresa a su país para encontrarse con sus seres queridos en Navidad. La película está inspirada en el tema musical “Volvió Juanita” de 1978, de la fallecida compositora y cantante colombiana Esther Cecilia Forero Celis, e interpretado por la artista dominicana Milly Quezada en el álbum “Esta Noche”, “Los vecinos” (1984). El tema no fue parte de la banda sonora porque no se pudo

conseguir los derechos para ser incluidos en el film. En su lugar se incluyó el tema de una canción que Milly tenía guardada hacía tres años, titulada “Juanita no come cuento”.

Una trama que abarca temas familiares y valores tradicionales con una selección de actores muy bien acertada, logrando combinar el drama con tonalidades de humor. Este largometraje consigue recoger toda la experiencia que se ha formado en Leticia Tonos tras sus otros trabajos, trayéndonos un film con calidad artística y manteniendo el atractivo potencial para la audiencia, que pone a esta cineasta entre los líderes del cine dominicano.

La película es una coproducción entre República Dominicana y España, por lo tanto, se rodaron escenas en ambos países. Obtuvo cinco estatuillas en los premios La Silla, que son celebrados en Santo Domingo.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2018). *Diario Libre*, 6 de diciembre.

9. Cómplices

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Luis Eduardo Reyes - Producción: Lantica Media, Pinewood Dominican Republic Studios - Año de producción: 2018 - Año de estreno: 2018 - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Arath de la Torre, Jesús Zavala, Claudette Lalí, Liche Ariza, Sharlene Taulé, Eva Arias, Sócrates Montás, Marina de Tavira, Mónica Dionne.

Breve sinopsis

Juan Campos ha dedicado su vida a seducir a las más bellas mujeres junto a su amigo y cómplice Luis Pani. Cuando se preparan para su viaje a República Dominicana Luis enferma y Juan se ve obligado a llevar a su sobrino Mau, un muchacho de 20 años que está pasando por la depresión de perder a su primer amor. Mientras Juan entrena a Mau en el arte de la conquista, aparece Teresa D'Ors, la única mujer en el mundo capaz de paralizar a Juan. Juntos se aventuran en un viaje donde aprenderán uno del otro y descubrirán que en el amor nada está dicho.

Comentario sobre el film

Cómplices es un largometraje co-producido por México y República Dominicana, con actores de ambos países que comparten los papeles principales. Es una comedia romántica y ligera con un arco argumental muy predecible, a pesar de no terminar en el típico final feliz de cuento de hadas, dándole un carácter más realista pero también bastante abierto para una segunda parte.

La historia tiene mucho potencial, pero se pierde más en el drama de los personajes que en la comedia en sí, lo que hace que en muchos momentos sea aburrida para la audiencia. Aunque cuenta con un reparto de actores con buena trayectoria, no se percibe una buena química entre ellos. Las críticas fueron muy fuertes porque contaba con muchos temas a los que no se les sacó provecho de la mejor forma, como el tópico de la lucha de hombres y mujeres por el control.

La cinta tuvo muy buena aceptación en la ciudad de México, teniendo una excelente venta en taquillas en sus primeras semanas de estreno, pero no fue del mismo agrado para el público dominicano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2018). *Diario Libre*, 19 de abril.

La autora

Rosanna Solano

Licenciada en Cinematografía mención TV, egresada de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD). Tiene una especialidad en Producción de Televisión por la Universidad Internacional de Catalunya Barcelona a través de la modalidad virtual y es documentalista fílmica por la escuela de formación de la Fundación Global Democracia y Desarrollo (FUNGLODE). Asimismo, es productora del documental *Vidas Pintas* y de varios cortometrajes de ficción. Es investigadora fílmica de la Cinemateca Dominicana y representante en República Dominicana de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa).

Uruguay

Eje A

Los films más destacados del país

1. Almas de la costa

Georgina Torello

Ficha técnica

Duración original: entre 97 y 109 min (versión actual 50 minutos, confeccionada con los fragmentos conservados en nitrato positivo coloreado y negativo, 35mm, y una transferencia en 16mm, digitalizados y montados en 2015) - Formato original: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Juan A. Borges Nicrossi - Año de producción: 1924 - Año de estreno: 1924 -Producción: Lisandro Cavaliere - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Norma del Campo (Luisa T. de Cavaliere), Remigio Guichón, Arturo Scognamiglio, Juan Carlos Russi, Judit Ana Betti (pseudónimo de Judith Acosta y Lara), Miguel Luis Christy, Sra. de Lara, Ida Gracia Livio.

Breve sinopsis

Almas de la costa contiene varios de los ingredientes esperados para las tramas de los años veinte: una complicada triangulación amorosa, violencia, patología, final pacífico. Ambientado en Los Lobos, un pueblo pobre de pescadores, el film abre con el rescate de un náufrago, Jorge, que se finge pescador, pero pertenece a la clase acomodada montevideana. Éste decide instalarse en el pueblo (mostrado en toda su humildad, pero también en su belleza natural) y allí se enamora de Nela, una joven huérfana, y es correspondido. El amor entre los protagonistas, sin embargo, es obstaculizado por varios agentes: por Rondo, uno de los pescadores del pueblo, que acosa a Nela e intenta abusar de ella sin lograrlo (funciona como *deus ex machina* la hija del pescador que le reclama las caricias que está dando a otra); el *affaire* paralelo entre Jorge y la *femme fatale* Clarisa Stoll (ocasión para el *flirt* y el erotismo leve), y por último, la tuberculosis de Nela. El conflicto se resuelve con el más tranquilizante final feliz: Jorge abandona a su amante, Nela logra curarse y la pareja planea su matrimonio. El ascenso social de la protagonista que abandona Los Lobos para mudarse a un barrio señorial es un comentario inequívoco de las promesas de rescate y ascensión social que el cine (el nacional y el importado) hacía a su público.

Comentario sobre el film

La inclusión de *Almas de la costa* entre los más destacados obedece a razones de distintos órdenes. En primer lugar, de orden externo, paratextual. El film se impuso en la prensa de la época (y en el campo cinematográfico del momento) con una campaña publicitaria aguerrida que la instauraba como “la primera película uruguaya” gesto que, además de

suponer la implementación del aparato mediático, hasta el momento sólo usado para películas extranjeras, servía para “negar” la producción y el estreno de la hoy perdida *Pervanche* (Ibañez Saavedra, 1920) y para plantar bandera respecto al lanzamiento inminente de otro film nacional, también perdido, *Una niña parisiense en Montevideo* (Neuville, 1924). Uno de los puntos de la campaña fue su insistencia en la confección 100% nacional del film, estrategia que parecía combatir con la presencia de producciones extranjeras (entre las que se contaban las argentinas), pero también impugnaba la nacionalidad francesa de Neuville.

Su lucha patriótico-publicitaria y sus antipáticos borramientos no cancelan, sin embargo, una primacía legítima: la atención, por primera vez en nuestro cine, a los protagonistas humildes, sus ambientes, sus conflictos. El harapo y el rancho cinematográficos, de hecho, llevaron a algún crítico local en los años setenta (ignaro del cine silente internacional e inclusive regional) a proclamarla neorrealista *avant la lettre* y algunos medios lo repitieron en 2015, con el anuncio y publicidad por su digitalización y reestreno (la versión actual es una reconstrucción, en base a un guion superviviente, de los fragmentos digitalizados existentes, realizada en la Cineteca de México por Nelson Carro y Haydé Lachino).

Y es la vida posterior de la película en el imaginario y en la historiografía, el último aspecto destacable. Concretamente, la inestabilidad en la datación de su estreno: si en la prensa de los años cincuenta aparece (como lo fue) estrenada en 1924, en los años setenta (con motivo de una entrevista al director) se proporciona otra fecha, el emblemático 25 de agosto de 1923 (fecha patria nacional) y, a partir de allí, se perpetúa esa versión. Una retrodatación que fue acompañada, además, en notas posteriores y, concretamente, a raíz de la citada digitalización y reconstrucción actual, por el epíteto de “primer film uruguayo”, volviéndose,

paradójicamente, a la campaña que en 1924 había intentado la cancelación de *Pervanche* como film inaugural de nuestra cinematografía.

La película es, a la vez, eco de los mandatos narrativos de su época y de un foco social singular, inédito para el campo uruguayo, pero además tensiona con su trama extra-filmica la historiografía del cine nacional, su aparato divulgativo, su archivo y la misma recepción.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Torello, G. (2018). *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo, Yaugurú.

———. (2015). Salvar almas. Entrevista a Nelson Carro. En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 1, pp. 192-202.

2. El pequeño héroe del Arroyo del Oro

Georgina Torello

Ficha técnica

Duración: 40 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Carlos Alonso - Año de producción: 1931 - Año de estreno: 1932 - Producción: Bernardo Glücksman - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Ariel A. Severino, Celina Sánchez, Juan José Severino, Vicente Rivero, Alberto Candéau, Hilda Quinteros.

Breve sinopsis

El pequeño héroe del Arroyo del Oro se basa en un hecho de crónica roja: el 9 de mayo de 1929, el anciano Juan Díaz apuñaló, en el departamento de Treinta y Tres (Uruguay), a su hija, al hijastro y al nieto, Dionisio, de nueve años, que logró salvar de la masacre a Marina, su hermana de un año. Las crónicas de la época señalan que, para alejarla del lugar y de futuros ataques del abuelo, el joven caminó cinco kilómetros agonizante con ella en los brazos hasta la comisaría del pueblo, contó su historia y poco después murió.

Comentario sobre el film

La película, como muchas de la época silente, confía para contar la historia, en la adaptación de una fuente con reminiscencias “literarias”: la crónica del periodista José Flores Sánchez, aparecida en el diario *El País*, uno de los más importantes de la época, que rápidamente se publicó en volumen separado bajo el deamiciiano título, *El pequeño héroe*

del Arroyo del Oro. Primer relato documentado de la vida del heroico niño (Montevideo, 1929).

Este film, el más exitoso del cine silente nacional, fue producto de un compromiso firmado en 1931, entre su director y Bernardo Glücksmann, el encargado de la filial Glücksmann en Uruguay, para realizar dos producciones: una que retratará, en clave documental, naturaleza y modernidad del departamento de Treinta y Tres y otra con la historia de Dionisio Díaz. Filmados por Emilio y Humberto Peruzzi, los primeros ocho minutos de la versión disponible de la película, de hecho, retratan los panoramas naturales y la tranquila cotidianidad de la ciudad, con sus principales instituciones, su arquitectura pulcra, sus habitantes juiciosos, sus niños en la escuela, sus devotos saliendo de misa, sus diarios y los periodistas que los escribían, sus autoridades. Una mostración de la naturaleza y de la ciudad que retomaba las prácticas desarrolladas por los servicios fotográficos de las publicaciones de la época, pero también atenta a las estrategias documentalistas definidas por Robert Flaherty (creación de *sets* tridimensionales, tomas aéreas y panorámicas, mapas mecánicos). A la parte documental sigue una ficción que adhiere a las convenciones de un género ficcional moldeado en la tradición teatral y reproductor de la mirada estática y frontal asociable al primigenio *film d'art*, aunque modernizada con una discreta variación de planos.

Con su balance perfecto entre la promoción (turística) del territorio y la exaltación del héroe infantil (metonimia del héroe nacional) por medio de una crónica roja que reproponía la manida dialéctica civilización/barbarie sobre la que la literatura uruguaya culta y popular había construido buena parte de su biblioteca, *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* tuvo una inédita distribución en el interior del país inmediata a su estreno, y periódicas proyecciones escolares en las décadas venideras. Su estreno en versión sonorizada,

el 26 de abril de 1933, y hoy perdida es testigo de su actualización al nuevo contexto sonoro y de la proyección que se esperaba ya en la época, así como lo es una segunda sonorización, todavía disponible, aunque de fecha incierta. A esta película, hasta la última década (y no es el único caso) se la databa con frecuencia como producida/estrenada en 1929, es decir, dos años antes de que se firmara el contrato para su confección, algo que quizá servía para acercarla, en el imaginario, al final del cine silente internacional.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Monumento al Pequeño Dionisio. Iniciativa del Municipio del Departamento de Treinta y Tres por moción del ex Edil Carlos Alonso (1953). Montevideo, s/d.

Torello, G. (2018). *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú.

3. Pupila al viento

Beatriz Tadeo Fuica

Ficha técnica

Duración: 14 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: experimental - Dirección: Enrico Gras y Danilo Trelles - Año de producción: 1949 - Año de estreno: 1950 - Producción: Comisión Nacional de Turismo - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

Película de corte experimental que se concentra sobre la figura del faro de Punta del Este (reconocido balneario de la costa uruguaya) y lo que este registra con su “pupila”. Desde las páginas de su diario se establecen dos momentos bien definidos: el año 1883, donde el faro se encuentra solitario y aún presencia los restos de un naufragio y el año 1949, contemporáneo de la película, donde se registra un ritmo más agitado en el balneario.

Comentario sobre el film

En el plano estético, diversos elementos con formas geométricas similares se van fundiendo entre sí. Por ejemplo, un círculo central se mantiene en el fundido del primer plano de un caracol de mar, con el plano cenital de la escalera caracol del faro. Esta figura luego se asocia con los círculos registrados en primer plano de la maquinaria y la lámpara (o la pupila) del faro. También los primeros planos de piernas o rodillas se confunden con imágenes de dunas y arena; y las de cuerpos femeninos con los de las estrellas de mar. La voz del poeta Rafael Alberti y de María Teresa León

refuerzan con ritmo poético las imágenes, personificando diversos elementos tales como el faro, el mar o el propio viento. En Uruguay, la prensa de la época consideró *Pupila al viento* como “el primer film de arte hecho en Uruguay” (Acción, 31 de mayo de 1950).

Gras y Trelles dotaron al film inicialmente concebido para promocionar el turismo uruguayo con interés y visibilidad tanto nacional como internacional. Trelles era el director el Cine Arte SODRE, un departamento estatal dedicado a la colección y difusión de cine artístico y de repertorio, miembro de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) desde 1948. Asimismo, el italiano Gras ya tenía una reputación asentada en los círculos artísticos y cinéfilos europeos; entre sus amigos cercanos se encontraba el propio Henri Langlois, secretario general de la Cinemateca Francesa, quien proyectó *Pupila al viento* en esa institución en 1953. En Europa, la película también había sido exhibida en el Festival de Venecia de 1950 y en la cinemateca de Bélgica, en Bruselas, en 1951.

La Comisión Nacional de Turismo volvería a retomar este impulso de apoyo a la producción de cortometrajes realizados por personas cercanas a la cultura, muchos de ellos con estéticas vanguardistas o experimentales en 1961 —*La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli con Sheila Henderson and JJ Noli), *Punta Ballena* (Carlos Bayares) y *El niño de los lentes verdes* (Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Rogé) y en 1962 *La raya amarilla* (Carlos Maggi), *Punta del este: ciudad sin horas* (Juan José Gascue) y *El balneario* (Ferruccio Musitelli).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Hintz, E. (ed.) (1988). Historia y filmografía del cine uruguayo. Montevideo: de la Plaza.

4. José Artigas. Protector de los Pueblos Libres

Mariana Amieva

Ficha técnica

Duración: 25 min / 31 min (Versión del SODRE / Ruffinelli)
- Formato: fílmico (35mm) - Tipología: documental, experimental - Dirección: Enrico Gras - Año de producción: 1950 - Año de estreno: 1950 - Producción: Comisión Delegada del Poder Ejecutivo de Homenaje de las FF. AA. de la Nación al Primer Jefe de los Orientales, EMELCO (Hugo Arredondo), Uruguay al día (Joaquín Martínez Arboleya), CUFÉ (Ricardo Martínez) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Julio Sosa en la locución.

Breve sinopsis

José Artigas. Protector de los Pueblos Libres es el segundo film que realiza en Uruguay el director italiano Enrico Gras. Es un film encargado especialmente para integrar las actividades de conmemoración del fallecimiento de Artigas, que incluyeron el traslado de sus restos al actual panteón. Gras planea una propuesta que se corre de las voces institucionales más previsibles y sigue un itinerario somero y esquemático de los momentos claves que enmarcan las actividades político-militares de Artigas en las gestas de independencia: la conquista de los charrúas, la América colonial, los procesos revolucionarios. Esta primera parte, que también recorre las frases del ideario artiguista, es seguida por las imágenes contemporáneas de los actos militares que acompañaron el traslado de los restos.

Comentario sobre el film

El film de Gras es, tal vez, uno de los ejemplos más complejos que encontramos en Uruguay de las relaciones entre cine y la representación del ideario nacional. Esta obra, que llega a establecer fuertes vínculos con la incipiente cinefilia nacional, ayudó a formar y a pensar las prácticas audiovisuales por fuera de los marcos del cine institucional/clásico, reconociendo otras referencias como la de los films de arte, género que tuvo una especial importancia dentro del cortometraje del período. Estos films tuvieron una presencia discreta para el público local, con algunos ejemplos como las películas dedicadas a grandes figuras de las artes plásticas producidas por Gras y Luciano Emmer que se proyectaron en los Ciclos de Cine Arte del SODRE a fines de la década del cuarenta.

A la vocación mimética de gran parte de los films que se van a dedicar al tema, Gras le opone un repertorio muy rico de figuras retóricas con las que logra expresar plásticamente ideas, valores y conceptos. Siguiendo la línea que venía trabajando con Emmer en Italia, Gras deconstruye y ensambla en un collage toda una serie de referencias icónicas muy conocidas provenientes de un conjunto de fuentes diversas. Vemos animar en el montaje numerosos grupos escultóricos y pinturas destacadas del canon clásico nacional que se reorganizan en un festival de metáforas, sinécdoques y metonimias: el puma por los charrúas, las fortificaciones por el poder colonial, las cañas tacuaras por las lanzas, las lanzas por los ejércitos, etcétera.

Si bien es la voz (y justamente la voz del reconocido cantante de tangos Julio Sosa) la encargada de subrayar ciertos aspectos del ideario de Artigas asumiendo una primera persona, este recorte de frases no jerarquiza una voz explicativa para presentar una trayectoria lineal o expositiva, sino

que prevalece una narración que se apoya principalmente en el montaje, a partir de yuxtaposiciones y fundidos. En estas búsquedas la referencia a *Alexandr Nevski* (Eisenstein, 1938) es muy notoria, pero más que una utilización de la tradición del montaje soviético, lo que se encuentra en esta obra son los ecos de las vanguardias de los años veinte que han mantenido vigencia por más de dos décadas.

En el medio de estas filiaciones, Artigas, el retrato de José Artigas, no está en las facciones, en el primer plano del cine clásico, en la búsqueda por el rostro o los gestos, esos temas que mantuvieron preocupados a los artistas que tuvieron que lidiar con la construcción del rostro de Artigas. Los intentos de reconstruir el rostro del prócer generaron numerosas obras plásticas, en un entramado parecido a un palimpsesto intertextual en el que participaron muchas de las figuras más representativas de las artes nacionales.

A diferencia de esas referencias plásticas y cinematográficas, Gras se desentiende de cualquier búsqueda mimética, no busca a Artigas sino a su símbolo. Se prescinde de los relatos precisos de los hechos del pasado pero está atento a los usos contemporáneos de estas representaciones. Esta mirada actualizada de la figura de Artigas, llena de alusiones a las rotas cadenas y las defensas de las soberanías latinoamericanas, concluye con el registro de los actos de homenaje por el centenario de su muerte. En un entramado complejo, se destaca el acto militar (institución que encarga el film) pero a su vez hay una mirada sobre la República, una evocación de esa sociedad de masas, de un Estado que incluye a sectores diversos y que invoca cierto sentido de identidad nacional desde lo colectivo en concordancia con algunos de los idearios del gobierno de Luis Batlle Berres.

Este film tuvo una importante repercusión a pesar de su irregular exhibición. Ganó una mención en la Muestra Internacional del film científico y del documental de arte

de la Bienal de Venecia en 1951 y un premio en el Festival de Karlovy Vary en Checoslovaquia, en 1952. Junto a estos reconocimientos, tanto este film como *Pupila al viento* (Enrico Gras y Danilo Trelles, 1949), son considerados, por los primeros relatos que trataron de organizar un balance histórico del cine nacional, presencias centrales en el proceso de renovación cinematográfica (ver por ej. Álvarez, 1957). La importancia de la breve estadía de Gras en nuestro país y su incidencia en una nueva camada de jóvenes realizadores está explicitada por los propios protagonistas que reconocen a esta figura como una presencia fundamental. Encontramos huellas reconocibles de esta influencia en algunas obras como *Hay un héroe en la azotea* (Juan José Gascue, 1952). En la producción de este film, así como en los registros de los actos por intermedio de las casas locales productoras de noticieros, participaron varios realizadores importantes de la nueva generación, reforzando el lugar de formación que tuvo la presencia de Gras en Uruguay.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Álvarez, J. C. (1957). *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideo: Cinemateca Uruguay.
- Ruffinelli, J. (2015). *Para verte mejor. El Nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.

5. Como el Uruguay no hay

Cecilia Lacruz

Ficha técnica

Duración: 10 min - Formato: filmico (35mm y 16mm) - Tipología: documental - Dirección: Ugo Ulive - Año de producción: 1960 - Año de estreno: 1960 - Producción: s/d - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Mediante un collage de dibujos animados, postales turísticas, material de archivo y una banda sonora de contrapunto, la película ataca con sarcasmo a la clase política uruguaya, denuncia la concentración de la riqueza y acusa a la política económica del gobierno de incrementar la pobreza de los cantegriles y las protestas sociales.

Comentario sobre el film

En 1960, la cultura cinematográfica fue sacudida por la aparición del cortometraje *Como el Uruguay no hay*. Por un lado, la película fue censurada por la Comisión Directiva del IV Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE e inmediatamente instaló un fuerte debate acerca de la política de esta institución de gran prestigio. Por otro lado, *Como el Uruguay no hay* impactó por su lenguaje desopilante y la novedad de su propuesta estética que mezclaba diversas técnicas artesanales que la distanciaban del “film-panfleto” tradicional. Tanto fue así que el film de Ulive se llevó el premio de la asociación de Críticos Cinematográficos a la mejor película nacional de 1960.

Lejos de la narrativa realista de la filmografía previa de Ulive, la apropiación y el remontaje de materiales vinculan al cortometraje con las artes plásticas y la tradición de las vanguardias. La ironía, el sarcasmo, la heterogeneidad de los materiales hacen que *Cómo el Uruguay no hay* se configure en un ejemplo temprano de la técnica del collage documental emergente en el Nuevo Cine Latinoamericano.

Una serie de bloques narrativos articulados con frases breves cuentan la historia de la acumulación de la riqueza del país, la complicidad de los partidos tradicionales en este proceso, las recientes medidas económicas tomadas por el gobierno, la colaboración de Uruguay con la doctrina norteamericana de la guerra fría, la inoperancia tanto de la derecha como de la izquierda para frenar la crisis y la consecuencia más impactante de este conjunto: el aumento de la miseria y la protesta social. Ulive parece concentrarse en la tarea de desmontar el imaginario naturalizado sobre la nación. El gaucho, el famoso balneario uruguayo de Punta del Este, el mapa, el mate, los gobernantes de los partidos tradicionales, la bandera nacional, la murga, el campo, el fútbol, integran un repertorio de íconos de la identidad nacional que *Como el Uruguay no hay* despliega para subvertir o cuestionar sus sentidos. Incluso el título, que alude a una frase muy conocida en Uruguay, ironiza el mito de la excepcionalidad del país respecto de la región, la Suiza de América o la Tacita del Plata. Además de los fragmentos de noticieros, registros documentales y de ficción, la originalidad de las animaciones y su economía narrativa para explicar y expresar procesos históricos o ideas políticas causaron asombro: el sol del pabellón nacional se convierte en un timón que gira hasta transformarse en una estrella de la bandera norteamericana, los nombres de los departamentos en un mapa devienen en los apellidos de las grandes familias terratenientes y otra cartografía muestra a dos

gauchos succionando con una bombilla la riqueza del contorno uruguayo convertido en un mate.

Como el Uruguay no hay interpeló al público señalando la inoperancia de la clase política e incluyó apariciones de figuras relevantes de los partidos de la derecha y al mismísimo presidente del Consejo Nacional de Gobierno de ese momento: Benito Nardone (1960-1961). A mitad del film, una animación satiriza la relación de los partidos comunista y socialista al mostrar dos simpáticos dibujos animados peleándose entre sí. Esta parodia del cortometraje, que incomodó a muchos críticos y amigos de Ulive, colocaba a todo el sistema de partidos en un mismo lugar desesperanzador donde ni la izquierda tradicional tenía la capacidad de ser una alternativa.

Como el Uruguay no hay se exhibió en el mismo 1960 en el circuito cineclubístico montevideano, en proyecciones políticas, militantes y también cruzó las fronteras nacionales. Cuando el Cine Club Núcleo de Buenos Aires la programó, el argentino Agustín Mahieu opinó que el cortometraje de Ulive era “el primer film que Uruguay puede exhibir orgullosamente como punto de partida de un cine nacional” (*Tiempo de Cine*, núm. 2, Septiembre 1960, p. 29). A diferencia de los uruguayos que habían visto en la película un localismo dominante, Mahieu observó en el entusiasmo de los espectadores porteños una clara señal de su universalismo y comparó el tono satírico de Ulive con el de Jean Vigo. Invitado a Cuba a fines de ese mismo año, Ulive llevó una copia de *Cómo el Uruguay no hay* y el resultado fue similar: el cortometraje impactó tanto en el ámbito del recién inaugurado Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) dentro del que Ulive trabajará en los años siguientes, como en el público cubano que pudo verla programada junto a otros largometrajes.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Lacruz, C. (2015). Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural. En *Imagofagia*, núm. 12, pp. 1-21.

