



Filmografías comentadas en América Latina
Tomo II

Javier Cossalter (coordinador)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Filmografías comentadas en América Latina

Filmografías comentadas en América Latina
Tomo II

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	Secretario de Investigación	Consejo Editor
Ricardo Manetti	Jerónimo Ledesma	Virginia Manzano
Vicedecana	Secretaria de Posgrado	Flora Hilert
Graciela Morgade	Claudia D'Amico	Marcelo Topuzian
Secretario General	Secretario de	María Marta García Negroni
Jorge Gugliotta	Transferencia y Relaciones	Fernando Rodríguez
Secretaria de Asuntos	Interinstitucionales e	Gustavo Daujotas
Académicos	Internacionales	Hernán Inverso
Sofía Thisted	Martin González	Raúl Illescas
Secretario de Hacienda	Subsecretaria de Bibliotecas	Matías Verdecchia
y Administración	María Rosa Mostaccio	Jimena Pautasso
Leandro Iglesias	Secretario de Infraestructura	Grisel Azcuy
Secretaria de Extensión	y Hábitat	Silvia Gattafoni
Universitaria y Bienestar	Nicolás Escobari	Rosa Gómez
Estudiantil	Subsecretario de Publicaciones	Sergio Castelo
Ivanna Petz	Matías Cordo	Ayelén Suárez
		Directora de imprenta
		Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

ISBN 978-987-8927-91-6

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

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2023

Collage de tapa: 1. *A cidade dos piratas* (Otto Guerra, 2018) - BRASIL. 2. *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989) - CUBA. 3. *El susurro del jaguar* (Thais Guisasola y Simon(è) Jaikiriuma Paetau, 2017) - COLOMBIA. 4. *Indianer på svärdfiskfångst [Indígenas en la pesca del pez espada]* (Rolf Blomberg, ca. 1950) - ECUADOR. 5. *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935) - MÉXICO. 6. *7 cajas* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, 2011-12) - PARAGUAY. 7. *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2008) - PERÚ

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: tomo II / Andrea Cuarterolo ...
[et al.]. -

1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía
y Letras Universidad de Buenos Aires, 2023.

720 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-8927-91-6

1. Cine. 2. Arte. I. Cuarterolo, Andrea.

CDD 791.43098

Índice

Prólogo 15

Introducción 19

Brasil

Eje A

Los films más destacados del país 31

1. Rituais e festas bororo.
[outras grafías do título: *Rituaes e festas bororo; Rituais e festas borôro*] 31
2. Limite 35
3. Também somos irmãos 39
4. A entrevista 44
5. Alma no olho 47
6. As aventuras amorosas de um padeiro 50
7. Amor maldito 54
8. A festa da moça 57
9. Madame Satã 59
10. A batalha do passinho: o filme 62
11. Urihi Haromatimapë: curadores da terra-floresta 65
12. Tailor 67

13. Temporada	69
14. A cidade dos piratas	72
15. Yãmīyhex, as mulheres espírito	75

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	77
1. Noites cariocas. Título em Castelhana: Noches cariocas	77
2. Meu destino é pecar	81
3. Mãos sangrentas	85
4. Meus amores no Rio	90
5. Matemática zero, amor dez	95
6. Amor para três	100
7. Nossa escola de samba	104
8. ABC do amor. Título em Castelhana: El ABC del amor [Três histórias sobre amor e sexo]	108
9. A cor do seu destino	112
10. Brascuba	116
11. O toque do oboé. Título em Castelhana: El toque del oboé	119
12. Diários de motocicleta. Título internacional: The motorcycle diaries	123
Lxs Autorxs	129

Colombia

Eje A

Los films más destacados del país	133
1. Garras de oro	133
2. Rapsodia en Bogotá	139
3. Las ventanas de Salcedo	145
4. Oiga, vea!	151
5. Buscando tréboles	157
6. Nuestra voz de tierra, memoria y futuro	161
7. El Pasajero de la Noche / La Selva Oscura	165
8. La gente de la universal	170
9. El proyecto del Diablo	175

10. Un tigre de papel	181
11. La sociedad del semáforo	186
12. La Sirga	190
13. Sin mover los labios	195

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	201
1. Canaguaro	201
2. Cine-mujer (colectivo de cineastas colombianas)	207
3. Confesión a Laura	213
4. La sangre y la lluvia	219
5. Señoritas	223
6. Noche Herida	229
7. El susurro del jaguar	235
8. Monos	240
9. Las razones del lobo	245
10. Los Conductos	251
11. Memoria	257
12. El film justifica los medios	262

Los Autores	269
--------------------	-----

Cuba

Eje A

Los films más destacados del país	273
1. La Virgen de la Caridad	273
2. Memorias del subdesarrollo	277
3. Lucía	282
4. La primera carga al machete	286
5. De cierta manera	291
6. Retrato de Teresa	295
7. La última cena	300
8. Aventuras de Juan Quinquín	304
9. Papeles secundarios	307

10. La bella del Alhambra	312
11. ¡Vampiros en La Habana!	317
12. Por primera vez	322
13. L.B.J.	326
14. Coffea arábica	331
15. Muerte y vida en el Morrillo	335
16. Suite Habana	339

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	343
1. Soy Cuba	343
2. El recurso del método	348
3. Cecilia (i-ii)	353
4. Confesión a Laura	359
5. El Siglo de las Luces	363
6. Fresa y chocolate	368
7. Reina y Rey	372
8. Pon tu pensamiento en mí	376
9. Meñique	380

Los Autores	385
--------------------	------------

Ecuador

Eje A

Los films más destacados del país	389
1. El Tesoro de Atahualpa	389
2. El Terror de la Frontera	393
3. Guayaquil de mis amores	397
4. Los hieleros del Chimborazo	399
5. Dos para el camino	404
6. Camilo Egas, el pintor de nuestro tiempo	409
7. Entre Marx y una mujer desnuda	412
8. Ratas, ratones y rateros	416
9. Qué tan lejos	419

10. Con mi corazón en Yambo	422
11. La Muerte de Jaime Roldós	426
12. Alba	430

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	433
1. Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas	433
2. Indianer på svärdfiskfångst (Indígenas en la pesca del pez espada)	438
3. Encuentros imposibles	441
4. Fuera de Aquí (Llukshi kaimanta)	445
5. Mi tía Nora	448
6. La ascensión al Chimborazo (Die Besteigung des Chimborazo)	453
7. Abuelos	457
8. El Grill de César	459
9. Dedicada a mi ex	463

Lxs Autorxs	467
--------------------	-----

México

Eje A

Los films más destacados del país	477
1. ¡Vámonos con Pancho Villa!	477
2. Enamorada	482
3. Una familia de tantas	486
4. Aventurera	490
5. Los olvidados	494
6. Los hermanos del Hierro	497
7. El grito	500
8. El lugar sin límites	504
9. Los confines	508
10. Danzón	511

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	515
1. El Monstruo Verde (Mariguana)	515
2. Doña Bárbara	519
3. Yo vendo unos ojos negros	523
4. Aventura en Río	526
5. Cuba baila	529
6. Semáforo en rojo	533
7. El recurso del método	536
8. La viuda de Montiel	541
9. Barroco	545
Lxs Autorxs	551

Paraguay

Eje A

Los films más destacados del país	555
1. El pueblo	555
2. Cerro Corá	558
3. El portón de los sueños - vida y obra de Augusto Roa Bastos	561
4. María Escobar	564
5. Miramenometokéi (Espinas del alma)	566
6. Hamaca paraguaya	569
7. Cuchillo de palo - 108	572
8. 7 cajas	575
9. Latas vacías	578
10. Las herederas	581
11. Leal, solo hay una forma de vivir	584

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	587
1. En el infierno del Chaco	587
2. Codicia	590
3. El trueno entre las hojas	593

4. La sangre y la semilla	596
5. Hijo de Hombre / Choferes del Chaco / La Sed	599
6. Rata de América	602
7. La burrerita de Ypacarai	605
8. Guerra do Brasil	607
9. El toque del oboe	610
10. Memoria desmemoriada	613

El Autor	617
-----------------	-----

Perú

Eje A

Los films más destacados del país	621
1. Luis Pardo	621
2. Bajo el sol de Loreto	624
3. Kukuli	626
4. Runan Caycu	630
5. Hombres de viento	634
6. El gran viaje del capitán Neptuno	637
7. Lágrimas de fuego	640
8. Días de Santiago	644
9. Paraíso	647
10. Videofilia (y otros síndromes virales)	650
11. 6	654
12. Wiñaypacha	658

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales	663
1. Los abismos de la vida	663
2. Barco sin rumbo	666
3. La muralla verde	670
4. Agua salada	675
5. Juliana	677
6. Una novia en Nueva York	681

7. Du verbe aimer (Del verbo amar)	684
8. Túpac Amaru	687
9. La boca del lobo	692
10. La vida es una sola	697
11. Metal y melancolía (Metaal en Melancholie)	702
12. La teta asustada	706
Lxs Autorxs	711
Índice analítico	713

Prólogo

Luciano Castillo

“BIENAVENTURADOS LOS AUDACES, PORQUE DE ELLOS SERÁ EL REINO DEL CINE” era la frase promocional del cartel de *La película del rey* (1985), un clásico del Nuevo Cine Latinoamericano que —como metáfora de la creación en nuestro contexto— trascendió inmediatamente las fronteras continentales. La imagen de un hombre que con una espada en una mano y otra aferrada a una cámara cinematográfica, marcha decidido hacia el horizonte, es el elemento distintivo en el diseño. La realidad supera la más enfebrecida ficción, por más que el guion de Jorge Goldemberg para ese film, que uno ve una y otra vez para descubrir siempre algo nuevo, recrea pasajes e insólitas vivencias de los participantes en el rodaje trunco de *La nueva Francia* que, en 1972 a las órdenes de Juan Fresán, revela las andanzas de un alucinado personaje.

Aquellas aventuras, venturas y desventuras de un joven cineasta, infatigable soñador, aluden al eterno dilema de aquellos que emprenden la azarosa empresa de filmar a toda costa en este *lugar sin límites* para tomar prestado el título de Donoso y Ripstein, del río Bravo a la Patagonia, sí, esa que “itambién es América Latina!”, como proclama el locutor en un momento de la trama. La odisea del personaje

deviene una metáfora sobre la pasión del creador, llena de incertidumbres, zozobras y trances. Asume con desmedida creatividad el reto de sortear los obstáculos desafiantes. La frustrada tentativa se transforma en acicate, en punto de partida para nuevos quiméricos empeños.

Aunque ese largometraje argentino abordara un tema universal, atemporal y ubicable en cualquier contexto, el protagonista no era solo el *alter ego* de Sorín, sino de innumerables cineastas latinoamericanos que intentan filmar sus inquietudes. Desde entonces es raro el año en que en alguno de los numerosos festivales existentes no irrumpa un nuevo realizador en los créditos de una película latinoamericana concursante. El cine del continente es una perenne ópera prima disputada por los más renombrados certámenes. Basta mencionar que en la primera docena de años del siglo XXI, la cifra de directores debutantes detrás de las cámaras en nuestro ámbito bordeó el medio centenar. Bienvenido este coro de voces noveles que con no escasa intrepidez dieron sus primeros, arriesgados pero muy firmes y decididos pasos, por el incierto camino del cine contemporáneo, pletórico de vaivenes y tendencias efímeras, como también los fueron algunos nombres promisorios en un principio que no tardaron en eclipsarse.

Confluyen en este segundo tomo de *Filmografías comentadas en América Latina*, coordinado con admirable tenacidad, rigor y paciencia por el Dr. Javier Cossalter, obras de realizadores de disímiles generaciones, con una gran pluralidad temática y estilística, que contribuyen al inagotable caudal del cine latinoamericano. Descuella por la originalidad de su génesis: reunir las películas más destacadas de la historia del cine de un país y, al mismo tiempo, un grupo de aquellas que presenten vínculos transnacionales con otros países latinoamericanos, esas que por su carácter de coproducciones han posibilitado la realización de no pocos sueños al aunar presupuestos y recursos.

Los invitados a sumarnos en esta cruzada enfrentamos entonces el atormentador dilema de, armados con la mayor objetividad posible, escoger obras por su significación de filmografías que pueden ser muy prolíficas y —lo más doloroso—, excluir otras poseedoras de méritos incuestionables y que también ocupan lugares prominentes en nuestras respectivas apreciaciones. Me consta demasiado cuánto representa dejar a un lado las preferencias personales y escoger justamente los films sin los cuales no puede ser concebido el listado resultante por haber incentivado varias de estas selecciones desde mis funciones como miembro fundador de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica y, más tarde, al frente de una institución como la Cinemateca de Cuba.

Su cuidada selección para este libro, acompañada por aproximaciones críticas, lo convierten en título de obligada referencia, aporte decisivo a la bibliografía sobre nuestro cine que tanto incremento e investigaciones exige aún, bitácora para orientarse en una compleja geografía marcada por la continua metamorfosis. Por mucho que nuestros realizadores pretendan reflejar la realidad inmediata o remitirse al pasado con el fin de interpretar el presente, siempre existirá alguno de espíritu quijotesco que con una óptica y una sensibilidad diferente intente redescubrir, para el objetivo de una cámara, un ángulo que por cotidiano puede pasar inadvertido. Aunque por cada película escogida añoramos otras tantas, estamos convencidos de que los bienaventurados audaces presentes en el fruto final ocupan por derecho propio un sitio tan merecido como honorable en el reino del arte patentado por los hermanos Lumière, al cual en un principio ni ellos mismos le conferían futuro alguno y —no obstante las muertes anunciadas periódicamente—, mantuvo su primacía a lo largo del Siglo de Lumière y en la nueva centuria de la que han transcurrido poco más de dos décadas pródigas en films y creadores

cuyos itinerarios no podemos perder de vista. “Aquellos de nosotros que conocemos el cine y su historia —expresó un furibundo apasionado como Martin Scorsese— tenemos que compartir nuestro amor y nuestro conocimiento con tanta gente como sea posible”. Todos debemos al director de *Taxi Driver* el redescubrimiento de obras de cualquier época que se daban por perdidas. “Confío en que quizás cambie el punto de vista de los espectadores más jóvenes acerca de eso que ellos llaman ‘las películas viejas’ —escribió—. Por otra parte, sobre este tema, me gustaría citar lo que dijo Peter Bogdanovich en Los Ángeles: ‘La expresión *película vieja* carece de significado: hay películas que se han visto y películas que no se han visto’. Y punto”.