Ulive, U. (2007). *Memorias de teatro y cine*. Montevideo: Trilce.

6. Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo

Cecilia Lacruz

Ficha técnica

Duración: 31 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Mario Handler - Año de producción: 1965 - Año de estreno: 1965 - Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (Uruguay) - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

La película muestra la vida cotidiana de un marginal de la calle (un “linyera” o “bichicome”) que deambula por Montevideo. La cámara lo sigue mientras escuchamos su voz puesta en *over*, contando su historia, opinando sobre el país y la vida en general.

Comentario sobre el film

Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo fue realizada por Mario Handler en el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, ICUR (1950-1973). La película sintonizó con las tendencias modernas del cine de su época y rompió con las convenciones formales y narrativas más clásicas, contrastando con el tipo de producción científica tradicional del ICUR. Con una cámara en mano y cortes en acción que muestran al sujeto entrar y salir de cuadro, Handler sigue el deambular de Carlos por la calle y lo observa en el baldío, en el campito frente a la rambla, recolectando papeles o acodado al mostrador. En la banda sonora, lo escuchamos contar su experiencia: “Yo soy de

Colonia [...] L'único oficio que tenía, alguna changa, a veces agarraba, algún trabajito, en fin, cétera, ¿no?". Su forma de hablar no tiene la sonoridad, la gramática ilustrada del comentario tradicional ni la dicción profesional del locutor o el actor que podrían doblarla. El arrastrar de las palabras, el relato fragmentado o la risa nerviosa de Carlos llevan al espectador a una escucha consciente y atenta que refuerza su distanciamiento. Cuando se estrenó, la crítica destacó el humanismo del film, la calidad de la fotografía, la música "piazzalesca" e hizo hincapié en la novedad de este uso de la palabra de Carlos que asignó un lugar privilegiado a la voz testimonial y popular. Si bien en varias ocasiones los comentarios en la prensa vincularon el estilo de la película con las tendencias del *cinéma-verité* o cine directo, Handler se resistió a rotularla de ese modo y prefirió hablar de un "cine-retrato" en lugar de un tipo de "cine-verdad".

Tanto el fútbol, como el carnaval y el boliche, aparecen en la película despojados de su régimen visual turístico-periodístico para convertirse en escenarios cotidianos, vividos por Carlos. La textura nostálgica y contemporánea de la melodía compuesta por Ariel Martínez refuerza el contrapunto del ambiente urbano en el que vive este "caminante" que solía atravesar las estancias uruguayas haciendo "changas" y en soledad. *Carlos...* reivindicó escenarios hasta entonces descartados, como el baldío o la costanera de la Ciudad Vieja, sintonizando con el paisaje de los suburbios y las historias en los márgenes urbanos que en aquel momento constituían uno de los tópicos de las nuevas olas y del cine moderno regional. Incluso, si leyéramos la película en función de una tradición específica de conocer Montevideo, podríamos subrayar también la forma en la que *Carlos...* desafió el *clisé* montevideano con un imaginario decadente y poético.

En octubre de 1965, *Carlos...* se estrenó en el Primer Festival de Cine Independiente Americano o “del Cono Sur” de Montevideo donde obtuvo el premio a la mejor película en la categoría experimental. Ese mismo año el film se programó en el circuito cineclubista porteño y en Montevideo fue elegida como la Mejor Película Nacional de 1965 por la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay. La prensa local evaluó a *Carlos* como una película que podía representar dignamente al país a nivel internacional y más de un crítico la consideró el mejor film uruguayo hasta ese momento. En 1967 la película obtuvo una mención en el V Festival de Cine de Viña del Mar (Chile).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Lacruz, C. (2018). Rostros, voces, miradas: notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta. En Torello, G. (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, pp. 141-170. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.

Wschebor, I. (2013). Cine y Universidad en la crisis de la democracia 1960-1973. En *Revista Encuentros Uruguayos*, núm. V-VI, pp. 50-84.

7. Elecciones

Isabel Wschebor

Ficha técnica

Duración: 36 min - Formato: fílmico (16mm y 35mm) - Tipología: documental - Dirección: Mario Handler y Ugo Ulive - Año de producción: 1966 - Año de estreno: 1967 - Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (Uruguay) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: película documental con participación central de Amanda Huerta de Font y Saviniano “Nano” Pérez.

Breve sinopsis

La película *Elecciones* de Mario Handler y Ugo Ulive es un documental centrado en la campaña electoral de 1966 en Uruguay. La reforma constitucional, los actos de masas, el posible retorno del Partido Colorado al gobierno nacional, así como el crecimiento y visibilidad de la izquierda política y social son algunos de los temas generales abordados en el film. Este mediometraje profundiza en la caracterización de dos personajes. Por un lado, Saviniano “Nano” Pérez, dirigente carismático del Partido Nacional en Cerro Largo, que había sido intendente en varias oportunidades y estaba en campaña para recuperar este puesto. Por otro, Amanda Huerta de Font, candidata a diputada del Partido Colorado por la lista 315 que encabezaba Amílcar Vasconcellos, con un perfil asociado a iniciativas de caridad a mujeres y niños de bajos recursos.

Comentario sobre el film

La aproximación al fenómeno de la crisis de la democracia en la segunda mitad de la década de 1960 a partir de dos figuras periféricas del campo político (por su anclaje territorial, su identidad de género y su condición de referentes intermedios) permitió a los directores poner en escena las formas en las que se reprodujeron y naturalizaron métodos y prácticas de captación electoral de los partidos tradicionales en la época, teniendo como resultado una pieza pionera en el desarrollo del documental de denuncia en el Uruguay.

En 2012, Handler afirmó en una entrevista a Héctor Concarri que tanto Ulive como él estuvieron de acuerdo, desde el inicio, en “basarse en candidatos intermedios [porque son] los que tienen vida”. Por otra parte, el hallazgo reciente en el Archivo General de la Universidad de la República (Uruguay) de varias escenas descartadas de esta película, con discursos de referentes políticos como Zelmar Michelini, muestran una clara selección de los documentalistas de personajes intermedios o periféricos, asociados a la puesta en práctica de modalidades viciadas del campo político, a los efectos de poder mostrar sus características regulares, fuera de toda personalidad que interpelara sus lógicas habituales de funcionamiento.

La película fue realizada en el marco de las actividades del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR), que aprobó la idea siendo Handler el jefe cineísta de dicho organismo e incorporando como co-director para esta instancia a Ulive, destacado referente en el ámbito de las artes escénicas y del cine que había retornado poco tiempo antes de Cuba.

Elecciones puso de manifiesto ciertas tensiones entre los históricos métodos de filmación aceptados en espacios

institucionales como la Universidad y la irrupción creciente de un cine de denuncia política en la década de 1960, del cual tanto Handler como Ulive se constituirían en personalidades emblemáticas. Si bien el proyecto fue aprobado y financiado por la Universidad, el pre-estreno del film desencadenó debates internos en la institución, que cobraron estado público en diversos medios de prensa de la época. El conflicto universitario, que derivó en intensas discusiones sobre el film en el Consejo Directivo Central, evidenció por primera vez en el país diferentes posiciones sobre las posibilidades y los límites de los derechos de autor y de circulación de un film producido en un marco institucional. La discusión también derivó en aspectos conceptuales en relación a qué significaba la realización documental y las posibilidades de un registro de carácter objetivo de la realidad, mostrando las limitantes de los contextos institucionales para el desarrollo de un discurso cinematográfico de denuncia política.

A comienzos de 1967, *Elecciones* estuvo sujeta al análisis de una comisión visionadora designada por el consejo universitario, lo que desencadenó una serie de críticas públicas previas al estreno. Lo cierto es que, como afirmaba Ugo Ulive en el semanario *Marcha* a raíz de estas afirmaciones, la polémica se desató previamente a la presentación de la película teniendo esta “más notoriedad que espectadores” en un momento en que la propia universidad analizaba internamente las demandas realizadas por Tállice (director del ICUR), en torno a las posibles repercusiones de su contenido dentro y fuera del territorio nacional.

Las noticias evidenciaban una cierta presión frente a las posiciones de la universidad en relación con los asuntos de actualidad. La polémica derivó rápidamente de consideraciones técnicas a si la institución publicaba de manera oficial visiones críticas en relación al sistema político en

aquel contexto. El fallo en favor de la exhibición del film estuvo acompañado de un texto jurídico del abogado Alberto Pérez Pérez sobre los derechos de autor y de circulación de la película, reglamentándose por vez primera este tipo de asuntos en la historia de la cinematografía local. Pérez Pérez formulaba por primera vez, en un texto ordenado, los diferentes tipos de derechos asociados a la producción de una película, señalaba las responsabilidades del Instituto de Cinematografía de la Universidad como productor de la misma y reconocía los derechos de autor como moralmente inalienables.

El film tampoco fue aceptado en el Festival de Cine del SODRE de 1967 donde, al igual que el título *Como el Uruguay no hay* de Ugo Ulive en 1960, fue excluido aludiendo que el reglamento no aceptaba contenidos de tales características.

El debate sobre asuntos de muy diverso orden, relativos a las políticas públicas de producción cinematográfica, los derechos asociados a la producción y exhibición de los films, la libertad de expresión o el modelo documental, encontraron en *Elecciones* una antesala para el desarrollo de una fermental corriente de cine político y de denuncia en Uruguay en los años posteriores.

La película se estrenó finalmente en el Cine Renacimiento bajo el patrocinio Walter Achugar, quien había comenzado una interesante carrera como distribuidor de películas alternativas a las propuestas habitualmente por el cine comercial en Uruguay. Achugar firmó un contrato con la Universidad de la República para la exhibición y distribución del film, a los efectos de dar respuesta a su demanda tanto a nivel nacional como internacional, siendo esto también una novedad para la producción cinematográfica de la institución educativa. Ese mismo año la película obtuvo el primer premio de la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay y fue exhibida en el Festival

del Semanario Marcha. En los años posteriores fue uno de los títulos emblemáticos para las actividades de difusión y exhibición de la Cinemateca del Tercer Mundo, organización que encontró en Handler y en Achugar dos de sus principales animadores. La película fue difundida en diversos festivales y, si bien se trata de un título emblemático en el desarrollo de una cinematografía autoral en el ámbito local, las escasas copias que quedan de la misma se encuentran conservadas actualmente en cinotecas extranjeras, siendo este aspecto otra evidencia de la ausencia de un contexto local para albergar lo que constituyó sin duda la renovación del cine uruguayo en los años sesenta.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Concari, H. (2012). *Mario Handler: retrato de un caminante*. Montevideo: Trilce.

Lacruz, C. (2018). Rostros, voces, miradas: notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta. En Torello, G. (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, pp. 141-170. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.

8. Uruguay, las cuentas pendientes

Mariel Balás

Ficha técnica

Duración: 30 min - Formato: video (U-matic) - Tipología: documental - Dirección: Esteban Schroeder - Año de producción: 1989 - Año de estreno: 1989 - Producción: Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Jorge Barreiro (entrevistas), Laura Canoura (locución).

Breve sinopsis

Documental periodístico realizado meses antes del Referéndum para derogar o confirmar la Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado que dejaba a los militares y policías libres de ser enjuiciados por las violaciones a los derechos humanos cometidos durante la dictadura cívico-militar que tuvo lugar entre 1973 y 1984. Combina opiniones de personas comunes, entrevistas a personalidades vinculadas a la política, al ejército y al periodismo, y testimonios de familiares de víctimas del terrorismo de Estado. Da cuenta del largo proceso que resultó en la instancia de votación popular que tuvo lugar el 16 de abril de 1989.

Comentario sobre el film

Uruguay, las cuentas pendientes fue una de las primeras producciones realizada con fines de exportación por el Centro de Medios Audiovisuales, emblemática productora del país. Se trata de uno de los pocos materiales audiovisuales que registra lo que sucedió en la capital uruguaya ante una Ley

promulgada en 1986, que dejaba sin castigo a los responsables de cometer violaciones de derechos humanos durante la dictadura militar. En un cuidadoso montaje de testimonios, actos masivos, movilizaciones de los integrantes de la campaña para recolectar firmas, declaraciones y opiniones se muestra el proceso que culminó en la confirmación de que el 16 de abril de 1989 se llevaría adelante un Referéndum para anular o confirmar la controvertida Ley.

El equipo de producción optó por trabajar con una narrativa que no tenía pretensión de innovar sino de colmar la expectativa de canales europeos, apelando por ejemplo al estilo de los reportajes periodísticos de Televisión Española. En esa línea la información sobre la situación socio-política del país está dada por una voz *over* que contextualiza el tema del documental con datos que permiten su comprensión fuera de fronteras. Otro rol crucial lo cumple el periodista Jorge Barreiro, quien consulta a varias personas en las calles capitalinas y entrevista a distintas personalidades en sus domicilios o lugares de trabajo. Las opiniones públicas giran en torno a qué votarán el 16 de abril, si se pronunciarán por el “No”, es decir por la papeleta color verde que implicaba la anulación de la Ley o por el “Si”, opción contraria representada por la papeleta de color amarillo. Intercalados con varias intervenciones de transeúntes aparecen entrevistas a personas no anónimas, cuyo testimonio es relevante para ilustrar tanto el proceso de la campaña a favor del Referéndum como las posturas políticas en torno a la Ley y su alcance. Se destaca la incorporación de Julio César Barboza, ex miembro del Servicio de Información y Defensa (SID) que si bien no participó directamente de los episodios de tortura, recuerda haber visto elementos que indicaban su existencia, así como heridas en los detenidos y relatos de otros militares que sí participaban de los castigos físicos. Más aún, resalta que muchos comentarios

de oficiales daban a entender que se creían “intocables”. En cuanto a los testimonios de personalidades vinculadas a la política quien tiene una participación destacada es Matilde Rodríguez Larreta, viuda de Héctor Gutiérrez Ruiz, político vinculado al Partido Nacional, asesinado en Argentina en 1976 y una de las propulsoras y presidentas de la Comisión Pro Referéndum. Sus relatos están relacionados al asesinato de su marido en el marco del Plan Cóndor, a la necesidad de que el caso sea investigado y a las terribles consecuencias que la Ley de caducidad (o de impunidad como también se la conoció) no fuera anulada. También son relevantes los testimonios del General (r) Líber Seregni, fundador y líder de la coalición de izquierda Frente Amplio y senador del Partido Colorado, Jorge Batlle, sobre las conversaciones del episodio conocido como “pacto del Club Naval”. En este episodio que tuvo lugar en agosto de 1984 y fue clave para la salida negociada de la dictadura hacia la democracia, se especula que se pactó no enjuiciar a militares y policías involucrados. Estas dos personas, junto al dirigente del partido blanco Wilson Ferreira Aldunate, estaban proscritas a la candidatura presidencial al momento de realizarse las elecciones de 1984. La inclusión del periodista y político Germán Araújo da cuenta de la importancia de la difusión no sólo para alcanzar las firmas necesarias para que el Referéndum tuviera lugar, sino para que en tiempo récord se validaran una importante cantidad de adhesiones que habían sido cuestionadas por la Corte Electoral. Incluso refiere a la interpretación legal en caso de que ganara la papeleta por el “No”: afirma que la Ley en ese caso sería eliminada y no derogada. La participación de familiares de dos detenidas desaparecidas, Blanca Nilo, madre de María Asunción Artigas, y María del Carmen Almeyda, madre de Elena Quinteros, es crucial, ya que ambas sostienen la importancia de que exista justicia para resolver los crímenes cometidos contra

sus hijas y las demás víctimas del terrorismo de Estado. De cualquier manera es relevante el escepticismo que las dos imprimen en sus palabras y Blanca es contundente al referirse al resultado posible del Referéndum: “ pobre de nosotros si no se gana esto”.

La compaginación de testimonios, imágenes y música, deja la sensación al espectador de que ganará la papeleta por el “No”, pero el resultado fue el contrario y hasta el día de hoy en Uruguay muchas cuentas continúan pendientes.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Tadeo Fuica, B. y Balás, M. (2016). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC/ICAU.

Balás, M. (2018). ¿Reconocer o conocer a través de las pantallas? El CEMA y las estrategias para llegar más allá de fronteras. En Torello, G. (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, pp. 195-219. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.

9. El Dirigible

Germán Silveira

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: filmico (35mm) y video (Video8) - Tipología: ficción - Dirección: Pablo Dotta - Año de producción: 1992-1993 - Año de estreno: 1994 - Producción: Nubes Montevideo, Channel 4 UK, Centro de Capacitación Cinematográfica, ICAIC, Universidad de Guadalajara - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Laura Schneider, Marcelo Bouquet, Gonzalo Cardozo, Ricardo Espalter, Eduardo Migliónico.

Breve sinopsis

Baltasar Brum (presidente del Uruguay entre 1919 y 1923) se suicida el 31 de marzo de 1933 en medio de un enjambre de curiosos y de fotógrafos, previo al golpe de Estado de Terra, pero falta la imagen precisa de ese momento. Una mujer que dice ser una periodista francesa llega al Uruguay post-dictatorial de la década del noventa con el propósito de hacerle un reportaje a Onetti, supuestamente recién llegado de su exilio en Madrid. Las imágenes de esa entrevista nunca aparecen porque la francesa declara que le han robado “el aparatito” con la prueba del reportaje. En un relato poco convencional, *El Dirigible* transita el cielo montevideano de los años treinta a los noventa, en busca de posibles imágenes para un cine nacional aún en construcción.

Comentario sobre el film

Montevideo suele ser lluvioso, muy frío y gris en julio. Los caminos de la distribución cinematográfica hicieron que ese mes del año 1994, en el cine Central, se estrenara *El Dirigible*, un largometraje de ficción (el primero post-dictadura) que bien podría resumirse con esos tres estados climáticos del ánimo. El 30 de junio había muerto Juan Carlos Onetti en Madrid. La película lo trajo de nuevo a Montevideo bajo la forma que mejor lo representó: la ficción. La influencia del escritor en *El Dirigible* se hace presente no sólo en el Onetti que “actúa” (muestra la foto de Baltasar Brum) sino en los diálogos que recuperan fragmentos de *El Pozo*, así como en su imaginario (la ciudad de Santa María). Un gran dispositivo publicitario que tenía como objetivo alcanzar al gran público la presentó como “la primera película uruguaya”. No era estrictamente así pero el slogan anunciaba premonitoriamente un profundo debate público en torno al cine nacional, eternizado por el célebre grafiti “Yo entendí El Dirigible” seguido de la firma de José Feliciano. En gran medida *El Dirigible*, del joven Pablo Dotta (Montevideo, 1960), marcó un hito a nivel de producción (con participación de fondos de Reino Unido, Cuba, México, Suiza y Uruguay), estético y narrativo. El cine que le siguió nunca lo perdió de vista. Para el crítico Pablo Ferré “fue la primera película que generó respuestas bajo la forma de otras películas” (2009: 6).

Desde el comienzo, Dotta sitúa al espectador en una Montevideo de los márgenes (la rambla, el puerto, una azotea, un apartamento sin muebles, un local de *souvenirs*, un taxi, un lugar de fiestas sin gente) por el que transitan mayoritariamente personajes sin nombre. Una de las secuencias, entre tantas, que refuerza la idea de una ciudad frontera entre ficción y realidad, entre ciudad imaginaria

y ciudad referente, es la que transcurre en el Parque Rodó. Es Montevideo y no lo es. Los personajes están allí (como espectadores reconocemos ese lugar), frente a la pizzería “Rodelu” (otro guiño de Dotta a la búsqueda de la identidad nacional). Sin embargo, cuando la protagonista (la francesa) despliega un mapa de la ciudad, su compañero (el traductor) le advierte que ese mapa “no es de aquí”, provocando en el espectador extrañeza e incomodidad frente a esa desterritorialización y a la mención de la ciudad de Santa María. A propósito de este doble juego, el crítico Oscar Brando decía sobre Onetti: “Entrar y salir de la ficción, confundir los mundos, fue la gran maquinara que creó Onetti. Con ella abrió un camino en la narrativa uruguaya” (2003: 9). En la película, las imágenes de archivo (del mundo real) dialogan con aquellas de la ficción, en un ir y venir al servicio de una idea común: a la historia/memoria siempre le faltará algo (como un espacio en blanco), que sólo el espectador podrá o sabrá recuperar. Sobre este aspecto, Dotta decía en una entrevista para *El País Cultural*, a diez años de haber realizado la película: “Hay un intento de vincular de una manera poco ortodoxa la imagen de Baltasar Brum, las imágenes de Onetti y las imágenes del Graf Zeppelin sobrevolando la ciudad de Montevideo. Sobre esta constelación de imágenes se intentó encontrar una historia que las vinculara. En la ausencia de una imagen había que construir una ficción con otras imágenes. Es una película abierta, en construcción”.

Lejos de seguir los principios tradicionales de la narración, *El Dirigible* adopta más la forma de un *collage*, en el que la mirada del espectador se enfrenta de una vez a la totalidad de la obra y puede optar libremente por realizar un recorrido visual e interpretativo personal. Se trata de un riesgo que el realizador Pablo Dotta asumió desde el guion hasta el montaje de la película. Para ser el primer largometraje nacional exhibido después de mucho tiempo (*Mataron*

a *Venancio Flores* en 1982, una producción de la Cinemateca Uruguaya, había sido su antecedente más inmediato) y en el contexto de una cinematografía nacional intermitente, un tipo de narración experimental era lo último que el gran público y la crítica en general esperaban. El escritor Elvio Gandolfo se sumaba por entonces al coro de voces que le reclamaba mayor inteligibilidad a la película, así como menos pretensiones trascendentales sobre el ser y la identidad nacional, en este tono: “Aún en el más vanguardista o poético de los juegos existen reglas, por ocultas que fueren, incluso para el propio creador. Lo que aquí hay es un ‘vale todo’ debilitante” (1994: 49). No era fácil en el Uruguay de los años noventa aceptar el desafío de una película que hasta hoy cuestiona, incomoda y se niega a perder vigencia. En *El Dirigible*, como canta Fernando Cabrera en la banda sonora, parece que “no hay tiempo, no hay hora, no hay reloj”. Aunque sí marcó un antes y un después.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Brando, O. (2003). Reedición de “Final de Borrador”. Galmés: La perfección inconclusa. En *El País Cultural*, núm. 733, 21 de noviembre, p. 9.
- Ferré, P. (2009). Un cine en obras. Filmografía nacional. En *El País Cultural*, núm. 1000, 9 de enero, pp. 6-7.
- Gandolfo, E.E. (1994). El Dirigible. El video del 1/2 millón de dólares. En *M cine*, núm. 3, octubre/noviembre, pp. 48-49.

10. 25 Watts

Beatriz Tadeo Fuica

Ficha técnica

Duración: 92 min - Formato: fílmico (16mm) (ampliado a 35mm para su distribución) - Tipología: ficción - Dirección: Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll - Año de producción: 2001 - Año de estreno: 2001 - Producción: Fernando Epstein, Control Z - Tipo de financiación: privada y estatal (capital de la Intendencia de Montevideo) - Postproducción: Hubert Bals Found y fondos privados - Reparto principal: Daniel Hendler, Jorge Temponi, Alfonso Tort.

Breve sinopsis

La película trata sobre un sábado en la vida de tres jóvenes montevideanos: Leche (Hendler), Javi (Temponi) y Seba (Tort) a partir del retorno a sus hogares, a las 7:14 am. Cada uno de ellos tiene diferentes planes, que la resaca y el aletargamiento no ayudan a ejecutar diligentemente. Más que mostrarnos personajes con un objetivo en particular, *25 Watts* nos invita a acompañar sus actividades cotidianas.

Comentario sobre el film

En el plano estético *25 Watts* se alinea con el trabajo de los realizadores estadounidenses Jim Jarmusch, Richard Linklater, Kevin Smith y los argentinos Raúl Perrone y Martín Rejtman. Jarmusch y Perrone, de hecho, aparecen en los agradecimientos de la película y tanto Stoll como Rebella nunca ocultaron la admiración a sus trabajos. En este sentido se destacan diversos aspectos tales como la narración

de una historia mínima, el uso de película 16mm en blanco y negro, la incorporación de actores no profesionales y la capacidad de realizar una película con un presupuesto mínimo, contando principalmente con la colaboración de amigos.

En el cine uruguayo *25 Watts* se destaca por haber sido el puntapié inicial de la productora Control Z, que en los años siguientes pasaría a producir una gran cantidad de largometrajes de ficción tales como: *Whisky* (Rebella y Stoll, 2004), *La perrera* (Nieto, 2006), *Acné* (Veiroj, 2008), *Gigante* (Biniez, 2009), *Hiroshima* (Stoll, 2009), *3* (Stoll, 2012) y *Tanta Agua* (Guevara y Jorge, 2013), que marcarían una impronta en el cine nacional. Asimismo, *25 Watts* y estas otras producciones de Control Z serían fuertemente apreciadas en diferentes festivales internacionales de cine.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Tadeo Fuica, B. (2017). *Uruguayan Cinema: Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis.

11. La vida útil

Georgina Torello

Ficha técnica

Duración: 67 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Federico Veiroj - Año de producción: 2010 - Año de estreno: 2010 - Productor: Cinekdoque, Mediapro, Versátil Cinema - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Jorge Jelinek, Manuel Martínez Carril, Paola Venditto, Gonzalo Delgado Galiana, Victoria Novick.