En las recurrentes encuestas convocadas hasta la fecha por disímiles instituciones, festivales y publicaciones, con especial énfasis en el cine de América Latina, pueden citarse: “Los mejores filmes del Tercer Mundo, los norteamericanos y los europeos de la década 1968-1978” (revista canadiense *Take One*), “Las cien mejores películas de las cinematografías latinoamericana y europea” (Festival de Huelva, 1981), la “Antología del cine latinoamericano” (36° Semana Internacional de cine de Valladolid, 1991), “Los mejores filmes latinoamericanos” (Mostra do Cinema Latino-Americano do Rio de Janeiro, 1995), “Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas y caribeñas de todos los tiempos” (Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica, 1995) y “Los mejores filmes latinoamericanos” (Cinemateca de Cuba, 1996).

Desde su propia concepción y puesta en marcha hasta su feliz aparición, esperada con ansiedad por quienes tuvieron acceso al volumen inaugural, el proyecto *Filmografías comentadas en América Latina* se suma a ese mismo afán por iluminar el cine generado como llamó nuestro José Martí a este continente en perenne ebullición y estremecimientos: “Tierra de rebeldes y creadores”.

Introducción

Javier Cossalter

El proyecto de las Filmografías comentadas y su primer volumen

El proyecto *Filmografías comentadas en América Latina*, bosquejado por algunos miembros de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) a fines de 2017 y puesto en marcha al año siguiente, alcanzó un primer objetivo en 2021 en tiempos de pandemia: la publicación de su primer tomo. El mismo fue presentado de manera virtual en el *IV Simposio Latinoamericano de Estudios Comparados. Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina: definiciones, delimitaciones y disputas históricas en torno a un problema de difícil solución*, organizado por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; casa de estudios que ofició como sede de desarrollo del proyecto y cuya editorial sustentó ambos volúmenes. En aquella primera entrega se incluyeron los países de Argentina, Bolivia, Chile,

Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. La propuesta consistía en confeccionar dos listados por cinematografía de entre diez y doce films cada uno, de acuerdo a los ejes establecidos: los films más destacados del país y las películas más distinguidas que contengan algún vínculo transnacional, ya sea con territorios latinoamericanos o por fuera de la región. El foco de atención estaba puesto en el comentario crítico en torno a cada film, acompañado de una ficha técnica, una breve sinopsis y dos referencias bibliográficas para que el lector pueda profundizar en el análisis estético y/o el impacto de dicha producción en el campo cultural local e internacional.

El objetivo primigenio de la propuesta —cumplimentado con la publicación en forma de libro colectivo— era el de contar con listados reducidos que alberguen datos considerables acerca de los principales films de cada país, para ser utilizados en tanto material pedagógico en los cursos universitarios de grado y/o posgrado o bien como un material documental específico de investigación que permita abordar de forma ordenada y revisada las obras audiovisuales fundamentales en la historia de las diferentes cinematografías de la región. Y justamente, al tratarse de una compilación que involucra a varios países —algunos cercanos y otros no tanto con respecto a la Ciudad de Buenos Aires, sede de la casa editorial— la distribución del libro en formato digital ha facilitado ampliamente su llegada a lxs autorxs y su potencial incidencia en las aulas y en los espacios de trabajo. Asimismo, se encuentra en preparación una versión actualizada del primer tomo que contemple un índice onomástico de las películas comentadas, lo que posibilitaría una eficaz inserción del mismo en el ámbito educativo. Si bien tenemos constancia de que el primer volumen ha circulado en gran medida de manera virtual, creemos fervientemente que con la publicación

y presentación de esta segunda entrega la obra completa tendrá un mayor alcance.

Múltiples voces en diálogo

Una de las premisas —e incluso uno de los desafíos— del proyecto general radicaba en la necesidad de conservar y articular la pluralidad y heterogeneidad de las voces en juego, implicadas tanto en la constitución de los listados nacionales y transnacionales como en la elaboración de los comentarios críticos. En lo que concierne a este segundo volumen podemos señalar dos aspectos particulares sobre este punto. En primer lugar, entre aquellos colegas externos que fueron invitados a colaborar —sumado a los miembros de RICiLa que se involucraron— se vislumbra una mayor diversidad de oficios, profesiones y pertenencias institucionales con respecto al primer tomo. Aquí encontraremos las huellas de investigadores, periodistas, comunicadores, críticos, estudiantes, gestores culturales, conservadores, guionistas, realizadores audiovisuales, profesores, artistas y curadores. Al revisar las notas biográficas de quienes forman parte de este libro es cierto que el terreno universitario sobresale, aunque también figuran archivos, asociaciones, editoriales, colectivos y cinematecas, entre otras entidades. Si bien puede resultar complejo congeniar varios estilos disímiles en una obra de relativa unidad, esta multiplicidad de miradas enriquece el trabajo, puesto que el abanico de disciplinas que sostiene al conjunto autoral posibilita aprehender el cine en sus distintas facetas. De este modo se superan fácilmente las conceptualizaciones estancas y cristalizadas, favoreciendo la construcción de filmografías dinámicas y actualizadas. Esto se refleja, por ejemplo, como veremos a continuación, en la presencia de películas que

trascienden los cánones tradicionales, las cuales conversan de manera activa con aquellas producciones más icónicas. En segundo lugar, la idea de mantener las voces sin que sufran demasiadas modificaciones, preservando las cualidades y los modismos propios de quien escribe, decantó a su vez en la decisión de incluir la mayoría de los comentarios correspondientes a la cinematografía brasileña en su idioma original. La traducción de dichos textos del portugués al español hubiera ido en contra del espíritu que guarda esta propuesta, la cual procura promover y poner de manifiesto la diversidad en todos sus aspectos.

Por otra parte, cabe señalar que a pesar de la breve extensión reservada para cada film —dos carillas—, la cantidad de películas referenciadas a lo largo de estas páginas es incalculable. Esta puesta en serie de obras que se vinculan con aquella que es objeto de análisis por cercanía temática/estética, o por su posición en el campo cinematográfico local e internacional, o simplemente por tratarse de otros títulos del/la mismo/a director/a que merecen su mención en el marco de una producción singular, denota igualmente el carácter variopinto y pluridimensional que pretende rescatar este macro-proyecto. En definitiva, la alusión a estavariiedad de cintas destacadas en la historia de cada cinematografía termina por engrosary fortalecer la noción de una *filmografía comentada*.

Destaques

¿Por qué motivos resultaría de interés —en un contexto de globalización y acceso inmediato a la información— un libro de esta naturaleza? Quisiéramos apuntar tres aspectos que, a nuestro entender, le añaden un valor agregado a la publicación: la presencia de films emblemáticos, la aparición

de rarezas y producciones experimentales poco visitadas y los casos de co-producciones entre dos o más países que se manifiestan dentro del eje transnacional en dos de las cinematografías abordadas, al interior de este tomo y entre los dos volúmenes. El primero y el segundo punto se potencian si los pensamos de forma conjunta. Siempre afloran en compilaciones de esta índole varias de las películas más representativas de una cinematografía. En efecto, de eso se trata este trabajo: análisis críticos en torno a las películas más distinguidas del país, en función de su impacto en el campo cinematográfico, su éxito comercial local y/o internacional, su rol en la inauguración de una época o tendencia, entre otros criterios. Así pues, en este tomo podemos hallar algunos de los films más icónicos según dichos términos. Por ejemplo, de Brasil aparece la cinta *Limite* (Mário Peixoto, 1931), en tanto mítica pieza modernista vinculada al surrealismo y al impresionismo francés y como uno de los pocos exponentes del cine vanguardista latinoamericano del período silente. Por el lado de Cuba resaltamos, entre varios hitos del cine revolucionario, el largometraje de ficción *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968). Esta obra se convirtió en una de las películas más notables en la historia del cine mundial, no sólo por la calidad de las actuaciones o la exquisita fotografía, sino a causa de su claro y franco compromiso político dado que, como bien expresa Luciano Castillo en su comentario, el film expone una “denuncia directa de una postura pasiva” y procura “estimular una actitud crítica del espectador”. En lo que concierne a la filmografía mexicana, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936), parte de la trilogía de Fernando de Fuentes sobre la revolución mexicana que fue un rotundo fracaso al momento de su estreno, se transformó con el tiempo en una cinta paradigmática vigente hasta el día de hoy debido, entre otras cuestiones, a la desmitificación de la figura de Pancho Villa y la crítica a las ideas de progreso