Breve sinopsis

La vida útil se centra en el personaje de Jorge, crítico cinematográfico que trabaja en Cinemateca Uruguaya cumpliendo tareas de programación y todo tipo de trabajos, en el momento en que es despedido por la institución que está atravesando una grave crisis económica. Ya grande y en una situación precaria (vive con sus padres) Jorge moldea su vida según su nueva condición de desempleado, mientras empieza una historia sentimental con Paola.

Comentario sobre el film

Lo que aparentemente podría leerse como un homenaje a Cinemateca Uruguaya y al cine en general y, a la vez, como un *snapshot* de la muerte del ci(s)ne consumido en sala colectivamente (“ya nadie va al cine” se sentencia en la película), muestra también los riesgos asociados a una cinefilia absoluta —sobre todo en ciertos problemas de inserción de Jorge en una realidad que es muy lejana de la de la pantalla (la dificultad, por ejemplo, de cruzar la calle)— y que,

metafóricamente hablando, podrían representar la brecha entre lo ideal/ficcional y lo concreto/factual. Pero lejos de propinar moralinas o incluso tratar de encontrar una mediación entre los dos mundos, *La vida útil* va construyendo su rarefacto universo en blanco y negro, para nada triste y más bien vertebrado por un humor sutil, a través de pequeñas secuencias que siguen el ritmo lento del día a día del crítico, sin preocuparse por la construcción de climax y anti-climax, más bien abandonándose a su “su ritmo, pausado, contemplativo, cansino” (Diz, 2011). Aunque aproveche, sobre todo para el público local, el hecho de que la persona que actúa como protagonista, Jorge Jellinek, es de verdad un crítico cinematográfico, *La vida útil* no se queda en el juego metacinematográfico y referencial (que por cierto tiene protagonismo, como en la imperdible escena de Jorge que baila como Fred Astaire en las escaleras de la universidad o en el uso rarificado de música y sonidos) y logra construir una reflexión sobre la importancia de lo simbólico dentro de la cotidianidad que ha sido entendido como “una bocanada de aire que huye del encorsetamiento y las convenciones del bruto del cine actual” (Sangredo, 2014).

La película es el segundo largometraje de Federico Veiroj, luego de *Acné* (2008), y la que lo estableció como una de las voces más destacadas de la nueva ola del cine uruguayo independiente (cuyo disparador, la película *25 Watts* de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, lo había visto entre sus actores). Reúne también como guionistas, además del mismo Veiroj, a varias personalidades del medio: Arauco Hernández (uno de los directores de fotografía más activos del cine uruguayo contemporáneo, además que guionista y director), Inés Bortagaray (escritora y guionista de películas argentinas y uruguayas) y Gonzalo Delgado (*art director* de muchas producciones cinematográficas nacionales, director y actor). Obtuvo varios reconocimientos internacionales

como el Primer Premio Coral en el Festival de La Habana (2010); el FIPRESCI en el Festival Internacional de Cine de Cartagena (2011); el Premio Especial del Jurado en el Festival de Istambul (2011); el Premio Especial del Jurado del FICUNAM – DF México (2011); el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Transilvania (2011); además de una Mención Especial en el Festival Internacional de San Sebastián (2010) y una Mención Especial en el Festival Internacional de Varsovia (2010). Federico Veiroj ha ganado por la película el Premio al mejor director del Festival de Valdivia (2010) y Jorge Jelinek el Premio al Mejor Actor en el BAFICI - Buenos Aires (2011).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Diz, J. (2011). La vida útil de Federico Veiroj. En *Los Inrockuptibles*.

Sangredo, B. (2014). Suma y... cine. En *Cinedivergente*.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

1. Me gustan los estudiantes

Pablo Alvira

Ficha técnica

Duración: 6 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Mario Handler - Año de producción: 1968 - Año de estreno: 1968 - Producción: Mario Handler, Semanario *Marcha* - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Cortometraje documental que registra el clima de conflictividad política en Uruguay a fines de los años sesenta, mostrando, en contrapunto, la Conferencia de Jefes de Estado de la OEA realizada en Punta del Este en abril de 1967 y las protestas callejeras protagonizadas por los estudiantes en la ciudad de Montevideo durante el mismo año.

Comentario sobre el film

En Uruguay, la década de 1960 comenzó con el país sumido en una crisis económica y política iniciada en el decenio anterior y con un aumento del descontento que desembocaría en la radicalización de amplios sectores y una fuerte movilización social, agudizada luego del giro autoritario encabezado por el presidente Jorge Pacheco Areco en 1967 y su política represiva. Se trataba del fin del “Uruguay liberal”, un proceso que acabaría con la instauración de la dictadura cívico-militar en 1973. En esa coyuntura, que llevó a muchos jóvenes a filmar las protestas callejeras y la represión, surgen las películas militantes uruguayas, de las cuales *Me gustan los estudiantes* es la primera en ver la luz.

Me gustan los estudiantes es un breve pero intenso documental en el que Mario Handler registró en 1967 la Conferencia de Jefes de Estado de la OEA en Punta del Este y episodios de la revuelta estudiantil en Montevideo. Punta del Este había reunido a los presidentes del continente, algunos de facto (como Onganía de Argentina y Stroessner de Paraguay) y otros elegidos democráticamente (como el anfitrión Gestido y Frei de Chile), pero todos bajo el liderazgo de la estrella de la Conferencia: el presidente estadounidense Lyndon B. Johnson. Tanto este evento como las protestas juveniles fueron registradas por el propio Handler, en dos estilos que no podían ser más contrastantes: se observan las protestas a través de imágenes con buena calidad fotográfica, filmadas con audacia y editadas vertiginosamente, mientras que el poder político del continente es mostrado con una imagen plana y a un ritmo cansino. Completa el contrapunto el montaje sonoro, basado en dos canciones que ensalzan la lucha estudiantil: “Que vivan los estudiantes” (Violeta Parra) y “Vamos estudiantes” (Daniel Viglietti), ambas interpretadas por Viglietti. Cuando los estudiantes realizan sus acciones suena

la música, mientras que cuando aparecen los presidentes o las fuerzas de seguridad, el sonido se corta abruptamente, reafirmando la idea de que hay una división insalvable entre los dos campos y enfatizando que lo que sostiene el orden de cosas es la violencia, encarnada en el aparato represivo estatal. Otro elemento a destacar de *Me gustan los estudiantes* es que aporta evidencias de una transformación radical del repertorio de acción directa en Uruguay, reivindicando el combate callejero, con sus distintas modalidades: barricadas, pedradas, quema de vehículos, que fueron innovaciones respecto de las formas de protesta de generaciones anteriores del movimiento estudiantil.

La película, quizá la de mayor notoriedad dentro del cine militante uruguayo, tuvo una interesante trayectoria internacional. Según ha relatado el propio Handler, el material en bruto proveniente del registro de las movilizaciones estudiantiles fue enviado a Cuba para que formara parte del Noticiero ICAIC Latinoamericano, dirigido por Santiago Álvarez (a quien Handler admiraba). Al año siguiente el material fue devuelto a Uruguay, tras lo cual Handler decidió montar un film de seis minutos con los dos registros, el de las protestas y el de los jefes de Estado. En contra de las expectativas de su realizador (que había hecho una sola copia en película reversible) su exhibición en Montevideo generó una respuesta muy entusiasta, al punto de que la prensa tituló que la película “provocaba acción directa”, refiriéndose a algunos incidentes luego de las proyecciones. A partir de allí el cortometraje tuvo una gran circulación dentro y fuera del país. Fue enviado a Cuba donde se hizo la ampliación a 35mm y se hicieron varias copias, siendo en los años inmediatamente posteriores intercambiada con otros cortometrajes de colectivos militantes de todo el mundo, así como utilizada como material para completar nuevas películas.

Poco tiempo después de la realización y exhibición de *Me gustan los estudiantes*, a fines de 1969, se creó la Cinemateca del Tercer Mundo, en la que Handler tendría un papel central. Hasta su disolución con la llegada del gobierno militar en 1973, la Cinemateca no sólo produjo materiales militantes (alineada ya con las propuestas de la izquierda revolucionaria) sino que cumplió un importante rol como difusora y articuladora del cine político latinoamericano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Concari, H. (2012). *Mario Handler: retrato de un caminante*. Montevideo: Trilce.

Lacruz, C. (2016). Uruguay: La comezón por el intercambio. En Mestman, M. (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.

2. Y cuando sea grande...

Beatriz Tadeo Fuica

Ficha técnica

Duración: 44 min - Formato: filmico (16mm con tomas en Súper 8mm) - Tipología: documental - Dirección: César Charlone - Año de producción: 1980 - Año de estreno: 1985 - Producción: Grupo Anónimo de Cine Independiente (seudónimo utilizado por el realizador César Charlone por razones de seguridad) - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

El documental, que comenzó a ser realizado en 1979, el año señalado por la UNESCO como el Año Internacional del Niño, trata sobre la búsqueda de niños desaparecidos durante las dictaduras del Cono Sur. Aunque menciona varias desapariciones, se concentra principalmente en las de los hermanos uruguayos Anatole y Victoria Julien Grisonas, secuestrados en Argentina y encontrados en Chile, y el de los hermanos también uruguayos Camila y Francesca Casariego Celiberti secuestrados en Brasil y luego llevados hacia Uruguay donde fueron restituidos a su abuela materna. El documental contribuye a desenmascarar en su contemporaneidad la coordinación de los gobiernos de Brasil, Uruguay, Argentina y Chile para ejecutar y encubrir estas desapariciones (recordemos que la Operación Cóndor tal como la conocemos hoy no había sido probada en esa época). Asimismo, promueve la difusión de estos casos a la vez que contribuye con las redes internacionales de protección a los derechos humanos.

Comentario sobre el film

La escasez de posibilidades que los jóvenes uruguayos tenían para formarse como cineastas generó que varios de ellos buscaran cursos fuera de las fronteras nacionales. Este es el caso de César Charlone, que se formó en Brasil y que al terminar sus estudios en 1975, debido al contexto de dictadura en Uruguay, decidió radicarse allí. Sin embargo, esta decisión no lo desvinculó del contexto uruguayo, sino que le permitió denunciar los crímenes perpetrados en ese país desde el exterior.

La transnacionalidad se observa desde las locaciones del rodaje, que tuvo lugar en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, y se refuerza con el uso tanto del español como del portugués (a veces incluso francés) según la proveniencia de los testimonios y materiales utilizados.

Estéticamente, es un documental que trasciende las fronteras nacionales de forma clandestina; sabemos de dónde son las tomas gracias a los subtítulos, pero nunca vemos ni medios de transporte ni recorridos. Esta estrategia reproduce la incertidumbre de los trayectos de los niños desaparecidos de un país al otro, sin dejar rastros y sin saber cómo fueron efectuados (Entrevista de la autora a César Charlone, 5 de junio de 2012).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Tadeo Fuica, B. (2015). Presencias y ausencias: Uruguay y los documentales sobre hijos (des)aparecidos. En *Cine documental*, núm. 12, pp. 169-196.

3. En la puta vida

Florencia Soria

Ficha técnica

Duración: 100 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Beatriz Flores Silva - Año de producción: 2001 - Año de estreno: 2001 - Producción: Beatriz Flores Silva, Hubert Toint, Stefan Schmitz, BFS Producciones, Saga Film, Avalon Productions, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - Tipo de financiación: coproducción pública y privada - Reparto principal: Mariana Santángelo, José Luis Rodríguez, Josep Linuesa, Andrea Fantoni, Rodrigo Speranza, Agustín Abreu, Fermi Herrero, Augusto Mazzarelli, Graciela Gelós, Graciela Escuder.

Breve sinopsis

Elisa (Mariana Santángelo) es una joven montevideana con dos hijos que sueña con instalar una peluquería junto a su amiga Lulú. Sin recursos económicos para lograrlo, comienza a prostituirse y conoce a Plácido (José Luis Rodríguez), un proxeneta del que se enamora. Sus promesas de un futuro mejor impulsan a Elisa a trasladarse a Barcelona. La violencia que vive en las calles catalanas y en su relación amorosa la dejan sin documentación, dinero y perdiendo el contacto con sus hijos, que habían permanecido en Montevideo. Con la ayuda policial de Marcelo (Josep Linuesa), Elisa brindará su testimonio para dismantelar la red de trata de personas que ella misma integró, encarcelar a Plácido y volver finalmente a Uruguay. En la puta vida está inspirada en hechos reales, publicados en el libro *El huevo de la serpiente* de María Urruzula.

Comentario sobre el film

Desde una perspectiva transnacional, *En la puta vida* puede analizarse considerando su narración y realización. En relación a la primera, la película relata un movimiento espacial y dramático entre Uruguay y Barcelona. Antes del viaje, las locaciones utilizadas reafirman la identidad montevideana de Elisa. Las imágenes del barrio Ciudad Vieja, del Mercado del Puerto o la rambla, se fortalecen con notas de tango y la aparición de figuras locales como la bailarina de carnaval Fermina Gularte (conocida como Marta Gularte) o Ricardo Espalter interpretando al personaje Pinchinatti.

Desde Uruguay, Barcelona se construye como un “lugar otro”, utópico, ligado a la posibilidad de concreción del sueño de una peluquería propia. La narración del desplazamiento entre las dos ciudades reafirma el contraste entre el “aquí” y el “allá”. En efecto, el inicio del viaje en el aeropuerto de Montevideo está signado por las dudas y angustias de Lulú (también prostituta, cuyo diálogo con Elisa funciona como una prolepsis de su muerte en Barcelona). La llegada a España comienza con una demora de la protagonista en el aeropuerto por presunta ilegalidad de su pasaporte, lo que lleva a Plácido a privarla de la documentación. Así, Barcelona comienza a ser delineada como el espacio del desvanecimiento del proyecto personal, el alejamiento de la familia y la pérdida de la seguridad económica, emocional y corporal. Posteriormente, los intentos de Elisa por regresar a Uruguay la dejan atrapada “entre” Barcelona y Montevideo: sin su pasaporte no recibe ayuda de la embajada uruguaya y está desamparada e ilegal en suelo español.

El desarrollo de la historia en España adquiere progresivamente mayor oscuridad, intensificando el drama (disminuyen los momentos tragicómicos que el guion había introducido desde el inicio de la película) y centrando la

temporalidad del relato en la noche. La calle angosta donde Elisa y Lulú se prostituyen va limitando progresivamente su comunicación (entre ellas y con otros), cercando sus movimientos y encerrándolas en situaciones cada vez más violentas. Además, la calle vuelve a abrir y limitar espacialmente el relato. El ejercicio de la prostitución en la “parada” donde se instala Elisa es cercano al lugar donde se ubican travestis brasileros generando un sonido ambiente con acentos rioplatenses, españoles y portugueses. Los límites luso-uruguayos sobre la calle generan dos momentos conflictivos entre prostitutas y proxenetas por el derecho sobre los posibles clientes, que se saldan con la herida de un personaje con un cuchillo y la muerte de otro por un arma de fuego.

El regreso a Montevideo, luego de desmantelada la red de trata de personas, vuelve al aeropuerto uruguayo escenario de un nuevo enfrentamiento limítrofe, esta vez entre autoridades que disputan su derecho sobre el futuro de Elisa. Esposada a Marcelo (que la acompañó en este nuevo desplazamiento) el cuerpo, identidad y proyectos de Elisa continúan ligados a una figura masculina. La película finaliza con el inminente viaje del policía de regreso a España que, al no concretarse, lo arraigan junto a Elisa y sus hijos en la emblemática rambla montevideana.

Atendiendo a los elementos transnacionales en la realización del film, los rasgos iberoamericanos presentes en el relato de la película tienen un correlato en la composición del elenco (José Luis Rodríguez y Mariana Santángelo son argentinos y hay varios actores españoles como Josep Linuesa), así como en las colaboraciones técnicas. Por ejemplo, la dirección de fotografía es realizada por el venezolano Francisco Gózon y el primer ayudante de cámara es el cubano Gilberto Fleites. Además, la colaboración belga (sumada a la co-producción cubana, española y uruguayaya)

incorporó al equipo de trabajo técnicos de esta nacionalidad, como la jefa de montaje Marie-Hélène Dozo.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ruffinelli, J. (2015). *Para verte mejor. El Nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.

4. Whisky

Florencia Soria

Ficha técnica

Duración: 99 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll - Año de producción: 2004 - Año de estreno: 2004 - Producción: Control Zeta Films, Rizoma Films, Pandora Filmproduktion, Fona, Mvd Socio Audiovisual, INCAA, Global film initiative, Filmstiftung NRW, Fondo para el desarrollo de guiones del Festival D'Amiens - Tipo de financiación: co-producción pública y privada - Reparto principal: Andrés Pazos, Mirella Pascual, Jorge Bolani, Ana Katz, Daniel Handler.

Breve sinopsis

Jacob (Andrés Pazos) vive una monótona y solitaria cotidianeidad en Montevideo, habita un descuidado apartamento, es dueño de una fábrica de medias en decadencia y cuidaba de su madre enferma hasta que falleció un año atrás. Su hermano Herman (Jorge Bolani), también de mediana edad, vive en Brasil donde tiene una vida aparentemente exitosa: su negocio (también dedicado a las medias) es próspero y moderno, está casado y tiene dos hijas. Ante la realización de una ceremonia judía en la tumba de su madre, la matzeiva, Herman viaja a Montevideo después de varios años sin encontrarse con su hermano. Como consecuencia, Jacob le pide a la empleada supervisora de su fábrica, Marta (Mirella Pascual), que simule ser su esposa. Los tres personajes viajarán a Piriápolis donde sutilmente se entrecruzarán sus viejos rencores, angustias e ilusiones.

Comentario sobre el film

Con producciones y ayudas económicas que articulan a Uruguay, Argentina, Alemania y Francia, *Whisky* pudo verse en los festivales internacionales de Cannes, Karlovy Vary, Chicago y Tokio. Cosechó críticas que halagaban el “rigor artístico” de los directores para narrar la cotidianidad y cambios vitales de los personajes (Mccarthy, 2004) o la forma “conmovedora” e “ingeniosa” de contar una historia pequeña (Dargis, 2005). En sintonía con estas lecturas, la película recibió el premio al mejor guion por el Instituto Sundance de Estados Unidos, el FIPRESCI y el del jurado en la sección *Un certain regard* del Festival de Cine de Cannes (2004) o el Goya a mejor película extranjera de habla hispana (2004).

La circulación y el reconocimiento internacional de *Whisky* —que acompasaba la también premiada opera prima de Stoll y Rebella, *25 watts* (2001)— puede analizarse a partir de los rasgos técnicos y estéticos de la película, las influencias recibidas (los propios realizadores admitieron la deuda hacia el finlandés Aki Kaurismaki) o sus elementos narrativos. Desde este último punto de vista, la película tiene un emplazamiento deslocalizado que permite construir un relato centrado en las relaciones humanas y familiares extensible más allá de las fronteras uruguayas. Si bien las tomas se realizaron en Montevideo y Piriápolis, *Whisky* muestra someramente la capital uruguaya que circunda la vida de Marta y Jacob, generalmente encerrados en interiores casi monocromáticos e iluminados artificialmente. El viaje a la ciudad costera de Piriápolis incluye algunos planos de los personajes en la rambla o caminando en sus calles, pero tienen la función de acompasar los cambios emocionales que atraviesan y mostrar lo desértico del contexto en que se encuentran durante la baja temporada turística.

Estos recursos que deslocalizan el relato conviven con otros indicios que sutilmente lo articulan regional y localmente. En este sentido, las referencias hacia Brasil, Argentina y Chile en la historia pueden entenderse como una forma de inscribir a Uruguay en el contexto del Cono Sur. En general, los tres países tienen connotaciones positivas que contrastan con la situación de los personajes uruguayos: Brasil es el lugar donde Herman alcanzó el éxito laboral y familiar o el destino de la simulada luna de miel de Jacob y Marta; Argentina queda ligada a una pareja de jóvenes simpáticos y recién casados; finalmente, hacia Chile se expanden los negocios de Herman.

En este contexto regional donde someramente se ubica el relato aparecen también guiños muy locales (como el programa de radio *Malos pensamientos* o el mate) que fortalecieron la percepción de aquellos espectadores y críticos uruguayos que vieron a *Whisky* como un reflejo de su identidad. Además, la película muestra rasgos culturales más específicos y propios de la comunidad judía (la matzeiva o los negocios realizados en el barrio Reus, conocido popularmente como “el barrio de los judíos”) cuya identidad excede los límites del país y dan cuenta, al mismo tiempo, de la heterogeneidad cultural que lo compone. Así, *Whisky* construye una narración con indicios locales, nacionales y regionales que, sin anclarse a ninguno de estos espacios, invita a la mirada del espectador internacional.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Dargis, M. (2005). A Tale of Connections, Tiny Ones Made and Far Greater Ones Lost Forever. En *The New York Times*, 3 de marzo.
- Mccarthy, T. (2004). Whisky. En *Variety*, 27 de mayo.
- Ruffinelli, J. (2015). *Para verte mejor. El Nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.

5. El baño del Papa

Carmela Marrero Castro

Ficha técnica

Duración: 97 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: César Charlone y Enrique Fernández - Año de producción: 2005 - Año de estreno: 2007 - Producción: Laroux Cine (Uruguay), 02 Filmes (Brasil), Chaya Films (Francia), en asociación con Teleimagen - Tipo de financiación: co-producción [Programa Ibermedia, FONAU Uruguay, Fonds Sud Cinema Ministère de la Culture et de la Communication (CNC), Ministère des Affaires Etrangères (France), Montevideo de todos, Cinéma en Construction y Agência Nacional do Cinema] - Reparto principal: César Troncoso, Virginia Méndez, Mario Silva, Virginia Ruiz, Henry De León, José Arce, Rosario Dos Santos, Hugo Blandamuro, Nelson Lence.

Breve sinopsis

Beto (César Troncoso) es el protagonista de *El baño del Papa*, un film que transcurre en una ciudad del interior de Uruguay cercana a la frontera con Brasil. La llegada del Papa Juan Pablo II desencadena el relato. Los medios de comunicación anuncian la visita de miles de fieles seguidores que, provenientes del país vecino, viajarán a la ciudad para asistir al evento. Los pobladores se preparan. Beto comparte su deseo con sus coterráneos: “aprovechar la volada” para obtener dinero. En su vida cotidiana, los personajes subsisten económicamente con el contrabando de mercaderías, cruzan la frontera en sus bicicletas cargadas y afrontan el riesgo de que la policía los detenga por su actividad ilegal.

En este contexto, el suceso anunciado y la posibilidad de recaudar una suma importante de dinero, constituye un objeto de deseo digno de un héroe. Como personaje principal, Beto se destaca por su original negocio: en vez de un puesto de venta, construirá un baño para los miles de visitantes. Para lograrlo, vence los obstáculos que se le presentan: negocia con el policía aduanero, utiliza y pierde los ahorros que su mujer ha guardado para los estudios de su hija en la capital, y que en un gesto de solidaridad y confianza le entrega. Corre contra el tiempo. Soporta el enjuiciamiento de sus pares. Finalmente, Beto concreta su objetivo, pero no alcanza su objeto de su deseo. Construye el baño pero el supuesto contingente de visitantes sólo se reduce a unos pocos aventureros, y todos los negocios, incluida la original idea del protagonista, fracasan.

Comentario sobre el film

La dimensión transnacional está presente en diferentes niveles. En lo que refiere a los fondos y a la producción, el film reúne a tres países: Uruguay, Brasil y Francia. Además, los directores mantienen vínculos con Brasil. En el caso de César Charlone, luego de licenciarse en la Escuela de Cine de San Pablo, trabajó en el medio audiovisual brasileño en diferentes áreas y en 2001 se ocupó de la fotografía de *Ciudad de Dios*, de Fernando Meirelles, por la que fue nominado a un Oscar. Por su parte, Enrique Fernández es oriundo de Melo, ciudad que se ubica en la frontera con Brasil y que constituye el espacio ficcional de *El baño del Papa*.

A nivel narrativo, a pesar de que Beto no logre su cometido, el film no está regido por el sentimiento de fracaso. La construcción narrativa y el planteo cinematográfico lo convierten en un personaje heroico capaz de redimirse frente a la adversidad de su entorno. En el tramo final de la historia,

minutos antes de la llegada del Papa y cuando a Beto sólo le resta instalar el inodoro de su baño, los obstáculos se interponen y el protagonista despliega su esfuerzo físico y su voluntad para vencerlos. Las cámaras de televisión que cubren la visita del Papa capturan la imagen de Beto que aparece entre los asistentes al evento, cargando sobre sus espaldas el inodoro. El registro de su acto heroico es proyectado en la televisión, su familia y sus vecinos ven en la pantalla el periplo final de Beto, su vía crucis. El personaje se redime frente a su comunidad y también ante los espectadores que asistimos a su devenir trágico porque su negocio no será próspero. Beto despierta la admiración, el respeto y la compasión de los receptores. Quizás este sea el primer elemento que explique el éxito del film de Charlone-Fernández: dignifican a sus personajes, a la familia y a los amigos. En el final una imagen lo dice todo, la hija, que antes juzgara a su padre por contrabandista, lo acompaña la mañana siguiente a la llegada del Papa. El silencio de Silvia (Virginia Ruiz) es símbolo del perdón a su padre.

La narración se construye a través de un conjunto de imágenes que son protagonistas de la película. Tanto los primeros planos de los pobladores como las tomas panorámicas del campo, los travelling a la frontera, la definición de la fotografía, estetizan un todo patético (de pathos) y contribuyen con la construcción del planteo fílmico que dignifica al protagonista.

Tanto los agentes que intervienen en la realización del film como su construcción narrativa habilitan una lectura transnacional capaz de dar cuenta de los intercambios a nivel material y simbólico entre las diferentes nacionalidades, y de reflexionar en torno a una construcción ficcional de Uruguay, país pequeño situado al margen de dos hermanos mayores.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Martin-Jones, D. y Montañez, S. (2007). Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles? El baño del papa (2007). En *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 4, núm. 8, pp. 188-198.

Moguillansky, M. (2016). *Cines del sur. La integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR*. Buenos Aires: Imago Mundi.

6. Reus

Beatriz Tadeo Fuica

Ficha técnica

Duración: 94 min - Formato: digital - Tipología: ficción
- Dirección: Eduardo Piñero, Pablo Fernández y Alejandro Pi - Año de producción: 2010 - Año de estreno: 2011 - Producción: Sueko Films, Panda Filmes - Tipo de financiación: fondos públicos uruguayos (FONA, Fondo de Fomento ICAU, Montevideo Socio Audiovisual) y el fondo de co-producción Ibermedia - Reparto principal: Camilo Parodi, Walter Etchandi, Micaela Gatti, Luis Alberto Acosta.

Breve sinopsis

Reus fue estrenada bajo el género “policial de barrio”. La locación principal es la del barrio montevideano Reus, una zona conocida por la presencia de comercios de inmigrantes judíos. En este barrio la película muestra diversas tensiones en juego: los intereses de los comerciantes; los de la vieja banda de El Tano, que recién salido de la cárcel se da cuenta de que está perdiendo el control de la zona; y los de Los Pibes, jóvenes delincuentes que, adictos a la pasta base, comienzan a ejercer una violencia sin ningún tipo de códigos.

Comentario sobre el film

Los aspectos transnacionales más relevantes de *Reus* se dan tanto a nivel estético y de narración, como de producción y distribución. El film tiene puntos de encuentro con las realizaciones argentinas de Adrián Israel Caetano, figura insignia del llamado Nuevo Cine Argentino. La historia

se ubica en un barrio obrero de donde, a su vez, provienen muchos de los actores no profesionales de la película; esta es una de las estrategias frecuentemente empleadas por los directores de la generación de Caetano. Asimismo, salvo contadas excepciones, los personajes carecen de un pasado claro; *Reus* nos invita a concentrarnos en el presente de la narración, en vez de remontarnos a una compleja historia basada en cuentas pendientes narradas de forma alegórica, algo contra lo que también, en su momento, se pronunció el cine del cambio de milenio de la vecina orilla. Otra característica, también utilizada en films argentinos tales como *Un oso rojo* (Caetano, 2002), es que la distinción entre buenos y malos no es clara, los personajes se muestran ambiguos y es difícil para el espectador identificarse con ellos.

En su producción, el film logró obtener, a través de seis años, la mayoría de los fondos nacionales (el FONA, el Fondo de Fomento ICAU y el Fondo Montevideo Socio Audiovisual) sumados al fondo de co-producción Ibermedia. A este último fondo logró presentarse gracias a la asociación con la productora brasileña Panda Filmes, que pasó a ser parte del proyecto como productora minoritaria. Al seguir las pautas de coproducción de Ibermedia, el film contó con participantes brasileños en el reparto (con dos actores secundarios y un cameo) y, en el equipo técnico, con el director de sonido, entre otros.

En cuanto a distribución, cumpliendo con los requisitos de Ibermedia, la película fue estrenada en ambos países coproductores: Uruguay y Brasil. También fue estrenada en Argentina (Entrevista de la autora a Pablo Fernández, 4 de octubre 2011).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Tadeo Fuica, B. (2017). *Uruguayan Cinema 1960–2010: Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis.

7. Mi amiga del parque

Carmela Marrero Castro

Ficha técnica

Duración: 86 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Ana Katz - Año de producción: 2014 - Año de estreno: 2015 - Producción: El Campo Cine, 23-24 Audiovisual, Mutante Cine, Río Rojo Contenidos - Tipo de financiación: co-producción (INCAA, Programa Ibermedia, Moviecity y Foro de Coproducción Festival de San Sebastián) - Reparto principal: Julieta Zylberberg, Mirella Pascual, Ana Katz, Maricel Álvarez, Daniel Hendler.

Breve sinopsis

Mi amiga del parque aborda la historia de Liz (Julieta Zylberberg), madre reciente que atraviesa el período del puerperio en relativa soledad: su marido está filmando un documental en el sur de Chile, su madre murió recientemente y las apariciones de su padre se limitan a los mensajes que le deja en el contestador del teléfono. El consejo del pediatra de llevar a su hijo Nicanor al parque le permite conocer a otros padres y madres, y entre ellas, a las hermanas R (Rosa y Renata), dos personajes misteriosos en sus intenciones, tanto para la protagonista como para los espectadores que acompañan su punto de vista.

Comentario sobre el film

La tensión es la clave de la construcción narrativa. La reciente maternidad de Liz no está exenta de conflictos. El film se aleja de la mirada idealizada de la madre plena.

El llanto, la imposibilidad de amamantar, retomar su vida laboral o salir sola son acciones que, junto al estado anímico de Liz y a los comentarios de otros personajes, marcan las contrariedades que atraviesa la protagonista. Ahora bien, no son las palabras ni el intercambio verbal lo que explicita los conflictos. La tensión se construye a través de las acciones de cada personaje y de las opciones cinematográficas que focalizan en la mirada de la protagonista y provocan incertidumbre en el espectador. El film apela a los diferentes géneros cinematográficos: desde la comedia hasta el *thriller* tienen lugar en un relato en el que la ausencia de información es tan importante como lo que se hace visible.

La película diluye fronteras y al hacerlo, cuestiona. El nombre del hijo, Nicanor, y la voz del padre de Liz recitando versos del antipoeta chileno, posicionan a la película y a la mirada del espectador en el lugar de lo antiheroico, ecléctico, fragmentado, popular, en suma, de la desacralización. La mirada cuestionadora se vuelve evidente: ¿cómo asumir la maternidad más allá del mandato social? ¿Cómo convivir con las contradicciones? ¿Cómo resolver el cruce de lo deseado, lo posible y el deber? ¿Cómo construir diversas identidades que atiendan a múltiples maternidades?

La película tiene doble nacionalidad: personas de ambos lados del Río de la Plata participaron en las diferentes etapas de realización, desde el guion (escrito a dos voces por Inés Bortagaray y Ana Katz) hasta las actuaciones que reúnen a actores ya consagrados en la escena del cine reciente (Mirella Pascual, Julieta Zylberberg, Ana Katz, Daniel Hendler). El carácter transnacional también se hace evidente en los fondos que obtuvo para su realización, ya que reúne financiaciones locales e internacionales (Foro de Coproducción del Festival de San Sebastián). Ahora bien, la construcción narrativa y cinematográfica de la película no dirige la atención del espectador hacia el carácter

transnacional. Los localismos (como las locaciones o algunas expresiones idiomáticas) no tienen un papel protagónico ni en la construcción de la trama ni en la caracterización de los personajes. De esta manera, la película incluye a receptores de distintos lugares y con diversas construcciones identitarias al tiempo que enfoca la atención en un conflicto que atraviesa diversos entramados sociales y culturales.

8. El Candidato

Isabel Wschebor

Ficha técnica

Duración 84 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Daniel Hendler - Año de Producción: 2015 - Año de Estreno: 2016 - Producción: Cordon Films, HC Films, Oficina Burman - Tipo de financiación: co-producción pública y privada - Reparto principal: Diego de Paula, Veronica Llinás, Alan Sabbagh, Roberto Suárez, José Luis Arias, Ana Katz, Matías Singer, César Troncoso, Fernando Amaral.

Breve sinopsis

La historia de esta película transcurre en una lujosa residencia de campo en Uruguay, donde su protagonista Martín (Diego de Paula) decide contratar a un equipo de producción para iniciar una campaña electoral personal, deslindándose de la histórica lista partidaria a la que había adscripto tradicionalmente su poderosa y adinerada familia.

Comentario sobre el film

El Candidato es el segundo largometraje cinematográfico dirigido por Daniel Hendler, figura central en la cinematografía rioplatense contemporánea, que inició su carrera como actor y director en el ámbito del teatro y cobró reconocimiento tras su protagonismo en diversas películas uruguayas y argentinas de las últimas dos décadas, obteniendo premios a nivel regional e internacional.

Su actuación en películas uruguayas como *25 watts* (2001) o *Whisky* (2004), entre otras, lo integran al grupo que dinamizó el cine uruguayo desde comienzos del siglo XXI. Desde 2005 reside en Argentina donde ha desarrollado su carrera como actor y director, formando parte de lo que se considera el Nuevo Cine Argentino contemporáneo.

La trama se inicia como una parodia a los nuevos mecanismos de fabricación de las figuras políticas, a través de métodos donde los símbolos o las estrategias publicitarias constituyen los elementos centrales en la promoción de un referente a través de los medios de comunicación en la escena pública.

Así, lejos de reunir por varios días a personas allegadas a su programa para debatir sobre los contenidos de su nueva propuesta, este candidato de mediana edad, holgado económicamente y con cierto conflicto en materia de autoestima, convoca a un equipo de producción para su campaña sin lazos ni antecedentes de trabajo común, a los efectos de construir individualmente su imagen política.

Si bien los inicios de la trama parecen aludir a una crítica del pragmatismo en la política profesional contemporánea, rápidamente se genera cierta intriga en diversos niveles, asociada a los intereses e intenciones particulares de los diferentes personajes que integran la historia. En ese contexto, el film se adentra en las pugnas específicas mostrando los ámbitos micro-políticos del poder, donde todos los personajes descubren su velo de ingenuidad, buscando alcanzar sus intereses particulares.

En un ambiente de cierta desconfianza, controlado por el asistente personal del propio candidato, se prepara un “asado”, comida típica y popular rioplatense que consiste en la cocción de muy diversos cortes de carne de vaca y chacinados al calor de las brasas del fuego en una parrilla. Históricamente, los candidatos han utilizado la preparación

de asados en las campañas electorales de la región como elemento social de atracción y captación de adherentes a su propuesta. En este caso, la comida sintetiza un escenario de conflictos interpersonales donde los intereses económicos de una familia apoderada, la desconfianza mutua entre los miembros de la producción, así como la ingenuidad de quienes sólo se atribuyen una tarea técnica derivan en historias cruzadas donde el final nos muestra que la política sigue siendo un espacio de confrontación en el que quienes detentan el poder pretenden conservarlo, quienes aspiran a él despliegan sus instrumentos para confrontarlo y quienes no tienen recursos pierden en cualquier escenario de conflicto.

De este modo, la crítica inicial sobre los modos de fabricación de la política en el mundo contemporáneo se configura como un escenario performativo para el desarrollo de un film donde lo que se pone en cuestión es la ambición personal por el poder.

Si bien las tradiciones políticas uruguayas y argentinas han sido muy disímiles, la película logra sintetizar aspectos comunes de las clases altas de ambos países, mostrando aspectos de la escena política contemporánea de carácter compartido en la región. En este sentido, el film retrata identidades de los sectores de poder económico y político en la región, que suelen ser minimizadas en el discurso público, pero claramente identificables en ambos países. De este modo, una trama de ficción tragicómica se constituye como una descripción cruda de ciertos ámbitos de poder que caracterizan a las sociedades de ambos márgenes del plata.

La película obtuvo el premio a “Mejor director” en el Festival de Cine de Miami en 2017 y a “Mejor guion” en el Havana Film Festival de New York. Fue nominada en los Premios Sur de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de la Argentina en la categoría “Mejor

actor revelación” donde ganó el premio “A la trayectoria” y en los Premios Cóndor de Plata de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina nominada a “Mejor película Iberoamericana”.

9. Anina

Belén Ramírez Bueno

Ficha técnica

Duración: 80 min - Formato: filmico (35mm) y digital - Tipología: ficción animada - Dirección: Alfredo Soderguit - Año de producción: 2011-2012 - Año de estreno: 2013 - Producción: Antorcha Films, Palermo Estudio, Raindogs Cine - Tipo de financiación: co-producción (Fondo de Fomento ICAU, Premio FONA, Montevideo Socio Audiovisual, Programa Ibermedia, Fondo de Incentivo Cultural, Fundación Itaú, Banco República, Work in Progress, Fondo para el desarrollo cinematográfico, Visions Sud Est) - Reparto principal: voces: Federica Lacaño, María Mendive, César Troncoso, Cristina Morán, Roberto Suárez, Petru Valensky.

Breve sinopsis

El largometraje está inspirado en la novela infantil *Anina Yatay Salas* del escritor e ilustrador uruguayo Sergio López Suárez. La película narra la historia de Anina, una niña de diez años, cuyo nombre y apellido son palíndromos (se leen igual de atrás hacia adelante y viceversa) lo que motiva las burlas de algunos de sus compañeros de escuela. En particular, de Yisel, a quién Anina llama “la elefanta”. Tras un incidente en el recreo, Anina se enfrenta a Yisel en una pelea que les vale un castigo inusual: las niñas reciben un sobre negro lacrado que no pueden abrir durante una semana. El deseo por descubrir lo que esconde el sobre lleva a que Anina se enfrente a una serie de situaciones atravesadas por sentimientos tales como la amistad, el amor y el miedo.

Para ella, comprender el contenido del sobre se transforma en una lección de aprendizaje y de autoconocimiento.

Comentario sobre el film

La película transcurre en un barrio de Montevideo donde se exponen una serie de símbolos y objetos estéticos que construyen la cotidianeidad de la historia: la forma de expresarse de los personajes, el tipo de alimentos que consumen, las construcciones edilicias que habitan, el formato de transporte público que frecuentan; son sólo algunos de esos elementos. El desarrollo narrativo de la película se origina desde el punto de vista del personaje. A partir de las experiencias de una niña de diez años se abordan distintas temáticas: la amistad, el amor, la familia, la educación y el miedo.

Para tratarse de un film de animación, la narrativa cinematográfica se desarrolla en una atmósfera de naturalidad. Sin embargo, existen escenas simbólicas producto de los sueños de Anina donde se advierte un grado de fantasía. En estas escenas se pueden observar referencias cinematográficas a *Pink Floyd The Wall* (1982) de Alan Parker y a la película muda *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene. Si bien el contexto de naturalidad donde se ubica la trama no es el asunto central de la película, las costumbres y características que expone nutren al personaje para transmitir emoción y tensión constante.

Desde el punto de vista estético, la película emula a las ilustraciones en papel, especialmente en la plástica y en el uso del color. Esta técnica particular, basada en los dibujos de cuentos infantiles y de historias literarias, le proporciona sensibilidad al desarrollo expresivo y emocional del film. La mayoría de los realizadores que participaron en la producción de la película son ilustradores de libros, tal es el

caso de su director Alfredo Soderguit, así como de su director de arte Sebastián Santana. Es por ello que la impronta artística de una ilustración “artesanal” se ve reflejada en el largometraje. A pesar de que para la producción del film se recurrió a técnicas digitales, es clara la estética visual del dibujo en formato papel.

El factor transnacional de la película se observa en términos de producción y distribución. *Anina* es una co-producción entre Uruguay y Colombia. En 2003, el director Soderguit ilustró el libro *Anina Yatay Salas* de Sergio López Suárez. Poco tiempo después comenzó a escribir el guión de la película junto a Federico Ivanier. Cuando Soderguit se encontraba estudiando dirección de arte en la Escuela de Cine del Uruguay (ECU) conoció a Germán Tejeira y Julián Goyoaga, quienes estaban iniciando su productora Raindogs. Con el guión armado y la propuesta de la productora de hacer la película presentaron el proyecto ante el primer fondo local (FONA), el cual ganaron en 2006. A partir de allí, el proyecto comenzó a crecer y obtuvo la mayor parte de los fondos nacionales, a saber: Fondo de Fomento ICAU, Montevideo Socio Audiovisual, Programa Ibermedia, Work in Progress, Fondo de Incentivo Cultural, Fundación Itaú y Banco República. En el escenario internacional contó con el fondo suizo de Visions Sud Est. El vínculo con Colombia se produjo a partir de lazos profesionales entre Tejeira y Jhonny Hendrix, responsable de la productora Antorcha Films, que colaboró en la realización de la película. La co-producción entre Uruguay y Colombia se materializó cuando el proyecto ganó el Fondo para el desarrollo cinematográfico en dicho país. La participación de Colombia estuvo en los aspectos de posproducción de la película, donde se trabajó la composición de la técnica y de la imagen, el diseño de sonido, el ajuste de color, la fotografía y la terminación digital en general. En términos

de distribución, el film participó en un circuito de festivales, entre los que se destacaron el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), el Festival Internacional de Cine de Berlín (Berlinale), el Festival de San Sebastián (SSIFF) y el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias-Colombia (FICCI). En estos ámbitos, la película obtuvo una importante visibilidad y buenas críticas, que resultaron en diversos premios. En el marco del FICCI, el film obtuvo en el año 2013 los premios al mejor director y a mejor película.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cinedata.uy. Recuperado el 8 de mayo de 2019.

Alfredo Soderguit. La animación en un país sin fantasía. (s/f.), Entrevista a Alfredo Soderguit. En *Guía50.com*.

10. La noche de 12 años

Lucia Secco

Ficha técnica

Duración: 122 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Álvaro Brechner - Año de producción: 2018 - Año de estreno: 2018 - Producción: Tornasol Films, Alcaravan Films A.I.E., Haddock Films, Aleph Media, Manny Films, Salado Films - Tipo de financiación: co-producción (Movistar, 2DF Arte, ICAA, CNC Institut Francais, Eurimages, Ibermedia) - Reparto principal: Antonio de la Torre, Ricardo “Chino” Darín, Alfonso Tort.

Breve sinopsis

La película, basada en el libro *Memorias del calabozo* de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, narra la historia de los doce años durante los que ambos guerrilleros del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros junto a José Mujica, fueron tomados como rehenes de la dictadura militar uruguaya y mantenidos en aislamiento y bajo tortura hasta su liberación en 1985. Aunque la película no llega hasta el presente, la potencialidad de la historia está impregnada por el destino posterior de los protagonistas en la vida política y cultural del país que llevó a Rosencof a convertirse en escritor reconocido y Director de Cultura Montevideo, a Fernández Huidobro en Ministro de Defensa y a Mujica en Senador y luego Presidente del Uruguay.

Comentario sobre el film

La noche de 12 años fue guionada y dirigida por el uruguayo Álvaro Brechner (*Mal día para pescar*, 2009; Mr. Kaplán, 2014), y cuenta con parte del elenco, técnicos y locaciones nacionales. Sin embargo, se trata de un caso particular dentro de la cinematografía nacional, ya que no contó con fondos o financiación dentro del territorio, sino fundamentalmente de Argentina y España. El interés por esta historia local puede encontrarse en la universalidad de la película ya que, a pesar de tratarse de acontecimientos reales del pasado reciente uruguayo, el director, más allá de menores aclaraciones al inicio, no se detiene a explicar el contexto político. Eso la convierte en una historia de resistencia humana, que sucedió en un lugar y momento pero que, despojada de explicaciones, adquiere un carácter universal.

La transnacionalidad está bien marcada en el reparto principal, de la mano del uruguayo Alfonso Tort (Eleuterio Fernández Huidobro), el español Antonio de la Torre (José Mujica) y el argentino Ricardo “Chino” Darín (Mauricio Rosencof), interpretando los tres personajes uruguayos con actuaciones homogéneas y bien logradas.

El director no se centra en los momentos de tortura ni explícita escenas truculentas, sino que se enfoca en los mecanismos de resistencia en un ambiente de total aislamiento y soledad, convirtiéndose en una película que se aleja de la estructura clásica con un clímax central al mostrar una sucesión de momentos que se vuelven más pesados cada vez que un cartel anuncia todos los días que llevan en esa situación y todos los años que aún les faltan para su liberación.

La película tuvo una gran circulación en festivales, entre los que destacan los festivales de cine de Venecia, San Sebastián y Biarritz. Fue postulada para los Oscar por Uruguay, obtuvo tres nominaciones en los premios Goya de

las cuales ganó Mejor guion adaptado, estuvo nominada a seis Premios Platino y a mejor película Iberoamericana en los Premios Ariel. Desde el punto de vista de su distribución, además de su estreno en salas comerciales la película fue integrada a la plataforma de *streaming* Netflix.

Lxs autorxs

Pablo Alvira

Profesor en Historia y Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. En la actualidad se desempeña como docente e investigador en FHUCE-UdelaR, Uruguay. Es Profesor Adjunto del Departamento de Historia Americana, y miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), el Grupo de Estudios sobre Cultura Popular y el Colectivo de Estudios sobre América Latina Contemporánea (CESALC).

Mariana Amieva

Profesora en Historia (Universidad Nacional de La Plata, Argentina). Está realizando el doctorado en dicha institución. Reside en Uruguay donde integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), CSIC/El-Udelar. Es investigadora de la ANII. Fue editora de la revista 33 Cines, dedicada a los estudios sobre cine (Fondo Concursable MEC. ROU. 2009, 2011 y 2013). Docente de Lenguaje y de Historia del Cine en la Universidad ORT.

Maríel Balás

Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República (FIC-UdelaR) y Maestranda en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Es becaria de la Comisión Académica de postgrado (CAP-UdelaR). Desde 2012 integra el equipo del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Área de Investigación Histórica del Archivo General de la Universidad de la República (UdelaR) donde participa en instancias de investigación y docencia y asiste a diversas actividades de formación, práctica e intercambio en materia de preservación audiovisual y archivos. Forma parte del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA).

Cecilia Lacruz

M. Phil. en Latin American Studies por la Universidad de Cambridge y un MA en Film Studies por la University College Dublin (UCD). Actualmente realiza el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA, Montevideo) y del "Núcleo Interdisciplinario Cine y Audiovisual" del Espacio Interdisciplinario (EI, UdelaR). Es investigadora en el proyecto "Legados visibles. Patrimonio y cine en Uruguay", de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC, UdelaR).

Carmela Marrero Castro

Maestranda de la Maestría en Estudios de Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires y actualmente desarrolla su tesis sobre cine uruguayo producido entre 2001 y 2015. Es miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA) del Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República (UDELAR). Participó como coautora en la publicación *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017) y en *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (2015), y formó parte del comité editorial de la revista *33 Cines*. Ha publicado artículos en diferentes medios especializados como *Aura. Revista de historia y teoría del arte, telondefondo, Imagofagia*.

Belén Ramírez Bueno

Estudiante avanzada de la Licenciatura en Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Realizó estudios de fotografía y cine en diferentes escuelas y talleres de Montevideo. Integra el proyecto Grupos CSIC I+D "Legados visibles. Patrimonio y cine en Uruguay" y el Núcleo de Cine y Audiovisual del Espacio Interdisciplinario de la Udelar. Actualmente se desempeña como pasante en el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes de la Intendencia de Montevideo.

Lucía Secco

Actualmente cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE-Udelar). Es diplomada en Gestión Cultural del Espacio Interdisciplinario (EI-Udelar) y Licenciada en Ciencias de la Comunicación (FIC-Udelar). Trabaja desde 2012 como docente en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad (LAPA-AGU) donde realiza tareas de conservación y digitalización de películas, docencia, extensión e investigación. Forma parte del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) y el Grupo Archivos y Estudios sobre Historia Intelectual (AEHI).

Germán Silveira

Doctor de la Universidad Jean Moulin Lyon 3 en estudios transculturales. Magister de la Universidad de Ginebra en Ciencias de la Comunicación y Medios. Es becario de la Comisión Federal de Becas de la Confederación Suiza para estudios de posgrado y becario del programa SUSI (Study of the U.S. Institutes) del Departamento de Estado en la Universidad de Nueva York. Egresado de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Católica del Uruguay. Es docente de Teoría de la Cultura y asistente de decanato en la Facultad de la Cultura, Universidad CLAEH y docente de Teorías de la Recepción de la Maestría en Comunicación, Universidad Católica del Uruguay. Es miembro del grupo de estudios audiovisuales GESTA. Integra el Sistema Nacional de Investigadores de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación.

Florencia Soria

Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (FIC, Udelar) y Maestranda en Comunicación y Cultura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es docente de Teoría de la Comunicación y Proceso Cultural del Uruguay en la FIC, Udelar. Actualmente integra los equipos de investigación “La televisión uruguaya en clave comparativa. Institucionalidad, censura y programación durante la dictadura y la transición (1973-1990)” —Agencia Nacional de Investigación e Innovación, 2018-2020— y “Legados visibles. Patrimonio y cine en Uruguay”, Grupos I+D, Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Udelar, 2019-2023. Sus áreas de interés son la historia de los medios audiovisuales y la historia de la comunicación.

Beatriz Tadeo Fuica

Doctora en la Universidad de St Andrews (Escocia) y luego trabajó como investigadora Marie Sklodowska Curie (Unión Europea) en el Instituto de investigación de cine y audiovisual (IRCAV) de la Universidad Sorbonne Nouvelle, Paris 3 (Francia). Es investigadora asociada al IRCAV, al laboratorio Passages XX-XXI de la Universidad Lumière, Lyon 2 (Francia) y al grupo GESTA de la Universidad de la República (Uruguay). Asimismo, es parte del consejo de administración de la asociación de investigación sobre historia del cine Kinétraces (Francia), donde comparte la coordinación del proyecto de “Missing Pieces: por una historia alternativa de las imágenes en movimiento”, apoyado por el Instituto nacional de historia del arte de París (INHA).