imperantes en la época. Por otra parte, tanto *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) de Perú como *7 cajas* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, 2012) de Paraguay —una co-producción y un film financiado con aportes públicos y premios extranjeros— marcaron la historia del cine de ambos países por su resonante éxito de taquilla a nivel local e internacional. La participación y premiación de estas películas en múltiples festivales a lo largo y ancho del globo le brindaron mayor visibilidad a dos cinematografías que no habían logrado desarrollar una sólida tradición fílmica industrial.

Ahora bien, la mayoría de estas piezas audiovisuales que hemos subrayado responden a los cánones tradicionales, y son las que predominan en prácticamente todos los listados filmográficos. Nos referimos concretamente a la medida de larga duración y al modelo de ficción. Lo interesante de esta propuesta es la incorporación de otras tipologías fílmicas y otros formatos, asimismo destacados en las cinematografías abordadas, que se integran y dialogan con dichos films más convencionales dentro de los respectivos corpus seleccionados. Puntualizamos algunos casos peculiares a modo de ejemplo. En primera instancia nos referimos al colectivo de cineastas colombianas *Cine-mujer* a través de una tríada de cortometrajes documentales realizados en la década del ochenta que se incluyeron de forma cohesiva en el primer listado de aquel país: *¿Y su Mamá qué hace?* (Eulalia Carrizosa, 1981), *Carmen Carrascal* (Eulalia Carrizosa, 1982) y *La Mirada de Miriam* (Clara M. Riascos, 1986). Los tres cortos abordan las problemáticas del machismo, la pobreza y la soledad de las mujeres en Colombia desde una perspectiva feminista en un momento en el que la militancia feminista y la realización fílmica a cargo de mujeres estaban casi ausentes. Luego podemos citar el film *Meñique* (Ernesto Padrón, 2014), primer largometraje de animación 3D de Cuba —Juan Padrón, hermano de Ernesto, había realizado

ya el primer largometraje de animación de la isla, *Elpidio Valdés* (1979)—. Basado en un relato de una obra literaria de Édouard René Lefebvre de Laboulaye, el cineasta maduró el proyecto desde fines de los años noventa hasta configurar esta versión libre, musicalizada por Silvio Rodríguez, cuyo estreno resultó un éxito de público. En último lugar advertimos la presencia de un breve corto experimental concebido en formato súper 8mm perteneciente a la filmografía de Ecuador: *Encuentros imposibles* (Eduardo Solá Franco, 1959). La obra filmica del cineasta guayaquileño —también artista plástico, dramaturgo y literato— adscribe a la corriente simbolista y es muy poco conocida. En esta primera película explora, de manera innovadora, cuatro tópicos vinculados y estrechamente conectados con su autobiografía: la arquitectura, el paisaje marino, el travestismo y el ballet.

Finalmente, la vertiente transnacional —uno de los baluartes de este proyecto— aporta cierta particularidad, de la mano de las co-producciones, que vale la pena explicitar. La co-producción representa, desde hace ya un tiempo, una de las principales vías de financiamiento en pos de producir películas en Latinoamérica y es además una de las formas más eficaces para generar un cine auténtico que cruce las fronteras, tanto dentro como fuera de la región. Ahora bien, este no es un fenómeno exclusivo de la coyuntura actual. Es por eso que rescatamos tres casos no tan recientes que fueron incorporados como films relevantes en los respectivos listados de dos de las cinematografías participantes en esta publicación. Lo valioso reside en las diferencias en el abordaje de las obras —aquello en lo que se decidió colocar el núcleo de atención— que se vislumbran en los comentarios de lxs autorxs de cada país, y que remiten a esa heterogeneidad de puntos de vista —subjetiva y contextual— de la cual hemos hablado anteriormente. El primero de ellos es *El recurso del método* (Miguel Littín, 1979). Por el lado de Cuba se

hace hincapié en la adaptación y en la injerencia del propio Alejo Carpentier en dicho proceso, mientras que por parte de México se focaliza en las oposiciones que se desprenden del argumento y en los simbolismos que aluden a las dictaduras sufridas en América Latina. En segundo lugar, hacemos referencia al largometraje de ficción *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990). Desde el rincón colombiano el análisis se extiende sobre todo en el acontecimiento histórico y en la relación entre la historia social y lo privado. En cuanto al costado cubano se le presta mayor interés a la co-producción en sí misma y al derrotero del film luego de su estreno. En último lugar figuramos un ejemplo que tiende un puente entre filmografías ubicadas en ambos volúmenes. Se trata de *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004). La perspectiva argentina se ocupa en especial de la trama política de la película y de los contrastes entre los personajes. En cambio, el enfoque brasileño prioriza más el proyecto transnacional en sus distintas aristas y áreas de colaboración.

Protagonistas y agradecimientos

Este trabajo es fruto del esfuerzo de un gran conjunto de personas que asumieron roles determinados y cuya labor mancomunada hizo posible esta iniciativa. En este sentido, le agradecemos profundamente a quienes ejecutaron la función de coordinar las tareas en derredor a cada una de las diversas cinematografías, por los gratos intercambios generados, por su temple y dedicación; a los que llevaron a cabo la espinosa e inagotable misión de definir cuidadosamente qué películas incorporar y cuáles excluir para finalmente confeccionar los acotados listados definitivos; y especialmente a todxs lxs autorxs que, sin otra retribución más que el reconocimiento de ser partícipes de una obra colectiva de esta envergadura,

prestaron su valioso tiempo en pos de rastrear las fichas técnicas de los films, redactar las sinopsis y plasmar su experticia y visión del cine en los comentarios críticos, los cuales se erigen como el verdadero centro de atención del proyecto.

Acto seguido, distinguimos y valoramos las contribuciones de:

BRASIL: Núñez, Fabián (*coordinación, selección de films y redacción de comentarios*); Alvarenga, Clarisse - Brito Neto, Márcio - Gil Mariño, Cecila Nuria - Holanda, Karla - Keiji Kunigami, André - Raveira, Jansen - Rocha Melo, Luís Alberto - Sarmet, Érica (*selección de films y redacción de comentarios*).

COLOMBIA: Arias, Juan Carlos (*coordinación, selección de films y redacción de comentarios*); Cárdenas, Juan David - Romero Baltodano, Andrés (*selección de films y redacción de comentarios*).

CUBA: Castillo, Luciano (*selección de films y redacción de comentarios*); Sánchez González, Jorge Luis (*redacción de comentarios*).