Georgina Torello

Doctora en Letras de la Universidad de Pennsylvania. Es egresada de la carrera de Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Udelar, Uruguay). Es docente de la cátedra de Literatura Italiana en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar). Es co-responsable de los proyectos “Núcleo Interdisciplinario Cine y Audiovisual” del Espacio Interdisciplinario (EI, Udelar) y “Legados visibles. Patrimonio y cine en Uruguay”, de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC, Udelar). Es miembro de la Asociación de Estudios sobre

Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA). Integra el Sistema Nacional de Investigadores de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII, Uruguay).

Isabel Wschebor

Doctoranda en co-tutela entre l'École Nationale des Chartes (Francia) y la Universidad de la República (Uruguay), magister en Ciencias Humanas y licenciada en Ciencias Históricas, por la Universidad de la República (Uruguay). Se ha especializado en la historia y la preservación de archivos audiovisuales a través de diversos cursos y pasantías en su país y en el extranjero. Desde 2006 se desempeña como docente en el Archivo General (AGU) de la Universidad de la República y desde 2012 coordina el Laboratorio de Preservación Audiovisual del AGU, unidad especializada en la investigación, preservación y digitalización de medios audiovisuales. Desde 2014 integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (Udelar).

Venezuela

Eje A

Los films más destacados del país

José Alirio Peña Zerpa - Mixzaida Yelitza Peña Zerpa - Claritza Arlenet Peña Zerpa

1. Al Paredón!

Ficha técnica

Duración: 15 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Mario Mitrotti - Año de producción: 1970 - Año de estreno: 1970 - Producción: Mario Mitrotti - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Jacobo Borges, Alberto Galindez, Elio Mujica, Miguel Ángel Fuster, Carlos Mujica Godoy, Ricardo Manrique, Alfredo Joss, Bella Ventura, Kiki García, Perucho Martínez, Carlos J. Ohep, Nacari Saint, Emilio Ramos, Ricardo Manrique, Cruz Solorzano, Rafael Martínez, Daniel Córdova.

Breve sinopsis

Ocho personajes en una misma escena presentan problemáticas universales narradas desde un tono de humor. Infidelidad, protesta, disidencia y búsqueda de la paz son algunas de las representaciones identificadas.

Comentario sobre el film

Se sirve el director de un montaje rápido entre las fotos fijas de líderes políticos y las escenas con personajes que mantienen marcadas posturas ideológicas. Se plantea el interrogante de ¿cuál poder está exento de críticas?, y la pregunta final sobre ¿cuál poder es el más idóneo? La imagen de cada personaje es contrarrestada con la fuerza de la palabra (en este caso frases). Este cortometraje, adicionalmente, intenta equilibrar los estatutos semióticos: imagen-palabra-sonido en la historia narrada. Deja al espectador como testigo de los opuestos de cada personaje, funcionando como ironía a la frase escrita por cada uno de ellos (Peña, Peña y Peña, 2015).

Al Paredón! muestra representaciones del revolucionario, demócrata, militar, empresario, sacerdote, hippie y anarquista. Contextualizados en la década de los sesenta, los satiriza. Gracias a este recurso, el espectador puede identificar algunas problemáticas del país en un contexto específico. La crítica al sistema democrático y su inestabilidad es uno de los puntos focales.

Desde una narrativa dinámica y original se exponen de manera pública fallas de la iglesia, el sistema político y la posesión de bienes. ¿A quién creer?, ¿a quién seguir? Son interrogantes que emergen como una tipología para el estudio desde otras disciplinas: Sociología, Filosofía, Psicología, Educación, etcétera.

La película obtuvo diecisiete premios internacionales, y ello implica un impacto en otros espacios. A nivel nacional es una película de referencia, no sólo por formar parte de la lista de cortometrajes de una época, sino por su contenido de denuncia, al tiempo que explicita la visión de un panorama social complejo desde un tono muy particular.

Vale destacar este film como primera opción en esta lista por el tratamiento, la denuncia y la narrativa (nada convencional), además de la riqueza de lecturas generadas por espectadores de esa época y de la actual. Más allá de la comprensión de una década, resulta una explicación al malestar social de algunos sectores del país. El cine es puesto como el ojo para denunciar desde un lenguaje audiovisual.

Su valía en el tiempo lo ha puesto como objeto de estudio y como una opción abierta y pública para que usuarios de la plataforma YouTube puedan interactuar con ese otro tiempo y desde la no existencia de fronteras geográficas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Peña, C., Peña, J. y Peña, M. (2015). Narrativas descolonizadoras en una muestra de cortometrajes en Venezuela. En *Imagofagia*, núm. 12.

2. Electrofrenia

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: filmico (Súper 8mm) - Tipología: documental - Dirección: Julio Neri - Año de producción: 1978 - Año de estreno: 1979 - Producción: Julio Neri - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Electrofrenia muestra los distintos recorridos de Luis Piñe-rúa Ordaz, Luis Herrera Campins, José Vicente Rangel, Diego Arria, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Héctor Mujica y Américo Martín durante sus respectivas campañas. De cada uno señala el porcentaje obtenido de votos y la diferencia porcentual de los partidos respecto a las elecciones presidenciales de 1973. Algunos pudieran aseverar que Neri, con su *Electrofrenia*, buscaba transmitir una postura de rebeldía ante el sistema electoral democrático de entonces.

Comentario sobre el film

Electrofrenia fue elogiada por la crítica del momento. En los principales periódicos de Argentina, Francia, República Dominicana, Francia y Nueva York la recomendaban por su originalidad y magistralidad (montaje, historia, temática y estilo).

Electrofrenia es un modo de resumir las palabras Esquizofrenia Electoral. Fue filmado en súper 8 durante ocho meses (mayo a diciembre), correspondientes al período de duración de la campaña electoral presidencial de 1978.

En este documental colaboraron en el proceso de filmación: Margarita Clavier, Mercedes Márquez y Chichú

Olalde. Los títulos los diseñó John Moore y la musicalización Alberto Slezinger, interpretada por el grupo venezolano “Sietecueros”.

En 1979 *Electofrenia* recaudó la suma de 79.536 Bs (79,54 Bs de los actuales), representando el 0,61 por ciento de la taquilla anual del cine venezolano. Posteriormente se transfirió a 35mm, formato en el cual llegó a las salas de cine por un costo de 10Bs (de la época en que fue proyectada) la entrada.

Este film fue uno de los más destacados en el país por su temática “a tono” con los comportamientos de los electores y del clima electoral de los tiempos. Irónicamente es uno de los más olvidados en la filmografía venezolana. Hace unos pocos años comenzó a exhibirse en espacios alternativos y a ser objeto de consulta por investigadores y curiosos cinéfilos.

El largometraje pone de manifiesto a nuevas generaciones de lectores algunas tipologías de políticos (existentes en décadas anteriores) y convoca a la reflexión sobre su posibilidad de mantenimiento en el tiempo. El sistema político en democracia es objeto de atención desde la ironía. Este es pues uno de los elementos clave en la narrativa. No se trata de un film “aburrido” sino jocoso y de una importancia etnográfica. Quienes estudien las elecciones y los electores deben ver esta obra.

Las imágenes captadas durante un periodo de propaganda son reconstruidas desde la música para darle un matiz distinto. Este es otro de los aspectos de relevancia para la lectura.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Peña, C. y Peña, J. (2018). *Electofrenia* de Julio Neri. En *Una mirada crítica al cine venezolano*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

Sierra Marquez, J. (2010). *Electofrenia* de Julio Neri. En *El libre pensador. Magazine cultural*, 15 de febrero.

3. La máxima felicidad

Ficha técnica

Duración: 103 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Mauricio Walerstein - Año de producción: 1982 - Año de estreno: 1983 - Producción: E.M. Films C.A. - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Virginia Urdaneta, Marcelo Romo, Luis Colmenares, Eva Mondolfi, Héctor Clotet, Herman Letjer, Horacio Peterson, Herminia Valdez, María Eugenia Domínguez.

Breve sinopsis

Un hombre de mediana edad habita con un joven y mantienen una relación amorosa. Una noche, el joven lleva una mujer a la casa y desde ese momento emprenden una vida en común. La relación del trío va creciendo y, paralelo a ello, sus conflictos cotidianos y humanos. Entre dificultades el trío se mantiene unido, enfrentando las limitaciones y el egoísmo de sus integrantes.

Comentario sobre el film

Basada en la obra original de Isaac Chocrón, Walerstein lleva a la pantalla la convivencia de un trío amoroso (dos hombres y una mujer) quienes viven plenamente su sexualidad.

Mauricio Walerstein crea tres personajes con personalidades propias, capaces de amar sin tabúes o ningún tipo de ataduras (morales). Fue pionero en el país en llevar a la pantalla un largometraje donde la diversidad sexual está presente con un tratamiento respetuoso y tolerante. Esta es una de las características de referencia. En la historia del cine venezolano este film rompe con la habitual representación

del amor. De manera abierta y explícita se acerca a la intimidad de una tríada. La convivencia, la tolerancia y la aceptación al homosexualismo es una primera mirada a una historia donde la diversidad sexual es el centro.

Años más tarde aparecerán otros largometrajes. A este director le debemos la obra que rompió con tabúes y sanciones morales. Gracias a un guion y la necesidad de contar una historia distinta tuvo la oportunidad de abordar una temática compleja y de especial atención cuando hablamos de derechos humanos.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Peña, J. (2013-2014). Estereotipos de hombres homosexuales en el cine venezolano (1970-1999). En *Revista Razón y Palabra*, núm. 85, diciembre 2013/febrero 2014.

4. Oriana

Ficha técnica

Duración: 88 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Fina Torres - Año de producción: 1984 - Año de estreno: 1985 - Producción: ULA, FONCINE (Venezuela), Ministerios de Relaciones Exteriores y Cultura (Francia) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Doris Wells, Daniela Silverio, Rafael Briceño, Mirtha Borges, Maya Oloe, Claudia Venturini, Luis Armando Castillo, Asdrúbal Meléndez.

Breve sinopsis

Tras la muerte de Oriana, su sobrina regresa a la hacienda para reclamar la herencia. Luego de revisar algunos objetos guardados por su tía y los recuerdos de su infancia advierte que el “cuidador” de la hacienda es el hijo ilegítimo de Sergio (medio hermano de Oriana).

Comentario sobre el film

Una historia sobre la mujer en una época conservadora. Su tratamiento y narrativa la muestran de una forma poética.

La película recibió una cantidad importante de premios, entre los que destacan: Premio Cámara de Oro, Cannes; Catalina de Oro, Festival de Cartagena, Colombia; Mención Mejor Guión Festival de Cartagena, Colombia; Premio Festival de Lisboa, Portugal; Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Fotografía, Mejor Actriz, Premio Glauber Rocha, Figueira da Foz International Film Festival; Mención de Honor Festival de Mannheim, Alemania; y Hugo de Bronce, Festival de Chicago, entre otros.

Al día de hoy, es una referencia obligatoria para el acercamiento a estudios de la mujer y su representación en el cine. Es una de las películas acreedoras de un número significativo de artículos de investigación en Venezuela y otros países.

Oriana marca un antes y después en la cinematografía venezolana. La historia de una mujer es presentada en dos épocas. Si bien evidencian distancias importantes, ambas coinciden en lo mismo: sanciones morales al acto de amar. La mujer en tiempos dictatoriales dentro y fuera de su casa se veía amenazada y castigada ante la elección de amar libremente a un hombre. Con la acción machista-patriarcal se le observa y reprime, por no por ello su sexualidad y descubrimiento del amor carnal dejan de aflorar. Amar de manera completa y guiada bajo la ausencia de lógica es pues uno de los puntos para su abordaje.

La historia de Oriana forma parte del patrimonio de historias de personajes femeninos creados y recreados en el cine para debatir sobre los derechos de la mujer. Luego de este film han aparecido otros con problemáticas más actuales y recurrentes, y desde otras narrativas. Ellos aparecen a la sombra de esta ruptura narrativa femenina.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Campo, M. (2008). El cine creador de conocimiento: 'ORIANA', la película venezolana en la enseñanza de la orientación familiar. En *Enlac@: revista venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, vol. 5, núm. 1.

Kirtland, G. (2014). Música y metonimia en Oriana de Fina Torres. En *Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 30, núm. 1, pp. 101-112.

5. Una vida y dos mandados

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Alberto Arvelo Mendoza - Año de producción: 1996 - Año de estreno: 1997 - Producción: Gerardo Montilla - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Jordany Montilla, John Márquez, Germán Mendieta, Ramona Pérez, Bernardino Ángel, Nerio Zerpa, Cecilio Rivas, Luis Quintero, José Natividad Rivas, Carolina Guerrero, Oswaldo Hidalgo, Sonia Quintero, Ana Karina Casanova, Andrés Magdaleno, Alfredo Carnevali, Ingrid Muñoz, Leonardo Moreno, Alfonso Urdaneta.

Breve sinopsis

El alma andina, en el contexto histórico de la caída de Pérez Jiménez, luego Betancourt y la campaña de Leoni. La visión de un país por un niño que fue un adolescente y después un hombre joven, en Mérida. El mecanismo narrativo se basa en los recuerdos que siguen la historia del protagonista que llega a los cincuenta años y a partir de una vieja fotografía que recibe de obsequio se introduce en el pasado, un sueño extraño y premonitorio. En su viaje al encuentro de las montañas donde creció y se hizo hombre hay opciones, caminos que se bifurcan, con un sesgo poético y la sucesión de hechos y acontecimientos: la recuperación de historias y de la memoria personal de un empresario merideño, así como la memoria colectiva de tradiciones e historia del estado Mérida.

Comentario sobre el film

La participación de actores locales de la zona andina donde fue filmada la película representó para el momento un elemento de valorización de “actores” (no conocidos por el cine y tv venezolana). Asimismo, algunos objetos usados en el film se exhiben como piezas museísticas para turistas en el estado Mérida.

Este film lleva una historia local y la idiosincrasia del andino a la pantalla grande. La evolución del personaje es objeto de atención por investigadores de la educación, quienes han encontrado al personaje de Romer como un ejemplo del concepto de formación. Su recuerdo permanece vivo a través de un museo en el estado de Mérida. Esta obra representó un éxito local en tanto se trató de un film con actores no profesionales, que encarna una historia cercana a la vida de uno de los empresarios más reconocidos.

El andino es retratado a través de un viaje en el tiempo. Costumbres, comidas, modismos, trabajo y educación son apenas algunos aspectos para el acercamiento a esta película. Si bien existe literatura de ensayistas merideños, a través del lenguaje audiovisual se honra la belleza de la niñez y la adultez del merideño con la mirada de un director caraqueño.

Como film aporta a la historia del cine venezolano una mirada intimista a partir de la vivencia de un actor de la sociedad merideña. Su voz se presenta como un auténtico trabajo de biografía y la búsqueda de la imagen del hombre merideño, quien cuenta con una sólida formación con rostro de mujer.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Contreras, J. (2003). El Mandado de Una Vida y Dos Mandados. En Villarreal, M. (comp.), *Interpretando Obras Cinematográficas*, pp. 88-98. Mérida: ULA/ CDCHT/ CSI.

Peña, C. y Peña, J. (2013). Educación formal: acercamiento desde cinematografía venezolana. En *Revista FRAME*, núm. 9, pp. 1-18.

6. La ciudad de los escribanos

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: José Velasco - Año de producción: 2005 - Año de estreno: 2006 - Producción: Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, en alianza con el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela (CNAC) y Fabrimagen Producciones - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Rafael Briceño, Alfonso Urdaneta, Iván Maldonado, Nelson Rivero, Rómulo Rivas, María Rivas, Francisco Hita.

Breve sinopsis

La ciudad de los escribanos nos muestra parte de la historia de Mérida, Venezuela. Su trama principal son los acontecimientos dramáticos que en 1785 llevaron a la fundación del Seminario de San Buenaventura de Mérida de Los Caballeros, que después dio origen a la Universidad de Los Andes.

Comentario sobre el film

Una tarea de investigación es una de las notas más destacadas del largometraje. Quien tiene la oportunidad de verlo se da cuenta de los detalles en cuanto a acontecimientos y de la figura del escribano.

Esta película forma parte de la lista de filmografía venezolana de gran valor histórico-cultural. Un documento de importancia para investigadores y para leer nuestra historia y revalorarla. Aparece como un film de referencia, el cual esconde horas de investigación.

A diferencia de otros largometrajes, *La ciudad de los escribanos* encierra mucho más material del que se muestra en pantalla. Los términos usados por los personajes tienen una significación histórica. La palabra escribano esconde una serie de acciones, las cuales con el tiempo han perdido vigencia. Un acercamiento más detallado nos lleva a escudriñar aún más en la historia local del estado Mérida.

Los hechos históricos están narrados a partir de la historia de un joven. Sin perder detalles y, sin ser contada desde la monotonía, ubica al espectador en una época y los desafíos de la misma. La lectura y escritura como actos complementarios permanecen unidas en un personaje.

La iglesia, más allá de ser criticada, es mostrada desde una diáda compleja: sabiduría e ignorancia. Los sacerdotes y fieles presentan importantes diferencias en función de la autoridad. Y desde esa autoridad, hay una relación directa con la administración del saber. ¿Qué debe enseñarse? y ¿por qué debe enseñarse?, son al menos dos interrogantes que guían la narrativa.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Peña, C. y Peña, J. (2018). La escritura vista a través de los ojos de un aprendiz escribano en *La ciudad de los escribanos*. En *Una mirada crítica al cine venezolano*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

7. Macuro, la fuerza de un pueblo

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Hernán Jabes - Año de producción: 2007 - Año de estreno: 2008 - Productor: Villa del Cine - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Gonzalo Cubero, Sebastián Falco, Leónidas Urbina, Tatiana Padrón, Julio César Castro, Eduardo Gil, Malena Alvarado, Beto Benites, Julio Bernal, Ana Sarmiento, Christopher Bencomo, Osman Miranda, Marcos Campos.

Breve sinopsis

Macuro es un pequeño pueblo pesquero ubicado al oriente de Venezuela donde Cristóbal Colón pisó tierra firme por primera vez en su cuarto viaje al continente americano. Ante una falla de electricidad, la comunidad del pueblo decide pedir ayuda a una compañía de cemento que cuenta con su propia planta eléctrica, pero después de la negligente respuesta de esta compañía los lugareños generan una rebelión que trae importantes consecuencias individuales y colectivas.

Comentario sobre el film

Como ópera prima, *Macuro, la fuerza de un pueblo* convocaba al espectador a una visión de “pueblo” asumido desde liderazgos emergentes.

La narrativa de la película es uno de los atractivos de la obra, la cual adquiere más fuerza con el concepto de “pueblo” trabajado por el director. La belleza de los personajes y la superación de vicisitudes bajo la premisa del liderazgo también forman parte de los encantos de esta obra.

La película aparece en un momento histórico donde se recuerda la importancia de los Derechos Humanos ante las fuerzas de seguridad del Estado Venezolano con un tratamiento sin ambigüedades, enalteciendo la participación de comunidades con liderazgos positivos.

La historia de *Aeroplano* sirve de guía para acercar al espectador a la corrupción de algunos propietarios. La ausencia de maldad a la vivencia de actos de maldad, unidas de modo permanente, convierten a aquellos personajes en posibles tipologías de actores en una sociedad. Esta riqueza no ha sido estudiada, pero de seguro será una opción para algún curioso cinéfilo.

Macuro... brinda una comparación importante. Es ese lugar donde en alguna ocasión Colón llegó, extasiado de bellezas y riquezas materiales, y que muchos años después se transformó en un espacio oscuro, mísero y pobre. *Macuro...* retoma el concepto de lucha y lo resignifica a través de sus nuevos actores.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Peña, C. y Peña, J. (2012). El pueblo héroe y los villanos cuerpos de seguridad del Estado. En Bentacur, J.R. (ed.), *Héroes y Villanos del Cine Iberoamericano*. Bogotá: Trillas de Colombia.

8. Cheila una casa pa' maita

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: s/d - Tipología: ficción - Dirección: Eduardo Berberena - Año de producción: 2008 - Año de estreno: 2010 - Producción: Villa del Cine - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Endry Cardeño, Violeta Alemán, Aura Rivas, Félix Loreto, Rubén León, José Manuel Suarez, Luke Grande, Freddy Aquino, Verónica Arellano, Nelson Acosta.

Breve sinopsis

Cheila regresa a casa de su madre luego de un tiempo ausente. Decide operarse y adoptar una niña con su pareja. Su abuela y primo reciben con alegría la noticia a distancia.

Comentario sobre el film

Este film representó un hito para la filmografía venezolana. Presenta una temática tabú para otras décadas. Si bien no es la primera película sexodiversa venezolana, la muestra con naturalidad.

Reconocido por la crítica y los espectadores como el “primer film sobre diversidad” —afirmación debatida por Peña y Peña a partir de la publicación de su autoría (2013)— por mostrar de manera natural la problemática de un personaje transgénero, representa un hito en la historia del cine venezolano. Al menos en el imaginario, este título se llena de contenido para significar la importancia del tratamiento humano y justo a la comunidad LGBTIQ+.

Cheila no se centra en una problemática familiar caraqueña sino en recordar a la comunidad LGBTIQ+ la lucha

por los derechos igualitarios. Desde aquel momento hasta el presente aún la legislación venezolana no está a la par de la de otros países latinoamericanos y sigue siendo eco de exigencias.

Si bien el largometraje no fue el primero en abordar una temática de diversidad sexual, este abrió paso a posteriores obras cinematográficas acreedoras de galardones. Significó un segundo clóset moralista sacudido. Ya en una oportunidad lo había hecho *La máxima felicidad*. Basta con leer la cantidad de críticas y las notas surgidas en el estreno de *Cheila una casa pa' maita* para darse cuenta de que hacía falta hablar nuevamente de la comunidad en un tono humano, respetuoso y justo. Por esta razón, dicho film merece una especial distinción en la lista de las películas más destacadas de la cinematografía venezolana.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Peña, C., Peña, J. y Peña, M. (2010). Cheila es una de mis hijas y qué bonito que haya nacido en Venezuela (Endry Cardeño). En *Cine 100% Venezolano*, 15 de julio.

Peña, C. y Peña, J. (2011). Las apropiaciones sociales de tres películas venezolanas de temática trans en la comunidad GLBT de Caracas. En *Revista Actual Investigación*, año 43, núm. 1, pp. 67-93.

———. (2013). *Arcoíris Tricolor: Producciones Audiovisuales Sexodiversas Venezolanas (1982-2012)*. Editorial Académica Española.

9. Des-autorizados

Ficha técnica

Duración: 100 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Elia Schneider - Año de producción: 2009 - Año de estreno: 2010 - Producción: CNAC, Adolfo López Sojo, Xenon Films, Jiresco, Teatro San Martín, Taller de Artes Escénicas Elia K. Schneider, Leon Films (Venezuela); Agua Dulce Films (Perú); Ladrón de Tiempo Producciones (Colombia); Joel Films Inc. (EEUU) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Eric Wildpret, Samantha Dagnino, Juan Carlos Alarcón, Dag Dager, Rafael Uribe, Albi De Abreu.

Breve sinopsis

En medio de una Caracas irreal, Elia K. inicia un viaje fantástico hacia lo profundo de su imaginación, en donde Elías, el autor de la obra teatral *Amantes sin destino*, se debate entre escribir lo que no quiere o afrontar las consecuencias de su libertad. Al final, un giro sorprendente enfrenta a Elías con sus personajes y su costado más oscuro, y a Elia K. con el resultado de su creación.

Comentario sobre el film

Este largometraje de ficción fue objeto de críticas. Su valor está en la representación del mundo del escritor y sus experiencias al modo de un ensayo entre imágenes y el mundo de las letras.

Una co-producción con una temática diferente, más cercana al mundo del escritor. La unión de varias productoras internacionales y el apoyo de un ente del Estado le

permitieron a la directora mostrar a los espectadores una visión intimista del proceso de escritura.

Esta película, aunque fue objeto de críticas, conforma esta selección por romper con tradicionales narrativas y temáticas del cine venezolano. Desde un tono personal, se anima a jugar con lo nuevo y extraño para el espectador. Lo seduce, confunde y anima a tomar otros atajos en la recepción filmica. Extrañamente alguien podría olvidar esta película por su rareza. Los personajes constantemente juegan a no ser inadvertidos en ese mundo fantástico de la imaginación y el pensamiento de un escritor.

Lugares olvidados de nuestra ciudad capital son mostrados con una belleza extraordinaria, paisajes de desechos sólidos son recorridos por los personajes para recordar el constante viaje de la emoción y los sitios más conocidos son irónicamente recorridos por la fantasía y la expectación.

Resulta ser, fácilmente, una invitación a sumergirse en ese mundo irreal y luego a cuestionarse por lo real. Como resultante de estas construcciones está el valor de una obra cinematográfica, la cual es vista como totalidad. Por tanto, da cuenta de la importancia del creador y su creación. Es más que la suma de personajes, situaciones, conflictos del escritor, lugares y música.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Carreño, V. (2015). Des-autorizados: narrar al país en clave en tiempos de la revolución bolivariana. En *Revista Iberoamericana*, núm. 251.

Peña, C. y Peña, J. (2018). Des-autorizados: autor y lector. En *Una mirada crítica al cine venezolano*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

10. Papita, maní, tostón

Ficha técnica

Duración: 112 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Luis Carlos Hueck - Año de producción: 2012 - Año de estreno: 2013 - Producción: Rodolfo Cova - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Jean Pierre Agostini, Juliette Pardau, Miguelángel Landa, Vicente Peña, Vantroy Sánchez, Juan Andrés Belgrave, Antonieta Colón, Emilio Lovera, Bobby Comedia.

Breve sinopsis

Andrés es un fan empedernido de los Leones del Caracas (uno de los principales equipos de béisbol de Venezuela) que conoce a Julissa (una fanática de los Navegantes del Magallanes, el equipo rival) de manera casual. Luego, se enamoran y deben aprender a convivir con sus gustos beisbolísticos y la diferencia de clase social.

Comentario sobre el film

Es la película más taquillera del cine venezolano. Obtuvo, según datos del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) 1.350.000 de espectadores, aun cuando fue objeto de la crítica por debilidades en el guión así como en torno a sus elementos estéticos.

Cercano a la idiosincrasia del venezolano, muy especialmente a sus gustos y el humor (en tiempos de crisis), fue objeto de favoritismo de los espectadores por abordar algunos rasgos de los fanáticos del béisbol y situaciones alusivas a un contexto y tiempo de Venezuela.

Representó para muchos la oportunidad de ver en pantalla la risa del venezolano, traducida a situaciones de escasez (productos de primera necesidad). Desde un tono de comicidad y humor le ofreció a los espectadores la posibilidad de “verse representados en pantalla”.

¿Es posible olvidar el amor en tiempos de crisis?, ¿mantener la risa del venezolano con una segunda parte de la película?, ¿debatir los numerosos espectadores aun cuando se criticaba fallas de guion y narrativa? Estos interrogantes forman parte de un repertorio de dudas, ideas y opiniones aminoradas frente al éxito en taquilla.

En tanto película de éxito, conviene resaltar este largometraje por ofrecer de manera original una lectura a la venezolanidad a propósito del juego. El juego nos une en el mismo espacio. Fortalece vínculos emocionales y nos recuerda la importancia del respeto a las normas. Enaltece la cooperación y solidaridad de integrantes y fanáticos.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

1. La Venus de Nácar

Gabriela Pereira Barake

Ficha técnica

Duración: 7 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Efraín Gómez - Año de producción: 1932 - Año de estreno: 1932 - Producción: Laboratorios Cinematográficos y Fotográficos de la Nación (LCFN) - Tipo de producción: estatal - Reparto principal: Yola y Paul.

Breve sinopsis

El eje central de la trama narra la historia de una madre que, para dormir a su hija, le relata la fábula de un indio quien, después de mucho esfuerzo pescando en su curiara, logra obtener una perla, la cual mágicamente se transforma en una hermosa mujer de la que el indio se enamora.

Comentario sobre el film

Para comprender la importancia de esta pieza es importante resaltar el contexto histórico de la Venezuela del año 1932, ya que el país se encontraba casi en el final de la dictadura del general Juan Vicente Gómez (periodo que se inicia en 1908 y concluye con su muerte en 1935). Sin embargo, a pesar de la muralla aisladora de la férrea dictadura y de las limitaciones de pensamiento del régimen *gomecista*, Gómez disfrutaba de las artes y el cine, lo que permitía que llegaran al país los ecos del mundo exterior y, de esta forma, se lograba que diversas artes como el cine absorbieran novedades estéticas, temáticas y técnicas de otros países.

El cine para el régimen fue considerado, como toda obra de arte, una herramienta política, ejerciendo funciones de propaganda, apoyo y exaltación de la figura del líder único (Gómez) o como crítica y protesta contra su despotismo. *La Venus de Nácar* es un ejemplo de apoyo al régimen, ya que fue producida con patrocinio estatal, fue exhibida por primera vez en el Teatro Maracay (centro del poder *gomecista*) y está dedicada expresamente al Benemérito Gómez, como homenaje de “gratitud y admiración hacia su labor” (créditos del film).

En este contexto es importante resaltar que Efraín Gómez, empresario cinematográfico y guionista, era sobrino del dictador Juan Vicente Gómez, quien costeó sus estudios en el exterior, lo que le permitió traer equipos y conocimientos necesarios para instalar en la ciudad de Maracay el Laboratorio Cinematográfico Nacional, lugar donde trabajarían los primeros “cineastas integrales” del país y se producirían las primeras películas sonoras y a color. El presidente Gómez fue el personaje principal en muchas de sus filmaciones, al igual que la ciudad de Maracay, su ciudad predilecta y el principal centro del poder, la cual fue

transformada y desarrollada gracias a su influencia, considerándose la “ciudad jardín” y el centro del movimiento del cine y las artes para esa época.

Desde el punto de vista técnico, recordemos que la primera película dada a conocer por Hollywood con sonido sincronizado fue *The Jazz Singer* (Alan Crossland, 1927), film que popularizó su uso en Estados Unidos y en el resto del mundo, aunque existían diversos intentos previos en la búsqueda de sincronizar el sonido con la imagen. Venezuela no se quedó atrás en este movimiento y, gracias a directores como Efraín Gómez, al realizar *La Venus de Nácar* se logra el primer acercamiento en el país al cine sonoro con audio integrado. Aunque no sería hasta siete años después, con el corto *Taboga y Hacia El Calvario* (1938), que Rafael Rivero lograra propiamente una pieza de cine sonoro en Venezuela.

En el corto podemos ver la participación de dos bailarines foráneos. Yola, que interpreta a la Venus, era una bailarina austriaca y Paul, el Indio, provenía de Hungría. En cuanto a la fotografía estuvo a cargo del también cineasta Léon Ardouin, fotógrafo y realizador francés, director técnico de Pathé Freres en New Jersey, traído directamente desde Francia para instalar ese primer gran establecimiento de producción cinematográfica que será el LCN. Junto con Efraín Gómez, participará en la realización de *La Venus de Nácar* y en las pruebas preliminares de utilización del sonido directo en los noticiarios cinematográficos producidos por la institución.

La historia se desprende de la fantasía aborígen que una madre cuenta a su hija antes de dormir sobre el origen de una de las perlas del collar que ella lleva. La madre cuenta que esa perla, al ser encontrada por un indio, se convirtió en una hermosa mujer que danzaba con movimientos delicados y seductores sobre la palma de la mano del indio pescador. Esa figura femenina algunos estudiosos del cine la han extrapolado a la Venus del cuadro renacentista *El Nacimiento*

de Venus del maestro florentino Sandro Botticelli, al salir de una concha y por la poca vestimenta que tiene. Sin embargo, la historia propone que esa fantasía aborígen puede hacer mayor referencia a la *Venus de Tacarigua*, encontrada en los alrededores del lago de Valencia (estado Carabobo) y que representa una diosa precolombina venezolana. Esta figura aborígen y toda la etnia residente de la zona, coincidentemente, fueron conmemoradas por Gómez con la construcción de una plaza ubicada a las orillas del lago Tacarigua.

Recordemos que las venus son figuras humanas femeninas en las que se destacan ciertos volúmenes de sus cuerpos (como sus pechos o caderas), están relacionadas con la belleza y son consideradas símbolos de sensualidad.

En cuanto al montaje, vemos una unión armoniosa y coherente de planos entre las imágenes, los intertítulos y la banda sonora. Los planos utilizados se alternan entre planos generales, los cuales predominan, planos medios y planos detalle. Los generales funcionan para ubicar espacialmente a los personajes en el ambiente: primero a la madre con su hija en su casa, luego ubicamos al indio en el mar pescando hasta conseguir la concha que contiene la perla. En ese momento, se cambia a un plano detalle que nos enfoca la palma de la mano del indio que sostiene la perla y observamos cómo, mediante disolvencias, la perla se convierte en una bella mujer. A continuación se regresa a un plano general en donde se dirige la atención a la danza, para luego compartir escena con el indio, alternando con planos medios hasta consumir su amor, que se sugiere simbólicamente por el fuego como sinónimo de pasión.

El acto afectivo entre los dos personajes es sugerente y poético: se utiliza la danza como forma de cortejo, se observan los movimientos seductores de la mujer que se acoplan a los del indio y se acercan cada vez más por el ritmo de la música. Por otra parte, a pesar de tratarse de un corto de

siete minutos, gracias a la puesta en escena obtenemos información de los personajes, en especial de la madre e hija, en donde podemos inferir que es una familia de altos recursos, por la vestimenta que utilizan en compañía de una lámpara ostentosa y la decoración del espacio que las rodea.

En cuanto a los aspectos narrativos, se presentan dos historias insertadas una dentro de la otra. La primera aborda a la madre intentando dormir a su hija al explicarle la fábula relacionada con la perla que tiene en su collar. En ese momento hay una ruptura en el orden cronológico con la apertura de otra historia, que se sugiere con el uso del flashback. También evidenciamos efectos ópticos mediante el uso de disolvencias cuando ocurre la transformación de la perla en una mujer y cuando esta se convierte de nuevo en perla. El sonido, que representa el elemento innovador en el corto, cuenta con música de la época y está técnicamente sincronizado con la imagen.

La mayoría de las obras de Efraín Gómez —como la de otros cineastas como *Obras Públicas* de Maracay (1931) de Rafael Rivero, *Misiones Rurales* (1936) de Antonio Bacé y Napoleón Ordosgoitti, entre otras— fueron utilizadas para exaltar y publicitar al régimen en cuanto a sus intereses sociales y económicos. Sin embargo, a pesar de su fin político, esta obra fantásica representa un progreso cinematográfico que contribuyó al desarrollo técnico del cine en el país y, hoy en día, es considerada una pieza pionera en la transición del cine mudo al sonoro en la historia del cine venezolano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Acosta, J. M. (1997). Bajo el signo del Estado. En Hernández, T. (coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-199*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- . (1998). *La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela, 1927-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

2. Yo quiero una mujer así

Gabriel Dumont

Ficha técnica

Duración: 91 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Juan Carlos Thorry - Año de producción: 1950 - Año de estreno: 1950 - Producción: Bolívar Films C. A. - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Olga Zubarry, Francisco Álvarez, Héctor Monteverde, Amador Bendayán, Luis Salazar, Elena Fernán, León Bravo, Pura Vargas, Luis Zamora, Martha Olivo, Esther Monasterio, Amparo Riera, Carmen Porras, María Márquez, Santiago Rivero.

Breve sinopsis

Lindolfo, miembro de una liga puritana y juerguista, recibe la noticia en La Habana de que su corazón está en mal estado. Para intentar mejorar su salud decide visitar a Ruperto, su sobrino, en Caracas, y, de paso, proponerle un negocio. Al enterarse de la visita, Ruperto intenta hacer algunos cambios en su casa que molestan a Ana María, su esposa, ocasionando que esta lo abandone. Para intentar ayudarlo, Silvia, la modista de Ana María, desempeña su rol como esposa. Cuando parece que el engaño a Lindolfo sale bien, Ana María se hace pasar por la hermana de Silvia y propone un viaje inesperado a Macuto. Una vez allí, suceden una serie de eventos hilarantes entre los cuatro; Vuitremundo, el novio de Silvia, y Sócrates, el mayordomo de Ruperto, quienes les han seguido la pista. El enredo termina por solucionarse gracias a un fortuito encuentro entre Vuitremundo y Lindolfo, y todos quedan en paz.

Comentario sobre el film

Casi desde los inicios del cine, la transnacionalidad ha sido de suma importancia para su desarrollo. En Hollywood, múltiples productores como Louis B. Mayer entendieron esto, puesto que captaron a numerosos artistas extranjeros como Billy Wilder, F. W. Murnau o Greta Garbo, para que pudiesen aportar características de sus respectivos países e, incluso, mejorar lo ya existente en Estados Unidos. En Venezuela, Luis Guillermo Villegas Blanco también era consciente de lo anterior porque, bajo su mandato, la productora Bolívar Films contrató a muchos profesionales de las diversas ramas del cine provenientes de diferentes países latinoamericanos (México y Argentina, principalmente) con industrias cinematográficas bastante sólidas. En líneas generales, la idea de Villegas Blanco era que los artistas extranjeros enseñaran a los trabajadores del medio cinematográfico venezolano a hacer películas y así conformar una especie de Hollywood en Venezuela.

Uno de los pilares del proyecto de Villegas Blanco fue el director y actor Juan Carlos Thorry (Argentina, 1908-2000), quien dirigió *Yo quiero una mujer así* (1950), siendo además su ópera prima. Y aparte de su inclusión, debemos mencionar también, como parte esencial del factor transnacional en el film, el fichaje de los actores argentinos Francisco Álvarez y Olga Zubarry, quienes interpretan a Lindolfo y Ana María, respectivamente.

A lo largo de su carrera como director, Thorry demostró predilección por el género de la comedia. En específico, *Yo quiero una mujer así* se enmarca en la vertiente *screwball*, caracterizada principalmente por tener a las bromas, tensiones sexuales y la acción frenética, inclusive, como elementos importantes de la trama. Al mismo tiempo, este tipo de comedia suele versar sobre la clase alta y ser muy verbal. Enmarcado

en la citada definición, uno de los aspectos que sobresalen de *Yo quiero una mujer así* es la ironía con la que Thorry aborda ciertos complejos y contrariedades de la clase alta y las ligas puritanas que abogan, incesantemente, por mantener los valores excelsos de la sociedad. En este aspecto, la construcción del adinerado personaje de Lindolfo es ejemplar. En el inicio del film se nos presenta denostando a una pareja que se besa en un parque; en la siguiente escena pregona (en una reunión del comité puritano al que pertenece) sobre la necesidad de rescatar la virtud y la moral. Al terminar de declamar su perorata vocifera “¡Viva la liga!”, y en la sucesiva elipsis lo vemos ebrio y quitándole la liga de la media a una mujer. En tres escenas, Thorry desmitifica la falsa moral de Lindolfo de manera mordaz.

En parte, lo anterior acentúa el patetismo de Ruperto (Luis Salazar) por intentar hacer de su hogar un sitio “digno” para recibir a su tío y conseguir su ayuda económica. Por otro lado, la desmedida reacción de Ana María y el poco interés de Ruperto por atender sus quejas, demuestran que su hogar no es en realidad el destino pacífico que Lindolfo espera encontrar. Aunado a la inesperada propuesta de Silvia (Elena Fernan), la comicidad va *in crescendo* por el poco conocimiento que tienen los personajes sobre las motivaciones de los otros y, además, la inutilidad de sus esfuerzos por mantener sus falsas apariencias. En cuanto a Vuitremundo (Héctor Monteverde) y Sócrates (Amador Bendayan), aunque son personajes secundarios, complementan la trama de manera coherente. Las desdichadas situaciones por las que atraviesa el primero, motivadas por la búsqueda de su prometida Silvia y la astucia de Sócrates, no sólo añaden jocosidad a la narración sino que también funcionan para que Lindolfo desentrañe el misterio que rodea a Ruperto, Ana María y Silvia.

En cuanto a los elementos cinematográficos, *Yo quiero una mujer así* es un film sencillo en la composición de su

estructura narrativa y estilo visual y sonoro, pero efectivo. En este plano, su mayor acierto es el uso del montaje alterno. Parafraseando a la crítica venezolana María Gabriela Colmenares (2005), este recurso permite al espectador conocer los acontecimientos de manera simultánea y en lugares diferentes. Así, en las escenas que se desarrollan en las habitaciones del hotel donde se hospedan los personajes, por ejemplo, el público puede contrastar fácilmente las acciones y reacciones de los personajes y, gracias al suspenso generado por el mencionado montaje, mantener el interés en saber si Lindolfo descubrirá la farsa. Es destacable también la escena final, que aboga por la importancia del amor familiar a pesar de las circunstancias; aunque puede parecer excesivamente moralizante, es un estupendo cierre a una historia repleta de engaños e hipocresías.

En síntesis, la concepción y ejecución de *Yo quiero una mujer así* corresponde al Modelo de Representación Institucional establecido en Estados Unidos, primordialmente, y continuado en Latinoamérica por México y Argentina. Esto quiere decir, de una manera u otra, que el proyecto de Villegas Blanco logró en gran medida su cometido: producir largometrajes venezolanos (o por lo menos en el caso que nos atañe) de calidad respetable tanto en el plano narrativo como en los aspectos estilísticos, producto de la cooperación internacional.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cinemateca Nacional de Venezuela (2014). *Filmografía venezolana 1939-1953*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Colmenares, M. G. (2005). Análisis fílmico y contexto: la semiopragmática del cine y el estudio de los largometrajes de ficción de Bolívar Films (1949-1953). En Azuaga, R. (comp.), *Diversidad en los Estudios Cinematográficos*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

3. Llano adentro

Ricardo Azuaga

Ficha técnica

Duración: 39 min - Formato: filmico (16mm y 35mm) - Tipología: documental - Dirección: Elías Marcelli - Año de producción: 1958 - Año de estreno: 1958 - Producción: Unidad Fílmica Shell, Centrocine - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Rafael Briceño (comentarios).

Breve sinopsis

La amistad entre dos niños, José, criollo hijo del caporal de un hatu en el estado Apure, y Aparicio, indígena yaruro, sirve de eje para mostrar la cotidianidad de los habitantes del llano venezolano, sus hábitos, tradiciones y sus esfuerzos por dominar la naturaleza en un ciclo interminable, fatalmente marcado por la sequía extrema durante el verano y las incontenibles inundaciones en la época de invierno.

Comentario sobre el film

En 1952, aún bajo la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, la multinacional petrolera angloholandesa Royal Dutch Shell crea su propia unidad fílmica: la Unidad Fílmica Shell de Venezuela. Esta Unidad, como la de Creole y otras empresas ligadas a la explotación del petróleo, producían sus películas para dejar constancia de la importancia de estas industrias en el desarrollo económico nacional y dar fe de sus aportes a la modernización de un país que estaba transitando del mundo rural al urbano.

Los temas predominantes en estas producciones estaban relacionados con mensajes institucionales que promovían los valores de la empresa entre sus empleados o entre el resto de la población, la difusión de algunas políticas gubernamentales como el desarrollo vial o los avances en salud pública y todo lo relacionado con aquel proceso de modernización donde el petróleo jugaba un papel fundamental. Siempre siguiendo o, al menos, respetando el discurso hegemónico del gobierno y evitando cualquier comentario político inapropiado. Como documento histórico y social, la producción de la Unidad Fílmica Shell es valiosísima no sólo para el estudio del cine en Venezuela, sino para la comprensión del proceso de modernización vivido en el país entre 1952 y 1965.

En el cine, la llegada de operadores extranjeros a Venezuela prácticamente se remonta a las primeras presentaciones del Vitascopio en la ciudad de Maracaibo, en julio de 1896. Estas visitas se oficializan hacia 1927, con la creación del Laboratorio Cinematográfico Nacional por parte del gobierno del también dictador y militar Juan Vicente Gómez; más adelante, con el intento de producción industrial iniciado por Bolívar Films entre 1949 y 1953 y, por supuesto, con la instauración de las ya mencionadas unidades fílmicas por parte de las petroleras.

Elia Marcelli (Elías según los créditos del film, tal vez atendiendo a una españolización de su origen italiano) es uno entre el grupo de cineastas que llegaron a Venezuela con más o menos experiencia según cada caso. Ya en el país, es conocido por ser el guionista del largometraje *La escalinata* (César Enríquez, 1950). En 1958, es contratado por la Unidad Fílmica Shell para dirigir *Llano adentro*.

La historia de *Llano adentro* utiliza la amistad entre José y Aparicio como eje central para hablar de la geografía de la zona, las labores propias del llanero, su cultura y creencias,

pero sobre todo, de una forma de vida casi inmutable, determinada por los ciclos marcados por el verano y la temporada de lluvias.

Respetando la puntual llegada de las estaciones, la película deja ver una serie de situaciones de manera episódica, aunque no por eso fragmentada. Así, antes de la ruda sequía, se muestran las actividades cotidianas de los llaneros: el ordeño matutino, la doma de los caballos criados libres en la sabana; el viaje para trasladar el ganado a espacios más verdes y frescos; la cacería como modo de subsistencia y deporte; así como el estilo de vida los yaruro, antes nómadas, que ahora se están convirtiendo en sedentarios, “agregándose a la vida de las fundaciones” como efecto de esa modernización, en busca de “mejores formas de vida” pues “su cultura es muy pobre” (las frases entre comillas son citas del texto del film).

En una especie de entreacto, se aprecian los devastadores efectos de la sequía. Tanto para los habitantes del llano, que deben caminar largos trayectos para obtener agua, como para sus animales que mueren de hambre, de sed o por los incendios. Luego, en marzo, llegan las lluvias; incontenibles, inundando y arrasándolo todo. Pero a la vez, todo renace y se renueva: la naturaleza y las duras jornadas del llanero.

Finalmente las aguas bajan, los llaneros vuelven a su faena, se completa el ciclo, la producción de ganado aumenta, se sacrifican las reses y se dividen en partes aprovechables. Como siempre, como hace años. Sólo que ahora el transporte se hace por avión y en apenas dos horas se logra abastecer de carne a las ciudades y pueblos más remotos.

Con la partida del avión, perteneciente a una reconocida línea comercial, vemos a José y Aparicio. Uno en burro, el otro andando. Ambos se sienten parte de “esta tierra fuerte y generosa como ellos” y, por primera vez, José invita a Aparicio a montarse en el burro, a continuar el viaje compartiendo cabalgadura. Juntos, exhibiendo su amistad

y su “generosidad”, los niños se alejan en su camino hacia el (¿nuevo?) horizonte.

Esta recreación de episodios, muchas veces acompañados por intervenciones musicales justificadas a través celebraciones y ceremonias, permite alcanzar varios objetivos. Por una parte, se muestran dos culturas (la del llanero, más civil y algo superior, y la del indígena que es, sobre todo, más pobre); por otro lado, se exalta la figura y el carácter de esos hombres que luchan por dominar una naturaleza bella, salvaje e idílica, y finalmente, se destaca el fatal e inmutable ciclo que la naturaleza impone a la vida de los habitantes del llano adentro.

Sin pretensiones poéticas de ningún tipo, una impecable fotografía, concebida para describir el entorno y las acciones más que la interioridad de los personajes, capta con absoluta normalidad (y con cierto regocijo según el tono y las palabras del narrador) la fiera naturalidad con que los hombres y los niños someten caballos, cazan animales a palos o con flechas. Todo mostrado sin necesidad de esa sutileza que han impuesto a las imágenes cinematográficas otros tiempos de muchos escrúpulos y demasiada corrección.

En este sentido, con su historia relativamente frágil, su discurso en pro de una concepción desarrollista que distingue entre la modernidad y otro mundo previo a esta; con sus imágenes, en ocasiones idílicas, en ocasiones naturalmente rudas y claras, *Llano adentro* funciona como un tipo de cine empresarial (no el único, vale acotar) desarrollado por las multinacionales del petróleo en un país que se debatía entre lo rural y lo urbano, el progreso y la premodernidad, entre lo naturalmente idílico y lo citadinamente cosmopolita.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Colmenares España, M. G. (2018). La Venezuela rural tradicional según la Unidad Fílmica Shell. En *Imagofagia*, núm 18, pp. 274-300.

4. ¡Basta!

Gabriela Pereira Barake

Ficha técnica

Duración: 21 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Ugo Ulive - Año de producción: 1969 - Año de estreno: 1969 - Producción: Centro de Cine Documental de la Universidad de Los Andes (Mérida) - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

Corto documental que hace una denuncia a través del uso de analogías para demostrar la realidad oculta de una sociedad.

Comentario sobre el film

El documental *¡Basta!* fue realizado en una Venezuela que recién salía de una serie de movimientos armados que intentaron la toma del poder político. Su realización se enmarca en el primer gobierno de Rafael Caldera, caracterizado por el programa de estado denominado “La Pacificación”, que pretendía el cese de la guerrilla a partir del establecimiento de un consenso político y social entre las Fuerzas Armadas y los movimientos de izquierda para que se integraran a la democracia representativa. Este proceso resultó exitoso salvo contadas excepciones, como fue el caso de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), organización guerrillera creada en 1962 y liderada por Douglas Bravo.

El cortometraje *¡Basta!* representa uno de los primeros acercamientos al cine experimental venezolano, siendo además

una de las primeras películas realizadas por el Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes, fundado en 1969. En el corto se evidencia un marcado apoyo hacia la visión de los insurgentes, así como una crítica a la sociedad que respaldó a Rafael Caldera a partir de los comicios presidenciales de 1968.

Su director, Ugo Ulive, era originario de Uruguay y debió migrar a Venezuela en su juventud, nacionalizándose posteriormente. Ulive fue un director y dramaturgo que desarrolló una exitosa y larga trayectoria en el cine y en el teatro, tanto en su país natal, como en Cuba y en Venezuela. Su producción cinematográfica siempre estuvo rodeada de polémicas, siendo objeto de censura en varias oportunidades, tanto por lo explícito de sus imágenes como por demostrar su postura ideológica con fines proselitistas —como fueron los casos de *Como el Uruguay no hay* (1960) y *Elecciones* (1966)—, característica que también se evidencia en la obra que nos ocupa, *¡Basta!*, un corto que, inclusive, nunca alcanzó a proyectarse públicamente.

En el documental podemos observar un montaje dinámico en donde se destacan imágenes fuertes en cuanto al contenido que presenta. En la pieza se recurre al simbolismo y a la metáfora para explicar sus intenciones. Las preferencias ideológicas y cuestionamientos sociales del director se evidencian en la alternancia de secuencias de la guerrilla liderada por Douglas Bravo, la vida en un psiquiátrico, el movimiento urbano de la ciudad y el proceso de disección de un hombre en una autopsia.