ECUADOR: Romero Albán, Karolina (*coordinación, selección de films y redacción de comentarios*); Cueva, Juan Martín (*selección de films y redacción de comentarios*); Armesto, María Inés - Astudillo Fierro, Tomás - Benalcázar Cevallos, Ana Carolina - Bouhaben, Miguel Alfonso - Coral López, Diego - García Rodríguez, Lulio - Granda Noboa, Wilma - Kueva, Fabiano - León, Christian - Moncayo, María Belén - Narváez, Paúl - Nehm, Daniel - Pérez, Galo - Plaza Andrade, Rafael - Rodríguez Bencomo, Albeley - Schlenker, Alex - Serrano Salgado, Jorge Luis - Simon Torres, Paulina (*redacción de comentarios*).

MÉXICO: Aguilera Norberto, Jennifer Melissa (*coordinación y redacción de comentarios*); Ramírez Miranda, Javier (*coordinación, selección de films y corrección de textos*); Flores Jurado, Alejandra (*coordinación y corrección de textos*); Márquez Escorza, Claudia Lilia (*corrección de textos*);

Cervantes Ameca, Isabel Graciela - Fortuno Vallejo, Efraín - Martínez Flores, Karla Daniela (*redacción de comentarios*).

PARAGUAY: Gamarra Etcheverry, Hugo (*selección de films y redacción de comentarios*).

PERÚ: Bustamante, Emilio (*coordinación, selección de films y redacción de comentarios*); Herrera Taboada, Gustavo - Núñez del Pozo, Irela - Velázquez, Sofía (*redacción de comentarios*).

Por último, queremos dar las gracias a la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, ya que hemos podido financiar parte de la publicación mediante un subsidio de investigación PICT, y particularmente a la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por ofrecernos el sostén y la estructura para divulgar este anhelado material de consulta dentro de la colección *Saberes*, en formato impreso y digital. Entre todo el equipo de trabajo rescatamos principalmente la predisposición de Matías Cordo, Subsecretario de Publicaciones de la Facultad, quien se interesó por este emprendimiento desde el inicio, y la encomiable intervención de Griselda Marrapodi, quien se encargó de la corrección y revisión de estilo, así como aportó su experiencia para mejorar el producto final. Resulta pertinente recalcar que dicha institución pública actuó en tanto casa editorial a raíz del respaldo y el beneplácito de Beatriz Trastoy, Directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, espacio académico que permitió el diseño global de la propuesta. A su vez, deseamos extender nuestra gratitud y estima a Luciano Castillo, actual Director de la Cinemateca de Cuba y gran conocedor de las cinematografías latinoamericanas, por haber aceptado gentilmente escribir el prólogo de este segundo volumen.

Brasil

Eje A

Los films más destacados del país

1. Rituais e festas bororo

[outras grafías do título: *Rituaes e festas bororo; Rituais e festas borôro*]

Fabián Núñez

Ficha técnica

Duración: 26 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Thomas Luiz Reis - Año de producción: 1916 - Año de estreno: 1917 o 1918 - Producción: Conselho Nacional de Proteção aos Índios - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

Rituais e festas bororo; a pescaria que faz parte da Jure (festa da alegria), feita com o uso do timbó; a preparação do espaço da festa; os adornos utilizados; manufatura de palha e barro para objetos e roupas da festa; danças e

movimentação dos rituais fúnebres; o repasto durante as cerimônias; a dança do arco e flecha; abluções; a cerimônia do Marido; o ritual Aijê (com representação da caça à onça); o sepultamento do morto.

Comentário sobre el film

O fotógrafo e cinegrafista Luiz Thomas Reis —conhecido na historiografia como major Reis— é, ao lado de Silvino Santos, um dos principais pioneiros do cinema documental brasileiro. Ambos se dedicaram a filmar a Amazônia e, por isso, se destacaram em criar procedimentos técnicos para adaptar os equipamentos cinematográficos, de origem europeia ou estadunidense, ao clima tropical. Nascido em Alagoinhas, na Bahia, Reis se formou na Escola Militar do Realengo, no Rio de Janeiro, sendo designado para atuar na Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, sob o comando do então coronel Cândido Mariano da Silva Rondon —que, por isso, é conhecida como Comissão Rondon—. Figura fundamental na fundação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), Rondon criou em 1912 a sua Seção de Cinematografia e Fotografia, que ficou a cargo do então tenente Luiz Thomas Reis. Após uma viagem à Europa com o objetivo de adquirir equipamentos, Reis retorna ao país, onde desenvolve procedimentos técnicos que visava à adaptação de tal maquinário às condições climáticas da selva amazônica. A produção imagética realizada por Reis para a Comissão Rondon —como frisa Tacca (2001), não são apenas os filmes, mas também as fotografias— possuía não somente objetivos científicos, como também propaganda política e de formação de opinião pública para as ações da própria Comissão. Segundo Tacca, é possível dividir esta produção imagética em três vertentes: a do índio como “bom selvagem”, cujo principal

exemplo seria *Rituais e festas bororo* (1916); a do índio “pacificado”, conforme apresentado no filme *Ronuro, selvas do Xingu* (1924) e a terceira, o índio “aculturado”, integrado à nação brasileira, presente em filmes como *Viagem ao Roraimã* (1927), *Os carajás* (1932) e *Inspetoria de fronteiras* (1938). Dessa forma, se apresentava visualmente o discurso da Comissão Rondon, conforme a mentalidade de seu comandante, engenheiro-militar de ascendência indígena e de formação positivista, segundo a qual as populações nativas, ao invés de serem encaradas como obstáculos ao avanço da modernidade, seriam naturalmente atraídas pelo progresso civilizatório, totalmente assimiladas à cultura ocidental, transformando-se em exemplares cidadãos da Nação brasileira. Portanto, não haveria a necessidade de recorrer a expedições militares de extermínio, como ocorrera em outros países sul-americanos, na Argentina e no Chile, uma vez que as populações indígenas tenderiam a ser pacificamente assimiladas por um inexpugnável processo civilizatório, transformando-se em cidadãos moradores de distantes rincões do país, convertendo-se, assim, em guardiões das fronteiras da Nação, ao lado das Forças Armadas.

O célebre lema “Morrer, se preciso for. Matar, nunca” do sertanista Rondon sintetiza o seu ideário pacifista, assim como pode ser interpretada hoje como a expressão das inter-relações entre o positivismo com as dinâmicas do capitalismo em sua fase imperialista em terras amazônicas. Menezes (2011) ressalta que Marc Henri Piault, em seu livro *Anthropologie et Cinéma* (editora Nathan, 2000), afirma que o primeiro filme etnográfico da história do cinema seria *Sertões do Mato Grosso*, de 1913-1914, filme considerado perdido, de Reis, cuja estética e técnica ele voltaria a praticar em seu filme seguinte, *Rituais e festas bororo*. Portanto, a obra de Reis precede o célebre *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, ao retratar práticas de uma comunidade

tradicional, a partir de um viés sociológico e etnográfico, segundo Piault. Em *Rituais e festas bororo*, filmado de julho a setembro de 1916, próximo à Colônia São Lourenço, posto do SPI em Mato Grosso, são retratadas várias cerimônias, em especial, os ritos fúnebres de uma criança e de uma mulher. Assim, todo o processo dos rituais, do preparo à execução, culminando no sepultamento do corpo pelas mulheres da tribo, é registrado, construindo uma narrativa de lógica causal linear por intermédio das imagens e dos intertítulos. Também é possível identificar a competência técnica de Reis, em especial, nas filmagens no interior das malocas. No entanto, independente do reconhecimento ao epíteto de “pai do cinema etnográfico brasileiro”, é possível estudar a obra cinematográfica e fotográfica de Luiz Thomas Reis, à luz dos recentes estudos sobre o cinema latino-americano silencioso, como expressão ideológica —incluindo, as suas contradições— do cinema em seus primórdios, a partir do elogio civilizatório da técnica por meio do fascínio pelo exótico ao lado de seu uso consciente na construção de uma identidade nacional.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Menezes, P. (2011). Major Thomas Reis: da “etnografia” pontual à narrativa fílmica da Nação. En Paiva, S; Schwarzman, S. (eds.), *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, pp. 194-215. Beco do Azougue.