Las escenas de la autopsia son quizás las más gráficas y las que causan mayor impacto en el espectador, mientras se alternan con planos de la ciudad. El proceso de la autopsia per se, la acción de seccionar y estudiar desde el interior de un cuerpo humano las diferentes partes que lo componen y posibles causas de muerte, podría interpretarse como el

mismo proceso que Ulive realiza en el corto; de ahí la analogía que intenta exponer: estudiar una sociedad en crisis, turbulenta y enferma.

Por otro lado, Ulive asemeja la vida urbana con el caos (muestra la locura, la miseria, la violencia, la intervención de las transnacionales evidenciada en el énfasis en mostrar los avisos de la *Chevrolet*, *Shell*, *Pepsi Cola*, *Coca Cola* y *General Electric*, todas grandes empresas occidentales presentes en la cultura latinoamericana), realizando una férrea crítica a una sociedad con la que no estaba de acuerdo, en donde justificaba el uso de la vía armada irregular como una manera de depurar y eliminar todo lo que la izquierda consideraba como perjudicial y nocivo.

A su vez, resalta el uso de cámara en mano para mostrar a las personas que deambulan en un hospital psiquiátrico con una alternancia entre planos generales, planos medios y movimientos de cámara que hacen seguimientos a diferentes perturbados mentales. En una escena, la cámara sigue a un paciente y este trata de esconderse detrás de una columna, demostrando su incomodidad, lo que da indicio de un cierto grado de conexión con la realidad. Mientras que, por otra parte, podemos observar a varios enfermos deambulando sin algún fin aparente, otros sentados distraídos, algunos con discapacidad y viendo al vacío, mostrando ese otro lado no sensato del ser humano que también puede ser turbulento.

Hay un evidente contraste entre las escenas de la guerrilla en cuanto a lo visual y al sonido con respecto al resto del corto, ya que estas escenas tienen un sonido de ambiente, como el agua de un río y la naturaleza en general. Adicionalmente, se percibe un juego de luces y sombras de la selva que muestran una sensación de calma que contrasta con las escenas de la ciudad y del psiquiátrico. En las escenas de la ciudad se escuchan cornetas, tráfico automotor

y alarmas que muestran una sociedad congestionada. Por otra parte, las escenas en el hospital psiquiátrico resaltan llantos, gemidos y risas que manifiestan un ambiente confuso, asonante, depresivo y convulsionado, pero más desde el interior del ser humano.

Por otro lado, en el corto podemos observar la presencia de las creencias religiosas con la exhibición de figuras de José Gregorio Hernández, estampas de Jesucristo y un monje caminando en la ciudad del caos. De igual forma, evidenciamos las diferencias de clase, observamos a una mujer de clase alta dándole dinero a un indigente y a niños de bajos recursos con evidentes signos de desnutrición. Finalmente, el corto cierra con el cuerpo en la autopsia y una marcha triunfal de guerrilleros entonando repetidamente “hay que seguir peleando”, consolidando la posición del director.

El documental *iBasta!* pretende mostrar una realidad, evidentemente desde la perspectiva del autor, apoyándose en acciones de personas reales y comunes en lugares cotidianos. El hilo narrativo del corto no es lineal, gracias a la alternancia entre las imágenes de la ciudad, el psiquiátrico y la autopsia, con las considerables variaciones en el sonido, el tono, los movimientos de cámara y el contenido de las diferentes escenas que resultan muy distintas entre sí.

La obra de Ulive ha sido un ejemplo de una filmografía contestataria. Él mismo se refiere a su obra como “la única película de ese periodo que me importa, pues con ella experimenté y traté de expresar cosas que me interesaban profundamente” (Sciamanna, 1998), reflejando su idiosincrasia y crítica. Es un corto que tiene entre sus intenciones provocar al espectador, alterar su estado de ánimo de alguna forma y, hoy en día, a pesar de los avances en la sociedad y en el cine, continúa siendo un documental controversial que produce las mismas sensaciones como lo hizo hace cincuenta años atrás.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Marrosu, Ambretta (2003). ¡Basta! En Paranaguá, P. A. (ed.), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

Sciamanna, L. (comp.) (1998). *Ugo Ulive: 50 años en la vida de un artista*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura/Fundación Cultural Chacao.

5. Crónica de un subversivo latinoamericano

Ricardo Azuaga

Ficha técnica

Duración: 100 min - filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Mauricio Walerstein - Año de producción: 1975 - Año de estreno: 1975 - Producción: Rojas & Walerstein Productores Cinematográficos (Venezuela) - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Miguel Ángel Landa, Pedro Laya, Orlando Urdaneta, Lucio Bueno, Eva Mondolfi, Perla Vonasek, Oscar Mendoza, María Eugenia Domínguez, Rafael Briceño, José Ignacio Cabrujas, Claudio Brook.

Breve sinopsis

1964: en Vietnam un guerrillero va a ser fusilado por intento de asesinato contra el Secretario de Defensa de los Estados Unidos. En Venezuela, un grupo de izquierda secuestra a un coronel del ejército americano con la intención de intercambiar su libertad por la vida del vietnamita. Mientras los militantes mantienen retenido al coronel y conviven con él, la policía inicia la búsqueda del rehén. La situación se complica tras una delación: el norteamericano debe ser liberado, el guerrillero vietnamita es fusilado y el grupo desmantelado.

Comentario sobre el film

A pesar de su nacionalidad, Mauricio Walerstein (Ciudad de México, 1945-2016) juega un rol absolutamente relevante en la historia del cine venezolano del siglo XX. En principio, es el autor de *Cuando quiero llorar no lloro* (1973), primer

largometraje realizado en Venezuela que logra captar de manera significativa la atención del público en las salas y alcanzar una amplia aceptación por parte de la crítica en la prensa nacional, dando lugar a lo que muchos han llamado el “boom del cine venezolano” y que se mantuvo, aproximadamente, hasta bien entrados los años ochenta. Dirigió también otras películas como *La empresa perdona un momento de locura* (1978), *Macho y hembra* (1984) o *Móvil pasional* (1993), además de producir *La quema de Judas*, de Román Chalbaud, en 1974.

Crónica de un subversivo latinoamericano pertenece a lo que podría considerarse la primera etapa de su carrera en Venezuela, caracterizada básicamente por cierto compromiso y militancia con las ideas de izquierda y las revoluciones en América Latina.

En este sentido, aunque producidas en la etapa tardía del movimiento guerrillero venezolano, varios años después de que la mayor parte de estos grupos se reincorporaran a la legalidad y a la vida democrática venezolana, *Cuando quiero llorar no lloro* y *Crónica de un subversivo latinoamericano* tratan de manera bastante directa el asunto, pero a la vez con algo de la distancia necesaria pese al relativamente corto tiempo transcurrido.

En el caso de *Crónica...* se cuenta de forma bastante sencilla la historia verídica del secuestro del coronel del ejército norteamericano Robert Ernest Whitney (nombre ficticio, pues el teniente coronel secuestrado en Caracas se llamaba Michael Smolen) por parte de un autodenominado Movimiento Armado de Liberación (o Ejército Armado de Liberación, según otra escena del film y, en la realidad, Fuerzas Armadas de Liberación Nacional), ligado a un buró (del Partido Comunista) y comandado por Juan Carlos Paredes (Miguel Ángel Landa), el más adulto de un pequeño grupo de militantes muy jóvenes. Todo esto con

la intención de negociar la libertad del coronel a cambio de detener la ejecución del guerrillero vietnamita condenado a muerte por el intento de asesinato del Secretario de Estado de Estados Unidos, Robert McNamara.

Sin mayores complicaciones, los acontecimientos del film se centran en la ejecución del secuestro, la relación entre el secuestrado y algunos de los guerrilleros durante su retención (lo que permite exponer los intereses y conflictos de los diversos personajes, la vida política, profesional y matrimonial de Juan Carlos, así como en las investigaciones y acciones policiales para lograr el rescate). En medio de esto, varios *flashbacks* muestran parte de la preparación de la acción junto con una serie de insertos donde los personajes hablan directamente a cámara dando información sobre sus orígenes socioeconómicos y su pasado político, estudiantil y/o familiar.

Obviamente los valores conceptuales del film residen en su carácter de testimonio (muy simple, algo esquemático) de un acontecimiento que, ya a inicios de los años setenta, parecía ser cosa de un pasado lejano, y en una clara intención de reivindicar un movimiento que, para el momento de la filmación, había fenecido. Esa simplicidad le otorga a la película un tono entre ingenuo y romántico que no evita ciertos comentarios sobre el pensamiento de la izquierda latinoamericana, algo sarcásticos, reflejados en algunos diálogos y probablemente originados en los textos escritos por José Ignacio Cabrujas, pues estos son una constante en su obra como guionista y dramaturgo. Comentarios que también se cuelan en las versiones cinematográficas de *Sagrado y obsceno* (Román Chalbaud, 1975), *Profundo* (Antonio Llerandi, 1988) (en cuyos guiones participa Cabrujas) y que llegan a su manifestación más brillante en su obra teatral *El día que me quieras* (1979).

Ya en los aspectos narrativo y estilístico se destacan, por un lado, la ruptura del orden cronológico de la narración gracias a esos *flashbacks* iniciales que muestran la preparación del secuestro, utilizando diversos recursos como las voces en *off* y el uso del blanco y negro o la fotografía fija, y que llevan a destacar, por tanto, el trabajo de montaje, cuyo valor reside en las diversas yuxtaposiciones entre imagen y sonido y en el uso de imágenes de archivo (como en el prólogo y epílogo del film), que contextualizan los acontecimientos y las reacciones de Vietnam y Estados Unidos con respecto a la propia guerra y al suceso caraqueño. Así, las yuxtaposiciones de las voces en *off* de los personajes o de los fragmentos de supuestos noticieros radiales de la época sirven de resumen a muchas de las acciones, o bien como aclaraciones del desenlace produciendo, además, cierto distanciamiento a la hora de lo que pudo ser un final excesivamente dramático o burdamente panfletario, mientras que el prólogo y el epílogo otorgan verosimilitud a lo narrado.

De esta manera, una historia que habría podido ser simple e inocua en exceso, incluyendo sobre todo las escenas de la vida matrimonial de Juan Carlos (que poco agregan al discurso narrativo o conceptual y únicamente funcionan como un recurso más bien repetitivo para humanizar e individualizar al personaje, cosa mucho más lograda, por ejemplo, con el personaje y la familia del coronel Whitney), adquiere el carácter de crónica destacado en el título con la respectiva mirada distante, mas no ajena, requerida para este tipo de reflexiones.

Por último, en diversas publicaciones se hace énfasis en el carácter de co-producción *méxicovenezolana* del film y hasta se mencionan las compañías participantes cuyos nombres no aparecen en los créditos del mismo, ni al inicio ni al final, como no sea por la nacionalidad de sus productores, el propio Walerstein (mexicano) y Abigail Rojas (venezolano)

y, sin duda, por la magnífica participación de un actor como Claudio Brook (Ciudad de México, 1927- 1995), interpretando con absoluta frialdad e imponente presencia al coronel Whitney.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cinematoteca Nacional de Venezuela (2000). *Filmografía venezolana 1973-1999*. Caracas: Cinematoteca Nacional de Venezuela.

6. El extranjero que danza

Ricardo Azuaga

Ficha técnica

Duración: 25 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Manuel de Pedro - Año de producción: 1979 - Año de estreno: 1979 - Producción: Cochano Films - Tipo de producción: privada - Reparto principal: actores del Odin Teatret, habitantes del pueblo de Curiepe y miembros de la comunidad Yanomami.

Breve sinopsis

En una visita a Venezuela, el Odin Teatret de Dinamarca rompe los límites de los espacios teatrales convencionales para presentarse en las calles e intercambiar su técnica y su cultura con comunidades populares. En este caso, con los habitantes de Petare, un barrio caraqueño, y con los de Curiepe, un pueblo costero de población mayoritariamente negra que mantiene su influencia africana. Persuadidos por los productores de la película, los daneses acuden a un encuentro con la comunidad yanomami, un grupo indígena que vive relativamente aislado, en la selva del Territorio Amazonas de Venezuela.

Comentario sobre el film

Hasta principios del siglo XXI, el Festival Internacional de Teatro de Caracas fue un importante evento cultural que reunía durante quince días a los más destacados grupos teatrales internacionales. Entre los invitados a su tercera edición estuvo el Odin Teatret, que en esta ocasión decidió

salir de los espacios convencionales para realizar encuentros con dos comunidades: el primero en Petare, un barrio urbano caraqueño, y el segundo en Curiepe, un pueblo costero con población mayoritariamente negra.

En este intercambio estuvieron acompañados por el cineasta Manuel de Pedro y el equipo de trabajo de su productora Cochano Films. Tras estos encuentros, e invitados por el propio equipo de Cochano, los miembros del Odin realizarán un viaje al Territorio Federal Amazonas (actualmente estado Amazonas), para compartir sus experimentos teatrales con una de las comunidades de la etnia yanomami. *El extranjero que danza* es el registro de esos dos últimos intercambios: con la población negra y con los indígenas.

Luego de un prólogo que describe brevemente la trayectoria y los principios del grupo, así como las percepciones sobre el teatro de su fundador más emblemático, Eugenio Barba, y las reacciones de ciertos críticos que los acusan de colonizadores nórdicos, calvinistas y bergmanianos, comienza el registro de la gira propiamente dicha.

Luego de esta introducción, el Odin llega a las calles de Curiepe sin aviso previo o promoción alguna, según lo acochado por la voz en *off* del locutor-narrador-comentarista, para presentar un espectáculo sobre las “potestades de la tierra” que culmina a las puertas de la iglesia. En la brevedad del registro, más que destacarse las habilidades de los actores se hace énfasis en algunas de las reacciones del público-transeúnte y, en particular, en los rostros de los niños que miran entre divertidos y asombrados.

Por la noche, vuelve el teatro, de nuevo en un espacio público pero con un escenario un poco más delimitado, cuyas fronteras se van haciendo imprecisas en la medida en que los habitantes del pueblo se incorporan a la fiesta exhibiendo sus propias danzas y música. De este modo, se pasa de la depurada técnica corporal ¿nórdica? y la música de flautas,

campanillas y acordeones a la exuberante danza negra y el ritmo frenético de los tambores africanos. Así, parece comprobarse la hipótesis de Barba de que, al contrario de lo que ocurre con otros grupos que se acercan al pueblo, con el Odin “es el propio pueblo el que conquista al grupo teatral. El pueblo descubre que tiene su propio teatro, que el teatro no es un regalo que viene de afuera, sino algo que pertenece a la propia comunidad y son ellos, entonces, los que sienten la necesidad de expresarse” y el intercambio se convierte, ahora según palabras del propio realizador del film a través del comentarista, en “una fiesta de libertad”.

La última parte, y la más extensa, es la dedicada al encuentro con los yanomami. “Acorralados por sus propios principios y bajo la presión de los miembros de esta película”, siempre de acuerdo con lo expresado por el comentario en *off* que acompaña la imagen, los actores del Odin llegan al Territorio Amazonas.

Según lo explica el propio texto del film, los yanomami son una de las etnias menos aculturadas de este lado del mundo y los productores no los eligen por azar, sino “debido a su aislamiento en la selva [...], (porque) conservan intacta una mitología exuberante [...], destacan por su carácter histriónico y practican habitualmente el intercambio con las tribus vecinas”.

A partir de aquí se muestra toda la experiencia. Los nórdicos representan sus danzas en el interior del shabono, la cabaña comunitaria donde habitan estas familias, para luego ser recibidos (y esta vez sí, conquistados) por los indígenas en las afueras de la choza con sus danzas de bienvenida. Se muestran entonces diversas representaciones y nuevos intercambios, básicamente de cantos y danzas. Sin embargo, y como hecho curioso, los nórdicos siempre encuentran el mecanismo, tal como lo hicieron en Curiepe, para delimitar su propio espacio teatral separado de los espectadores

(en este caso, los yanomami). Aunque, de ser justos, también los miembros del Odin se ubicarán como espectadores más tarde, cuando llegue el momento en que el shamán interprete uno de los mitos de la etnia.

Una disolvencia sirve de transición para dar inicio a esta secuencia, donde el shamán, bajo los efectos rituales de una sustancia alucinógena, presenta uno de los mitos ancestrales. Porque para los yanomamis “el trueque es una obligación y el atesoramiento, un vicio”.

Finalmente, los integrantes del Odin se ven comprometidos a hacer su propia representación: *Ven y el día será nuestro*, una obra que cuenta la masacre de un grupo indígena norteamericano a manos de los colonizadores. No se trata, explica la voz en *off*, de “una fábula entre indios y blancos, sino de un símbolo brutal de cómo los hombres se destruyen entre sí a nombre del progreso, el altruismo y la libertad”. Un fundido a negro da fin a la película para luego presentar los créditos sobre imágenes aéreas de la selva.

Tras una primera visualización, *El extranjero que danza* puede parecer un documental antropológico convencional definido por los intereses del Odin Teatret. Pero no. Ofrece otras opciones. La primordial y más trascendente es que se trata del único registro de ese encuentro transnacional y multicultural, también único en la historia del Odin Teatret (y probablemente de otros grupos teatrales), con una tribu indígena como los yanomami. Un documento que, aún hoy, se presenta en el portal web del grupo danés como una de sus experiencias más importantes.

En el plano estilístico, se destaca la presencia de la cámara como testigo casi objetivo y la voz en *off* que aclara aquello que está fuera del alcance de la comprensión o del conocimiento de los espectadores, pero como un testigo comprometido gracias al registro de todas las danzas, interpretaciones y ceremonias en largos planos enteros y americanos como

lo impone el canon de un musical clásico. Por último, está el nombre de Manuel de Pedro: un cineasta nacido en Zaragoza (España) que conoce la Venezuela profunda en detalle y cuyo importante trabajo con la etnia yanomami queda reflejado no sólo en *El extranjero que danza* sino en un documental que también es básico para entender la cinematografía nacional: *La iniciación de un shamán* (1980).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Miranda, J. (1989). *El cine que nos ve (Materiales críticos sobre el Documental Venezolano)*. Caracas: Contraloría General de la República.

———. (1997). Treinta años de cine documental. En Hernández, T. (coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela*, pp. 91-101. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

7. Profundo

Ricardo Azuaga

Ficha técnica

Duración: 98 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Antonio Llerandi - Año de producción: 1988 - Año de estreno: 1988 - Producción: Producciones Doble Ele C.A. (Venezuela), Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia (FOCINE) (Colombia) - Tipo de financiación: co-producción privada y estatal - Reparto principal: Carlos Muñoz, Orlando Urdaneta, Hilda Vera, Tania Sarabia, Marcela Gallego, Rafael Briceño, José Ignacio Cabrujas, Flavio Caballero, Isabel Hungría.

Breve sinopsis

En sueños, Lucrecia presencia la aparición de un obispo rosado que le revela la existencia de un tesoro enterrado desde la época de la colonia en la casa donde ella convive con su familia política. Asunción, una médium, les hace saber que sólo si están libres de pecados podrán realizar la excavación y buscar la riqueza enterrada. Así, Buey y Manganzón, los dos hombres de la casa, tratan de limpiar sus culpas y evadir las tentaciones mientras Lucrecia y Elvira se dedican a cuidar de ellos a la vez que padecen las consecuencias de las acciones de sus respectivos maridos en medio de disgustos, excavaciones y pintorescas ceremonias.

Comentario sobre el film

Para la década de los años ochenta todavía eran pocos los cineastas reconocidos a nivel nacional que habían

incursionado en la comedia como género narrativo. Algunas excepciones serían el mismo Antonio Llerandi con *Adiós Miami* (1983), los films de Alfredo Lugo en los años setenta como *La hora del tigre* (1985), Clemente de la Cerda con *Agua que no has de beber* (1984), Alfredo J. Anzola con *De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Méndez* (1986) y Olegario Barrera con *Operación billete* (1987).

Por esto, el hecho de que sea una comedia es la primera razón por la que una película como *Profundo* puede considerarse una curiosidad dentro de la cinematografía venezolana de su época. Pero además existen ciertos recursos narrativos y estilísticos que contribuyen a sustentar esta percepción del film.

Profundo es una adaptación de la obra teatral de José Ignacio Cabrujas, importante dramaturgo, director de teatro, guionista, actor e intelectual venezolano de quien también se adaptarían al cine la fallida *Una noche oriental* (Miguel Curiel, 1986) y *El día que me quieras* (Sergio Dow, 1986) que, según datos, sólo fue exhibida en Venezuela en una función privada. Y, de nuevo, llama la atención que siendo Cabrujas el autor de un número más que representativo de piezas de teatro y muy ligado al cine nacional, no hayan sido sus obras lo que más (se) explotó en su experiencia cinematográfica.

Por otra parte, en los aspectos narrativo y estilístico, *Profundo* no es una comedia desopilante, con enredos y carreras que marquen un ritmo frenético al film y su montaje. Por el contrario, salvo en dos o tres oportunidades, la risa se produce por las frases dichas por los actores, la entonación que estos le dan al texto, por su gestualidad y por las situaciones más o menos pintorescas que los personajes deben atravesar. De resto, el trabajo del director, si bien se centra en el desempeño de actores con una notable experiencia en el teatro, el cine y la televisión, no deja de lado la creación de

atmósferas íntimas que al mismo tiempo destacan el tono fantástico y fantasmagórico de la historia y, quizás como consecuencia de esto, muestra cierto regodeo en los detalles de la escenografía, la decoración y el uso de la iluminación que, a la vez, sirven para caracterizar el temperamento de los habitantes de la casa y sus relaciones.

Así, en su aspecto visual, *Profundo* no es un film luminoso y brillante. De hecho, pocas escenas transcurren a plena luz del día o en espacios que no sean la casa familiar, y el vestuario, aunque adaptado a la época de la realización y del momento en que se desarrolla la trama, tampoco se caracteriza por su colorido. Por su parte, dado que los textos de Cabrujas no se destacan por su tono coloquial, la actuación, entonces, debe adaptarse a estos, perdiendo cierto tono naturalista que suele dominar en la comedia tradicional latinoamericana para acercarse más al estilo del sainete criollo, alejando la película del chiste grueso que solían utilizar las producciones televisivas de la época y en particular de nuestra región. Además, la elección del reconocido actor Rafael Briceño para interpretar a Asunción agrega un toque farsesco adicional que también distancia al film de ese naturalismo antes mencionado.

En cuanto a la historia y su adaptación al cine, se destaca el agregado de algunos personajes y situaciones que no están presentes en el texto original. En este sentido, enriquece al personaje de Buey la aparición de su otra mujer y sus otros hijos y, a las propuestas conceptuales propiamente dichas, el personaje del sacerdote comunista, que se convierte en una clara referencia hacia esa tendencia políticoreligiosa tan de nuestra región y de la época, cuya principal representación sería la Teología de la Liberación y su llamada “corriente guerrillera”. No parece casual, además, que este personaje sea interpretado precisamente por José Ignacio Cabrujas, quien fue un claro militante de la izquierda cultural venezolana.

Como co-producción transnacional, vale la pena destacar la presencia de un importante actor colombiano como Carlos Muñoz (además de Marcela Gallego y parte del equipo técnico en las áreas de sonido y vestuario), quien al despojarse de su acento natal logra mantener el tono más venezolano que latinoamericano, respetando así el espíritu de la obra original sin recurrir a cambios forzados en el guión para justificar la participación de un actor extranjero. De esta manera, no quedan marcas obvias en la historia o en la forma fílmica de la participación de diversos países en la realización del film. Cosa que solía ser frecuente en el cine de los años ochenta y noventa en Venezuela y que, en su debilidad narrativa, solo parecía servir al fin de buscar y encontrar el financiamiento extranjero para una película que, en otras circunstancias de producción, no exigiría la presencia de un personaje proveniente de otras tierras.

Con todas estas dignas características, con su mirada agridulce hacia cierta clase media venezolana contaminada por la ilusión de la riqueza fácil generada por el petróleo (¿y representada por la excavación del suelo de la casa?); con su tono íntimo y tenebroso pese a tratarse de una comedia; con su ritmo pausado y el gusto por los detalles domésticos, *Profundo* se presenta como una curiosidad dentro del cine venezolano de la época, pero también como una sutil y sencilla (aunque no modesta) obra de arte necesitada de un reconocimiento que hasta ahora parece no haber tenido.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Marrosu, A (1987). Detrás de las cámaras de... Profundo. En *Encuadre*, núm. 13, pp. 16-20.

Roffé, A. (1988). Profundo. En *Cine-oja*, núm 17, pp. 11-12.

8. Golpes a mi puerta

Gabriel Dumont

Ficha técnica

Duración: 101 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Alejandro Saderman - Año de producción: 1993 - Año de estreno: 1993 - Producción: FONCINE, Corpindustria, CONAC (Venezuela), ICAIC (Cuba), ASP (Argentina), Channel Four Television (Inglaterra) - Tipo de financiación: co-producción privada y estatal - Reparto principal: Verónica Oddó, Elba Escobar, Juan Carlos Gené, José Antonio Rodríguez, Ana Castell, Mirta Ibarra, Frank Spano, Eduardo Gil, Dimas González.