Tacca, F. de (2001). *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Papirus.

2. Limite

André Keiji Kunigami

Ficha técnica

Duración: 120 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción, experimental - Dirección: Mário Peixoto - Año de producción: 1931 - Año de estreno: 1931 - Producción: Mário Peixoto - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Olga Breno, Taciana Rey, Raul Schnoor, Carmen Santos, Brutus Pedreira, Mário Peixoto, Edgar Brazil.

Breve sinopsis

Limite se divide entre el presente, en el cual dos mujeres (Tatiana Rey, Olga Breno) y un hombre (Raul Schnoor) se encuentran en un bote en medio del océano Atlántico, y sus historias pasadas. Una de las mujeres (Olga Breno) había huido de la cárcel y de su tedioso trabajo; la otra se había escapado de una relación abusiva; y el hombre había perdido a su amante a causa de la lepra. En un montaje rítmico en el que se entrelazan temporalidades y duraciones distintas, el film intercambia imágenes del mar, la naturaleza, con el tenue hilo narrativo de los personajes. El director Mário Peixoto y la directora, productora, guionista y actriz Carmen Santos también actúan en el film.

Comentario sobre el film

Limite se originó a partir del encuentro del director Mário Peixoto (1908-1992) con la fotografía surrealista del húngaro André Kertész, en la portada de la revista francesa *Vu*, durante una visita a París en 1929. La fotografía traía

la imagen de una mujer atrapada atrás de dos manos masculinas esposadas frente a su cuello. A partir de la imagen, Peixoto creó un experimento acerca del tiempo, el ritmo y la propia percepción filmica, a través de una situación de inmovilidad. *Limite* fue financiado enteramente por su director, filmado con el apoyo de la recién fundada Cinédia, compañía de Adhemar Gonzaga. Peixoto había inicialmente ofrecido el proyecto a Gonzaga y a Humberto Mauro, que lo recusaron por considerarlo demasiado personal. Privilegiando el tiempo dilatado y la visualidad, utilizando apenas tres intertítulos en toda su duración, el film sigue los preceptos estéticos del teórico Octávio de Faria —fundador del Chaplin Club y de la revista *O Fan*, amigo y compañero intelectual de Peixoto—. Filmado en la región de Magaratiba, litoral sur del estado de Río de Janeiro, por el ilustre cinematógrafo brasileño Edgar Brazil, el film dialoga con el cine impresionista francés y la noción de *photogénie* teorizada por Jean Epstein, mientras explora de manera poética las posibilidades del medio fílmico, del paisaje tropical y la espacialidad del mar.

Limite es considerado por la crítica y la historiografía como un hito del cine de Brasil y como un raro ejemplo de vanguardia fílmica en el contexto latinoamericano del período silente, habiendo sido elegido como el mejor film de la historia del cine brasileño por la Asociación Brasileña de Críticos de Cine (Abraccine) en 2015. El film tuvo su estreno en el Cine Capitólio de Río de Janeiro el 17 de mayo de 1931, en un evento organizado por los intelectuales del grupo Chaplin Club para algunos ilustres invitados, tras una campaña de divulgación en la prensa realizada por el propio director. Por años su única copia fue vista pocas veces en exhibiciones organizadas por Plinio Sússekind Rocha, Otávio de Faria y Pedro Lima en la Facultad Nacional de Filosofía, en Río de Janeiro, sufriendo un deterioro que la hizo perder

permanentemente parte de sus rollos. Después de haber sido brevemente confiscada por la dictadura cívico-militar en 1966, una larga y gradual restauración fue llevada a cabo de forma independiente por Plinio Sússekind Rocha y Saulo Pereira de Mello entre 1966 y 1978. En 2010, el film fue nuevamente restaurado por la Cinemateca Brasileira y la Cineteca di Bologna en Italia, junto al *World Cinema Project* de Martin Scorsese y el Archivo Mário Peixoto, siendo finalmente relanzado internacionalmente por la *Criterion Collection* en 2017.

La ausencia material del film y su constante presencia en los discursos críticos durante varias décadas hicieron de *Limite* una especie de mito cinematográfico, más comentado que visto. En agosto de 1965, un elogioso ensayo sobre *Limite* titulado “Um Filme da América do Sul”, supuestamente escrito por el soviético Sergei Eisenstein fue publicado por la revista *Arquitetura*, contribuyendo al culto de la obra. Años después, la autoría de Mário Peixoto del misterioso ensayo de Eisenstein fue confirmada por Saulo Pereira de Mello, revelando el esfuerzo publicitario del propio director, que nunca logró terminar su segunda película *Onde a Terra Acaba*. Alabado por intelectuales y modernistas como Mário de Andrade y Vinícius de Moraes como obra de arte universal, y criticado por el cinemanovista Glauber Rocha como un ejemplar de la mentalidad burguesa subdesarrollada —aunque admitiendo nunca haber visto el film cuando escribió esto, porque Glauber vio la película en la versión restaurada en la década de 1970— *Limite* ocupó una posición central en el cine moderno brasileiro a lo largo del siglo XX como un objeto mítico desaparecido.

Por muchos años visto como un objeto intocable, desde los años 2010 la obra de Peixoto ha sido revisitada bajo otros ángulos. Los nuevos estudios críticos han empezado a proponer abordajes más complejos y críticos sobre *Limite* y Mário

Peixoto. Desde las cuestiones de género y sexualidad contenidas en la sensibilidad *queer* que se puede observar a lo largo de la obra de Mário Peixoto —cuyo diálogo con Epstein y Faria parecen reforzar— hasta la mirada decolonial comparada respecto de la tensión entre el purismo blanco-burgués de la vanguardia y la fenomenología impura de la obra de Peixoto, *Limite* sigue siendo revisitada como obra clave para entender las paradojas de un proyecto universalista del cine en Brasil.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Andrade, F. (2017). *Limite: Memory in the Present Tense*. En *Criterion Collection*, 17 de mayo de 2017.

Peixoto, M. (2000). *Mário Peixoto: Escritos sobre Cinema*. Aeroplano.

3. Também somos irmãos

Luís Alberto Rocha Melo

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: José Carlos Burle - Año de producción: 1949 - Año de estreno: 1949 - Producción: Atlântida, Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Grande Otelo, Aguinaldo Camargo, Vera Nunes, Jorge Doria, Sérgio de Oliveira, Agnaldo Rayol, Jece Valadão, Ruth de Souza, Atila Iorio, Jorge Goulart, Aniz Murad, Aurora Labella, Belci Moraes Coutinho, Carlos Navarro de Andrade, Cory Lemos, Esther Tarcitano, Francisca Souza dos Santos, Joziel Paraná, Jayme Pinto, João Boa Vista, João Silva, João Santos Fernandes, José M. Lopes Filho, Marina Gonçalves, Nelson Magalhães, Neuza Eloisa Paladino, Otávio M. Oliveira, Paulo Celestino, Renato Pereira de Barros, Sophia M. Sinatti, Leonora Augusta, Ilena Teixeira.

Breve sinopsis

Dois irmãos negros, Renato e Moleque Miro (ou simplemente Miro) viveram a infância na casa de Sr. Requião, que também adotou duas crianças brancas, Marta e o pequeno Hélio. As limitações aos negros se acentuaram ao fim da infância, transformando-se em verdadeiras humilhações. Renato a tudo se submete, porque ama Marta em secreto e quer terminar seus estudos de advocacia. Ao contrário de Miro que, sem pretensões e estímulo, abandona o lar e vai viver no morro entre marginais. Renato, compositor nas horas vagas, também nutre grande ternura pelo irmão

branco caçula Hélio, que interpreta suas canções. Morando na mesma favela que Miro, Renato se forma em Direito e tem como primeira causa a defesa do próprio irmão, já um marginal detido. Um requintado vigarista, Walter Mendes, se aproxima de Marta e do Sr. Requião para aplicar um golpe. Renato descobre a trama e procura o Sr. Requião para impedir o pior, mas o velho o escorraça alegando ciúme da sua parte. Na noite do pedido de casamento, Renato tenta pela última vez impedir Walter Mendes. Após ríspida discussão e agressão física, Walter Mendes saca um revólver e Renato tenta desarmá-lo, mas a arma dispara atingindo mortalmente o vigarista. Dado os antecedentes, a culpa recai sobre Miro, que imediatamente é preso. Ao saber que o irmão foi detido em seu lugar, Renato se entrega. Hélio, que assistira perplexo ao trágico desfecho, conta a Marta o que presenciou. Mas ele sabe que por ser menor o seu depoimento não terá valor jurídico, e que só ela poderá salvar Renato. Marta reluta, mas acaba depondo a favor de Renato. Ainda traumatizada pelo drama, Marta diz a Renato que nada tem a agradecê-la, pois fez o que lhe pareceu justo e prefere que ele não a procure nunca mais.

Comentário sobre el film

Também somos irmãos é uma obra incomum para o período em que foi realizada. Trata-se do primeiro longa-metragem brasileiro de ficção a tematizar de forma explícita a questão do preconceito racial, dando ao assunto um tratamento crítico até então inédito. O filme conjuga referências explícitas ao Neorrealismo italiano, então recém-chegado ao Brasil, e ao melodrama social. O diretor José Carlos Burle e o roteirista Alinor Azevedo foram cofundadores, juntamente com o cineasta Moacyr Fenelon, da célebre produtora Atlântida, em 1941. Alinor escreveu o argumento do longa-metragem

de estreia da companhia, *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle, filme que lançou Grande Otelo como protagonista. *Moleque Tião* foi um sucesso de público e marca o início da parceria Burle-Alinor, que depois assinaria na Atlântida outros dramas como *Luz dos meus olhos* (1947) e *Maior que o ódio* (1951), além de *Também somos irmãos*. Alinor Azevedo foi um profissional bastante ativo no cinema brasileiro dos anos 1940-50, tendo assinado diversos argumentos e roteiros de chanchadas carnavalescas e filmes dramáticos. Um de seus trabalhos mais conhecidos é o roteiro da comédia musical *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949), filme que se tornou referência para qualquer estudo relativo ao gênero das chanchadas carnavalescas. Apesar das contribuições que deu ao filme cômico-carnavalesco, o trabalho de Alinor Azevedo está ligado também à busca por um cinema realista e popular, voltado para temas de preocupações sociais que expusessem nas telas o problema do homem comum. Nesse sentido, sua influência é perceptível no trabalho de cineastas como Alex Viany, Roberto Farias, Nelson Pereira dos Santos, Walter Lima Jr. e Carlos Diegues.

As principais inovações apresentadas em *Também somos irmãos*, além do tema do preconceito racial, estão ligadas à incorporação do ideário neorrealista e ao diálogo com o Teatro Experimental do Negro (TEN). Em relação às referências ao Neorrealismo, elas são evidentes na escolha dos cenários —a contraposição entre a favela e o asfalto—, no tratamento fotográfico de Edgar Brasil —que procura evitar o expressionismo da iluminação de estúdio— e na preocupação em retratar o drama de homens marginalizados pela sociedade —os irmãos Miro e Renato—. A menção à “escola realista italiana” também se faz presente, de forma explícita, no próprio material de divulgação do filme para a imprensa, produzido pela Atlântida quando de seu lançamento nos cinemas. *Também somos irmãos* apropria-se

igualmente de um amplo repertório temático típico do universo melodramático, que inclui o amor impossível entre pessoas oriundas de ambientes sociais diferentes, a tragédia familiar, a orfandade, a oposição entre ricos e pobres, o arrependimento, a vingança e o perdão, a abnegação e o altruísmo. Apresentando como protagonistas Grande Otelo, à época um dos maiores astros da Atlântida, e Aguinaldo Camargo, ator principal do Teatro Experimental do Negro, *Também somos irmãos* estabelece um diálogo da maior importância para a história das relações entre o cinema e o teatro no Brasil. Fundado em 1944 por Abdias do Nascimento —contemporâneo, portanto, da Atlântida—, o TEN foi um marco na cena teatral brasileira em sua estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a montagem inédita da peça *O imperador Jones* (1945), inteiramente representada por atores negros.

O encontro de Grande Otelo com Aguinaldo Camargo é um dos pontos altos de *Também somos irmãos*, considerado o melhor filme brasileiro de 1949 pela Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos (ABCC) e pelo Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC), que também concederam a Grande Otelo o prêmio de melhor ator. Apesar do reconhecimento de parte da crítica mais empenhada do ponto de vista político, *Também somos irmãos* foi um fracasso de público, que reagiu com indiferença ou desprezo ao “melodrama racial” da Atlântida, segundo a feliz expressão de João Luiz Vieira. Esse fracasso obrigou José Carlos Burle a voltar à comédia musical, realizando em 1950 *...Não é nada disso!*, comédia musical que também teve a colaboração de Alinor Azevedo no roteiro. Apesar de subestimado pela historiografia clássica do cinema brasileiro, *Também somos irmãos* pode ser visto hoje como um dos exemplos mais significativos de um cinema de corte realista experimentado no Brasil durante os anos quarenta e cinquenta.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Melo, L. A. R. Alinor Azevedo e o cinema carioca. UFMG (no prelo).

Vieira, J. L. (2018). A chanchada e o cinema carioca (1930-1950). En: Pessoa Ramos, F. y Schwarzman, S. (org.). Nova história do cinema brasileiro, vol. 1, pp. 344-391. SESC.

4. A entrevista

Karla Holanda

Ficha técnica

Duración: 19 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Helena Solberg - Año de producción: 1966 - Año de estreno: 1967 - Producción: CAIC, Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Glória Solberg (atual Glória Mariani).

Breve sinopsis

Entrevistas feitas com mulheres jovens de classe média alta carioca entre 19 e 27 anos sobre questões relacionadas a casamento, sexo, família e profissão. Nos termos da própria diretora para o *Quase Catálogo 1*, catálogo organizado pela pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda, em 1989: “Uma crítica aos valores sociais de mulheres da classe média alta do Rio de Janeiro”.