Breve sinopsis

Ana, religiosa de la Iglesia católica, acoge inesperadamente a Pablo, un joven fugitivo de las fuerzas militares, y decide darle refugio hasta que pueda escapar. Al enterarse de esto, Úrsula, una monja que vive con Ana, se debate entre entregar a Pablo o ayudarlo (termina decidiéndose por encubrirlo junto con su amiga). Mientras tanto, Cerone, el alcalde del pueblo, sospecha lo que está sucediendo y presiona al Monseñor para que las obligue a entregar al prófugo. Cuando parece que las monjas y Pablo están a salvo, una denuncia anónima revela sus planes, ocasionando que Ana y el joven sean detenidos. Debido a la confianza surgida entre ambos, este decide mentir para salvar a Ana, alegando que la retuvo a la fuerza, y muere torturado. Ella, aunque presionada por Cerone y el Monseñor para que acepte la falsa confesión del rebelde, decide contar la verdad y es fusilada.

Comentario sobre el film

Al igual que otros países de América Latina, la historia de Venezuela, Argentina y Cuba del siglo XX estuvo repleta de conflictos propiciados por las fuerzas militares y cuantiosas revueltas sociales. En Venezuela, por ejemplo, tenemos la persecución promovida por el ex presidente Marcos Pérez Jiménez y la Seguridad Nacional (la policía política a su servicio) en contra de los dirigentes de oposición (especialmente del partido Acción Democrática) y la sociedad en general. Otro caso es El Caracazo, el famoso estallido social de 1989 originado por las protestas (saqueos de comercios mayormente) de una parte considerable de la sociedad, en contra de las medidas económicas (como el aumento del precio de la gasolina) y sociales implementadas por el presidente Carlos Andrés Pérez. Esto devino en masivas represiones por parte de las Fuerzas Armadas que dejaron centenares de muertos, incluyendo a inocentes de los actos vandálicos, como explica el historiador Rafael Arráiz Lucca.

En Cuba es sumamente conocida la denominada Revolución cubana impulsada por Fidel Castro, que sobrevino en una brutal represión contra los opositores al régimen y el control absoluto de la sociedad por más de medio siglo. En cuanto a Argentina, podemos citar el golpe de Estado cívico-militar autodenominado como Proceso de Reorganización Nacional, que actuó entre 1976 y 1983, y dejó un saldo aproximado de seis mil ejecutados y treinta mil desaparecidos.¹

1 N. del E.: Más allá de las lecturas políticas e ideológicas de los procesos históricos, el editor de este libro no suscribe a la comparación efectuada por el autor entre los acontecimientos acaecidos en Cuba y Argentina, puesto que el primer caso se trata de un sistema de gobierno democrático (democracia popular) mientras que el segundo se corresponde a un gobierno surgido a partir de un golpe de Estado cívico-militar.

Con este recuento histórico en cuenta, resulta interesante y coherente que estos tres países hayan producido *Golpes a mi puerta*, puesto que la trama no narra una historia real concreta, ni tampoco se enmarca en un período y lugar preciso. El film puede representar (con sus diferencias y similitudes) a todas las convulsiones sociales y dictaduras militares de este hemisferio. Así queda manifiesta, junto con el prodigioso guion escrito y adaptado por los argentinos Juan Carlos Gené y Alejandro Saderman, la importancia que tuvo la transnacionalidad en la concepción y producción del film.

En cuanto a la puesta en escena, la caracterización, el desarrollo y las relaciones con el entorno físico y social de cada personaje son esenciales para sustentar la trama, ya que esta reduce al mínimo la acción física y violenta o la cantidad de escenarios. En la historia, uno de los personajes más destacados es Ana (interpretada soberbiamente por la actriz chilena Verónica Oddó). Sus acciones ocasionan, en gran medida, los principales giros argumentales de la historia, como el refugio temporal de Pablo (Frank Spano) o el fatal desenlace al final. Asimismo, a través de sus diálogos, queda en evidencia la propuesta ideológica de Saderman, que aboga para que la honestidad e integridad prevalezcan a pesar de las circunstancias, y cuestiona el colaboracionismo entre la Iglesia católica y los gobiernos antidemocráticos, entre otros factores.

Otro personaje notable es Cerone (Juan Carlos Gené). Al inicio del film expresa una idea que lo define perfectamente: “Yo soy un político, no un carnicero”. En efecto, como buen demagogo, emplea artimañas verbales y la negociación para resolver los conflictos que se le presentan. Así, el uso de la fuerza bruta recae en los militares, a quienes Cerone manipula casi a su antojo, compaginándose esto con los citados hechos históricos. La magnífica actuación de Gené le

confiere el temple necesario al personaje ya que, además de ser un cínico insufrible, es sumamente carismático. En líneas generales, Ana y Cerone representan las actitudes que separan a los abnegados altruistas de aquellos que actúan motivados por su egoísmo, así como Úrsula (Elba Escobar) y Amanda (Mirta Ibarra), respectivamente.

En cuanto a la dirección, Saderman maneja determinados elementos cinematográficos con considerable destreza. En una de las escenas del confinamiento de Ana, el director emplea el sonido fuera de campo para que el espectador escuche los gritos proferidos por Pablo. Así, el espectador puede apreciar la aflicción de Ana y, al mismo tiempo, recrear la tortura sin necesidad de verla. Por otra parte, el montaje paralelo (utilizado comúnmente para establecer metáforas entre dos acciones que transcurren en espacios y tiempos diferentes) es aprovechado en la secuencia final: por una parte, vemos el lento y tortuoso andar de Ana al paredón y, simultáneamente, la procesión de asistentes a su funeral, hasta el inevitable y sombrío clímax en el cual la injusticia triunfa, pero la verdad prevalece.

En definitiva, Saderman (quien ya tenía experiencia como director de cortometrajes en Italia y Cuba) adapta con sabiduría al medio cinematográfico la misma historia que Gené había presentado en el teatro. El trabajo actoral del elenco (conformado por venezolanos, argentinos, chilenos y cubanos) es notable individual y conjuntamente, y aunque las diferencias entre los acentos de los actores son evidentes, esto termina recalcando la universalidad del film. Por tanto, todo lo argumentado demuestra la excelencia alcanzada en *Golpes a mi puerta* gracias al trabajo conjunto de un grupo diverso de artistas provenientes de distintos países.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Azuaga, R. (2000). Golpes a mi puerta. En *Cine-Oja*, núm. 27, pp. 13-15.

Cinemateca Nacional de Venezuela (2000). *Filmografía venezolana 1973-1999: largometrajes*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Cisneros, C. L. (1993). Golpes a mi puerta de Alejandro Saderman. En *Encuadre*, núm. 41, pp. 32-34.

9. Desde allá

Maurizio Liberatoscioli

Ficha técnica

Duración: 93 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Lorenzo Vigas - Año de producción: 2014 - Año de estreno: 2015 - Producción: Rodolfo Cova, Guillermo Arriaga, Michael Franco, Lorenzo Vigas, Factor RH, Malandro Films - Tipo de producción: co-producción - Reparto principal: Alfredo Castro, Luis Silva, Jericó Montilla, Catherina Cardozo, Marcos Moreno, Jorge Luis Bosque.

Breve sinopsis

En medio de la convulsionada Caracas, Armando es un hombre que trabaja en su propio laboratorio de prótesis dentales. En su tiempo libre, busca a hombres jóvenes en paradas de autobuses y les ofrece dinero a cambio de que lo acompañen a su casa con el fin de observarlos. Pero también, Armando espía a su padre, quien ha regresado de una prolongada ausencia. Un día, Armando lleva a su casa a Elder, un joven de dieciocho años, líder de una pequeña banda de delincentes. Entre ellos nacerá una relación marcada por las más profundas pasiones.

Comentario sobre el film

En *Desde allá* (2015), su ópera prima, el cineasta venezolano Lorenzo Vigas continúa con su exploración de la temática de la paternidad que comienza en su cortometraje *Los elefantes nunca olvidan* (2004). En ambos films, sus

protagonistas son arrastrados por una inexorable pulsión: matar al padre. En su largometraje documental *El vendedor de orquídeas* (2016), Vigas construye un retrato íntimo a partir de las obsesiones y recuerdos de su padre, el reconocido artista plástico Oswaldo Vigas.

Desde su mismo título, el film sugiere un lugar distante, un punto de vista único y limitado, desde donde el personaje de Armando se dispone a mirar, como aquel plano que lo presenta observando la ciudad, a través de su ventana, con el cual arranca la película. Esta distancia, esta restricción en el mirar, marca un lugar simbólico que arropa al personaje principal, pero también alcanza el plano estético y narrativo del film. La imagen juega con desenfoces aparentemente desmotivados que nos impiden ver con claridad; la cámara, muchas veces fija y sin ningún tipo de movimiento, nos obliga a construir lo que sucede fuera de campo. A estas ausencias de foco, pero también de música extradiegética, se suman lagunas permanentes en la historia que se cuenta. El espectador se ve forzado a reconstruir, pieza a pieza, la información que falta, tal como lo hace el propio Armando con las prótesis dentales que fabrica.

Armando, siempre desde la distancia, se procura placer en una actividad rutinaria de búsqueda y selección de jóvenes, a quienes observa en su casa mientras se masturba. Entre Armando y los jóvenes hay un abismo que los separa: edad, clase social, costumbres y cultura. Hasta que consigue a Elder, joven maleante con quien comienza, a pesar de las brechas y conflictos, una relación. Sin embargo, ambos tienen algo en común: una pésima relación con sus padres. Del pasado de Armando y de su vida familiar sabemos poco: su hermana, junto a su pareja, adoptan un niño (¿tampoco tienen contacto carnal?) y su papá vuelve luego de una larga ausencia, a quien espía desde lejos y sobre el cual sienten deseos de que se muera. Conocemos los efectos de esa

perturbadora relación paterno-filial, pero no las causas. Respecto a la severa tensión que se crea entre Armando y Elder, que oscila entre la distancia y la intimidad, entre el dolor y el placer, y entre el amor y la traición, llegará hasta un explosivo clímax que cambiará el curso de la historia y de sus vidas.

Desde allá se convirtió en el primer largometraje venezolano en ser seleccionado en la Competencia Oficial del Festival de Cine de Venecia y en alzarse, además, como la ganadora del León de Oro en su 79° edición, con un jurado presidido por el cineasta mexicano Alfonso Cuarón. Está filmada totalmente en la ciudad de Caracas y protagonizada por el actor chileno Alfredo Castro, quien ha trabajado con Pablo Larraín en *No* (2012) y *El club* (2015), entre otras películas. Además del León de Oro ha sido ganadora de múltiples premios en los más prestigiosos festivales internacionales.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Lodge, G. (2015). From Afar. En *Variety*, 10 de septiembre.

García, N. (2017). Desde allá. En *Viceversa Magazine*, 3 de marzo.

10. La familia

Maurizio Liberatoscioli

Ficha técnica

Duración: 82 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Gustavo Rondón Córdova - Año de producción: 2015 - Año de estreno: 2017 - Producción: Natalia Machado Fuenmayor, Marianela Illas, Rubén Sierra Salles, Rodolfo Cova, Gustavo Rondón Córdova, La Pandilla Producciones, Cine Cercano, Factor RH, Avila Films, DHF - Tipo de producción: co-producción - Reparto principal: Giovanni García, Reggie Reyes.

Breve sinopsis

Andrés y su hijo Pedro, de doce años, viven en un barrio en las afueras de Caracas, pero apenas se ven. Mientras Andrés ocupa su tiempo con sus trabajos varios, Pedro deambula por las calles jugando con sus amigos y aprendiendo del ambiente violento que le rodea. Durante un juego de pelota, Pedro se pelea con un niño a quien hiere con una botella. Al descubrir esto, Andrés presiente la venganza y decide escapar del barrio en busca de refugio. Esta situación expone a un padre incapaz de controlar a su hijo adolescente, pero al mismo tiempo irá acercándolos involuntariamente como nunca antes.

Comentario sobre el film

La familia, ópera prima del venezolano Gustavo Rondón Córdova, tuvo su estreno mundial en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes. Desde entonces, ha tenido

un largo y fructífero recorrido por festivales internacionales, como el de Chicago, San Sebastián, Karlovy Vary, Estocolmo y Jerusalén; con premios a la mejor película en los Festivales de Miami, Biarritz, Santiago y Lima. El film, una co-producción entre Venezuela, Chile y Noruega, recibió el apoyo del Programa Ibermedia. Filmada en la ciudad de Caracas, contó con la participación del director de fotografía Luis Armando Arteaga, responsable también de la fotografía de otras películas latinoamericanas como las guatemaltecas *Ixcanul* (2015) y *Temblores* (2019), dirigidas por Jayro Bustamante, y la paraguaya *Las herederas* (Marcelo Martinessi, 2018).

Gustavo Rondón estudió cine en el Programa Académico de Dirección de Cine de la Escuela de Cine y Televisión de la Academia de Artes Interpretativas en Praga (FAMU), República Checa. Con sus primeros cortometrajes, pero sobre todo con *Nostalgia* (2012), presente en la selección oficial de la Berlinale, comienza su exploración temática de las relaciones familiares en conflicto a partir de una circunstancia eventual. En su salto al largometraje retoma su inquietud con los personajes de Andrés y Pedro, padre e hijo que escapan del barrio donde viven a causa de un acto de violencia en el que se ve involucrado el niño. Ambos huyen de la violencia, de la venganza y de la muerte segura. Sin embargo, en la huida se ven obligados a mirarse el uno al otro, a confrontarse en sus diferencias, a tratar de reconstruir los vínculos rotos, agravados a partir de la muerte de la madre.

El título del film, *La familia*, no define a Andrés y a Pedro, personajes desplazados y distantes entre sí, quienes se quedan sin hogar y sin una estructura afectiva que los sostenga. Pero la idea de la familia sí constituye un objetivo que ambos se trazan en su recorrido, un anhelo que empieza en una lujosa casa, aunque ajena a su realidad y posibilidades.

Es allí donde padre e hijo, además de trabajar como obreros, comienzan a tapar huecos y fisuras en su relación, a reconstruir paredes pero también afectos, y a darle sentido a sus vidas. La escena del jacuzzi/piscina posee el poder metafórico del amor materno perdido, casi olvidado, cuya ausencia, sin embargo, los une en la nostálgica desnudez del agua.

La familia está narrada a partir de pequeñas acciones, de miradas, de silencios que entretejen emociones, aquellas que los actores tratan de contener, pero que la cámara, en su permanente movimiento, percibe. La ausencia de música extradiegética a lo largo de todo el film, incluyendo créditos iniciales y finales, acentúa el perplejo caos que, suponemos, habita en el interior de los personajes. *La familia* es un viaje que comienza como un desplazamiento desesperado, pero que se transforma luego en un viaje interior hacia el origen del sentimiento compartido.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Castro, A. (2017). Conversamos con Gustavo Rondón, director venezolano de “La familia”, ganadora absoluta del festival de Lima 2017. En *En Cinta*, 20 de agosto.

Van Hoeij, B. (2017). “La familia”: Film Review | Cannes 2017. En *The Hollywood Reporter*, 28 de mayo.

Lxs autorxs

Ricardo Azuaga

Doctor en Comunicación Audiovisual (Universidad de Valencia, España). Licenciado en Artes, mención Cine (Universidad Central de Venezuela). Crítico de cine. Miembro de la redacción de la revista *Cine-Oja* (1987-2001). Crítico del diario *Últimas Noticias* (2005-2014). Ha participado como investigador y ponente en jornadas de investigación, congresos y charlas en Venezuela, España y México. Coordinador del libro *Diversidad en los Estudios Cinematográficos* (Facultad de Humanidades y Educación, UCV, 2005) y colaborador en *Cine documental en América Latina* (Cátedra, 2003) y *Miradas desinhibidas: El nuevo documental iberoamericano* (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales de España, 2009). Es profesor de la Cátedra de Teoría y Análisis Fílmico y Cinematográfico de la Escuela de Artes (UCV).

Gabriel Dumont

Licenciado en Artes mención Artes Cinematográficas de la Universidad Central de Venezuela. Aprobó los cursos de ampliación Teoría y Práctica de la Lectura de Textos Académicos en Inglés y Videojuegos, Educomunicación y Pensamiento Crítico del Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV. Cursó diversos talleres sobre cine en la Fundación Instituto de Creatividad y Comunicación ICREA. Fue profesor de las asignaturas Cinematografía I y II de la Escuela de Artes en la UCV. Profesor de la cátedra Historia del Cine II en la Escuela Nacional de Cine, coordinador académico del Diplomado en Dirección Cinematográfica y profesor del módulo de

Análisis Fílmico en el citado Diplomado. Actualmente se desempeña como asistente de investigación del Instituto de Investigaciones de la Comunicación ININCO-UCV.

Maurizio Liberatoscioli

Magister en Creación Audiovisual de la Universidad Internacional de Andalucía (España). Egresado de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela donde también es profesor de la Cátedra de Análisis Fílmico y Cinematográfico. Fue director de programación de la Cinemateca Nacional y director de la Sala de Cine de Arte y Ensayo Margot Benacerraf del Ateneo de Caracas, así como guionista-productor para HBO Latin America Group. Productor de la serie documental *Vidas enraizadas* (Roberto Levy, 2001), producida por la Universidad de Colima, México. Escribió y dirigió el documental *Virgen de Coromoto, Patrona de Venezuela* (2019) para Cinesa. Productor asociado del largometraje *Voy por ti* (Carmen La Roche, 2019), estrenado en la 36ª edición del Miami Film Festival.

Claritza Arlenet Peña Zerpa

Doctora en Ciencias de la Educación de la UNESR. Post Doctora en Estudios Políticos en América Latina y El Caribe en la ULAC. Egresada en Educación, mención Ciencias Pedagógicas de la UCAB. Es docente de la Cátedra Seminario de Investigación y Pedagogía Comparada en la UCAB. Directora de Formación de la Fundación FAMICINE. Forma parte del equipo de fundadores de FESTIVERD. Es miembro investigador de Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red Inav), Red de investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) y Red Iberoamericana de Docentes. Pertenece al Comité de evaluación de la Revista Iberoamericana de Docentes y miembro examinador de la Revista Voces de la Educación. Autora y coautora de libros y artículos en revistas especializadas de cine y educación, cine venezolano, cine ecológico y cine LGBTI+.

José Alirio Peña Zerpa

Candidato a Doctor en Ciencias Sociales (Universidad Central de Venezuela-UCV). Realizó la Maestría en Comunicación Social en la UCV (2013) y estudios sobre cine

en la Escuela de Cine y Televisión de Caracas (ESCINETV, 2009-2011). Su formación se complementa con los títulos de Professional Corporate Management Specialization (Preston University-Wyoming/USA, 2003) e Industriólogo (Universidad Católica Andrés Bello-UCAB/Caracas- Venezuela, 2000). Es Productor Ejecutivo del CINEVERSATIL, Festival Internacional de Cortos LGBTIQ+, Buenos Aires y Productor General del Festival Internacional de Cine y Vídeo Verde de Venezuela. FESTIVERD. Autor y coautor de libros y artículos sobre cine venezolano, cine ecológico y cine LGBTI+. Actualmente produce y conduce CINEVERSATIL y más por Radio en casa.

Mixzaida Yelitza Peña Zerpa

Doctoranda en Gerencia (Universidad Nacional de Yacambú/UNY). Experta Universitario en Dirección y Producción de Cine, Vídeo y Televisión (Universidad Europea Miguel de Cervantes, 2015). Magíster Scientiarum en Ingeniería Sanitaria (UCV, 2008). Ingeniera Industrial (UCAB, 1998). Miembro de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (RedInav) y de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). Asesora de SSL. Productora Nacional Independiente. Fundadora y Directora Artística de FESTIVERD. Miembro de: Latin Clima, i- Agua, #PorelClima, Red Iberoamericana de Docentes y RCE Gran Caracas (Centro Regional de Educación para el Desarrollo Sostenible). Profesora Universitaria de Responsabilidad Ambiental y Matemáticas. Autora y coautora de libros en el área de cine ambiental, salas de cine, cine y diversidad.

Gabriela Pereira Barake

Licenciada en Artes, Mención Cine de la Universidad Central de Venezuela. Fue preparadora de las Cátedras Teoría y Análisis Fílmico y Cinematográfico, y Cine en Humanidades en la Escuela de Artes. Cursa un Diplomado en Artes Liberales en la Universidad Central de Venezuela. Realizó el Taller de Asistencia de Dirección Cinematográfica dictado por Laura Goldberg y el Taller sobre Cine y Literatura Adaptaciones Cinematográficas, en el Centro Cultural Chacao. Actualmente desempeña el cargo de Supervisor del Módulo de Atención de la Fundación Trasnocho Cultural en la Gerencia de Cines Paseo (Caracas).

Índice analítico

A

Airamppo, semilla que tiñe, 170

Almas de la costa, 389

Al Paredón!, 469

Anina, 453

Antes que cante el gallo, 298

B

¡Basta!, 504

Blues tropical, 287

C

Caliche sangriento, 221

Canta y no llores Corazón o el precio de una honra, 205

Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo, 406

Cheila una casa pa' maita, 485

Chuquiago, 158

Cocalero, 193

Como el Uruguay no hay, 402

Cómplices, 383
Cristo Rey, 373
Crónica de un subversivo latinoamericano, 509
Crónicas del Caribe, 310
Cuando lo pequeño se hace grande, 296
Cuestión de fe, 166

D

12 horas, 293
De México llegó el amor, 96
Dependencia sexual, 191
Des-autorizados, 487
Desde allá, 528
Diarios de motocicleta, 127
Dios los cría, 285
Dios se lo pague, 108
Dólares de arena, 375

E

El amor es una mujer gorda, 119
El ascenso, 172
El baño del Papa, 440
El Candidato, 449
El chacal de Nahueltoro, 219
El cielo, la tierra y la lluvia, 229
El club, 232
El día que murió el silencio, 185
El Dirigible, 418
Elecciones, 409
Electrofrenia, 472
El enemigo principal (Jatun auka), 181
El extranjero que danza, 514
El gran circo Chamorro, 209

El hombre cuando es hombre, 257
El húsar de la muerte, 201
El otro round, 224
El pejesapo, 226
El pequeño héroe del Arroyo del Oro, 393
El Puente, 279
El Rey de Najayo, 361
El rey en Londres. Crónica espectacular y rítmica de una visita real, 110
El Salvador, el pueblo vencerá, 307
El silencio del viento, 339
El triángulo del lago, 188
El viaje, 123
En la puta vida, 433

F

Fuera de aquí (Llocsi caimanta), 183

G

Golpes a mi puerta, 523

H

Hangin' with the Homeboys, 326

Historias extraordinarias, 84

I

Invasión, 64

J

Jauja, 131

Jean Gentil, 369

José Artigas. Protector de los Pueblos Libres, 398

Juanita, 381

L

- La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas
 - Primera parte: "La insurrección de la burguesía"
 - Segunda parte: "El golpe de estado"
 - Tercera parte: "El poder popular", 243
- La ciudad de los escribanos, 481
- La familia, 531
- La Familia Reyna, 363
- La gran fiesta, 321
- La guagua aérea, 329
- La Guerra del Chaco (1932-1935), 150
- La Hija Natural, 371
- La historia oficial, 71
- La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo,
la violencia y la liberación, 60
- La Leyenda Nuestra Señora de la Altagracia, 347
- La máxima felicidad, 474
- La nación clandestina, 163
- La noche de 12 años, 457
- La Operación, 313
- La Revolución de Mayo, 33
- Las Emboscadas de Cupido, 349
- La silla, 351
- Las luces de Buenos Aires, 92
- La Soga, 367
- La Venus de Nácar, 491
- La vida útil, 424
- Llano adentro, 500
- Lo más bonito y mis mejores años, 168
- Lo que le pasó a Santiago, 291
- Los andes no creen en Dios, 195
- Los Espejos del Silencio, 289

Los isleros, 49
Los jóvenes viejos, 57
Los martes, orquídeas, 100
Los ojos como mi papá, 250
Los Peloteros, 276
Los Sures, 318
Los tres berretines, 37
Los Urus, 175
Luchando por la vida: las despalladoras de tabaco y su mundo, 315

M

1950: la insurrección nacionalista, 302
Macuro, la fuerza de un pueblo, 483
Maruja, 283
Me gustan los estudiantes, 427
Melocotones, 379
Melodías de América, 104
México, la revolución congelada, 115
Mi amiga del parque, 446
Mi socio, 161
Modesta, 281

N

Nazareno Cruz y el lobo, 68
Neruda, 263
Nueva Yol, 355
Nueve Reinas, 79
Nuyoricán Básquet, 335

O

Oriana, 476

P

- Papita, maní, tostón, 489
- Perico Ripiao, 357
- Pizza, birra, faso, 76
- Plena Is Song, Plena Is Work, 324
- Post mortem, 260
- ¡Palante, siempre Palante! The Young Lords Party, 332
- Prisioneros de la tierra, 47
- Prisioneros desaparecidos, 253
- Profundo, 519
- Puerta cerrada, 42
- Pupila al viento, 396

Q

- ¿Quién Manda?, 365

R

- Recado de Chile, 247
- Reus, 444
- Romance de Medio Siglo, 235
- Romance Tropical, 273

T

- Tire dié, 54
- Todos los hombres son iguales, 377
- Tres tristes tigres, 213

U

- Ukamau, 155
- Una nueva y gloriosa nación, 87
- Una vida y dos mandados, 478
- Un pasaje de Ida, 353
- Uruguay, las cuentas pendientes, 414

V

25 Watts, 422

Valparaíso, mi amor, 217

Vuelve Sebastiana, 153

W

Wara Wara, 147

Whisky, 437

Y

Yawar Mallku, 178

Y cuando sea grande..., 431

Yo quiero una mujer así, 496

Yo vendo unos ojos negros, 239

Y(Yuniol)2, 359