Comentario sobre el film

A entrevista é um documentário de 19 minutos montado a partir de vozes de mulheres de classe média alta, do Rio de Janeiro, que discutem assuntos considerados tabus naquele momento, como o papel que a sociedade espera das mulheres e o pensamento, ainda em construção, sobre sexo, casamento, virgindade, formação profissional, emancipação. Primeiro filme de Helena Solberg, o curta-metragem foi finalizado em 1966, embora a captação das vozes das setenta entrevistadas tenha se dado ainda em 1964, a partir

de um gravador Nagra, operado pela própria diretora. As mulheres só permitiram a utilização de suas vozes no filme em condição de anonimato; suas imagens sequer foram captadas. Apenas uma das entrevistadas, Glória Solberg, cunhada da diretora à época, aceitou revelar sua identidade, inclusive participando como atriz no filme, fazendo o papel de uma noiva no dia de seu casamento, enquanto as vozes selecionadas das entrevistadas integram a banda sonora. Nos últimos minutos do curta, Glória se desfaz da caracterização da personagem de noiva e fala diretamente para a diretora, também em quadro, único momento com som síncrono. Os temas abordados eram inéditos no cinema —talvez não só no brasileiro—. As questões trazidas à tona abalavam as certezas patriarcais em relação à satisfação das mulheres diante daquela divisão de papéis na sociedade, que não permitia que as mulheres —ao menos as daquela classe social— se realizassem como sujeitos plenos, expondo uma fissura entre a existência reduzida à qual tinham que se ajustar e seus anseios por liberdade, desejo por cultura e desenvolvimento intelectual.

Entretanto, para além do choque da temática, o filme de Solberg traz rupturas significativas em relação ao documentário brasileiro que predominava no Brasil em meados dos anos 1960. Enquanto a quase totalidade desses curtas-documentários —boa parte associada ao cinema novo— tratava de realidades alheias às do diretor, como fome, analfabetismo, misticismo religioso, em especial de miseráveis do nordeste, vestidos em farrapos, em suas inóspitas regiões, *A entrevista* se tornava o primeiro documentário no país a se voltar para conflitos que diziam respeito à mesma classe da diretora —aqueles dilemas eram também os de Solberg—. Enquanto naqueles filmes predominava uma voz *off* masculina assertiva, que funcionava como fio condutor da narrativa, levando a um discurso homogêneo,

as vozes de *A entrevista* são variadas e, por vezes, contraditórias, valorizando a pluralidade de pensamentos e revelando as incertezas e titubeios daquelas mulheres inseguras, não habituadas a serem ouvidas. O curta de Helena Solberg não teve pretensão de enunciar saberes definitivos e isso é significativamente relevante no contexto do documentário brasileiro de meados dos anos sessenta. Contudo, apesar de ter tido certa repercussão à época em que foi realizado, o filme praticamente desapareceu da história do cinema brasileiro até 2014, quando a diretora recebeu a primeira retrospectiva de sua obra e foi publicado um livro com toda sua filmografia, chamando a atenção de pesquisadoras para seu filme de estreia. Hoje, pode-se dizer que *A entrevista* inaugura o documentário moderno de autoria feminina no Brasil. Assim, tão impactante quanto a proposta estética e temática de *A entrevista* é o que seu apagamento por quase cinquenta anos representa para a história do cinema nacional: um grave lapso. Porém, não é o único caso e, em se tratando da participação feminina na tessitura das sociedades, o apagamento histórico mostra-se rotineiro —não só no Brasil, não só no cinema—.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Holanda, K. (2017). Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. En: Holanda, K. y Tedesco, M. C. (eds). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, pp. 43-58. Papirus.

Tavares, M. (2014). *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

5. Alma no olho

Márcio Brito Neto

Ficha técnica

Duración: 12 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: experimental - Dirección: Zózimo Bulbul - Año de producción: 1973 - Año de estreno: 1976 o 1977 - Producción: Zózimo Bulbul - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Zózimo Bulbul.

Breve sinopsis

Metáfora sobre a escravidão e a busca da liberdade através da transformação interna do ser, num jogo de imagens de inspiração concretista.

Comentario sobre el film

O curta-metragem *Alma no olho* pode ser considerado uma obra pioneira na cinematografia negra brasileira. Neste sentido, Zózimo Bulbul apresenta como propósito do seu discurso: evidenciar as realidades de uma população apartada socialmente e também sub-representada, tanto nas telas, quanto por detrás dela. Não por acaso Bulbul assina as funções de roteiro, direção, produção e atuação no seu primeiro filme como realizador, sendo considerado o precursor do cinema de negros sobre e para negros no Brasil.

Alma no olho só foi possível ser realizado graças a inserção como ator de Zózimo no Cinema Novo, uma vez que utilizou-se dos restos de película do longa-metragem *Compasso de espera*, onde foi protagonista; a câmara utilizada fora emprestada por um amigo e em um estúdio de fundo branco,

em apenas um dia, nasceu esta importante obra audiovisual, que para alguns também marca o início do experimentalismo no cinema brasileiro. O que se vê na tela é um filme inspirado na biografia *Soul Ice*, de Eldridge Claver, líder dos Black Panther's. Isto talvez demarque a força narrativa e estética, sob o enunciado “negritude” que nos apresenta o filme de Bulbul.

Esta obra experimental nos captura pela sua força metafórica, em que o corpo negro do protagonista performa, sem dizer uma palavra, a trajetória de negros e negras arrancados da África, explorados, assassinados, escravizados, subalternizados e desumanizados, levados ao Brasil, último país do mundo a abolir o tráfico e escravização de africanos. Os reflexos sociais disto são expostos por Zózimo, que em princípio mostra, através do figurino, uma África poderosa, pautada nos reinados e na nobreza, contrariando o pensamento hegemônico ocidental e eurocentrado, que inferioriza o continente africano e sua população.

Ao som de *Kulu sé mama*, do compositor estadunidense John Coltrane —a quem Zózimo dedica o filme— a personagem de Bulbul, antes ativa, dá lugar a outras que de geração em geração apresentam as marcas do passado escravagista, que reverbera no humano da década de 1970, mas que se perpetua até os dias atuais.

Alma no olho incomodou a ditadura militar brasileira pela visceralidade política exposta na tela, nada mais que a realidade de negros e negras oprimidos pelo Estado brasileiro. Desta maneira o próprio Bulbul teve que receber os censores em sua residência, mas felizmente hoje temos acesso a um dos filmes mais significativos da cinematografia brasileira e principalmente do Cinema Negro.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Aparecida Rodrigues Campos, E. (2019). Zózimo Bulbul: *Alma no olho em cena, a arte cinematográfica do negro sobre o negro*. En *Revista NEIAB - Educação, religiosidade e cultura na perspectiva das relações raciais*, Maringá, vol. 3, núm 1, pp. 2-16.
- De, J. y Viana, B. (org.) (2014). *Zózimo Bulbul: uma alma carioca*. Centro Afro-Carioca de Cinema/Fundação Palmares.
- Carvalho, N. dos S. (2006). *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

6. As aventuras amorosas de um padeiro

Luís Alberto Rocha Melo

Ficha técnica

Duração: 109 min - Formato: filmico (35mm) - Tipologia: ficção - Direção: Waldyr Onofre - Ano de produção: 1975 - Ano de estremo: 1976 - Produção: Regina Filmes Ltda., Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes S.A. - Tipo de financiamento: co-produção - Reparto principal: Paulo César Pereio, Maria do Rosário, Haroldo de Oliveira, Ivan Setta, Procópio Mariano, Rafael de Carvalho, Kátia Grumberg, Ivete Miloski, José Thomás, Zedray, Erley José, Waldyr Onofre.

Breve sinopsis

Rita, casada com Mário e desiludida, aceita uma aventura com o português Marques, dono de uma padaria. Sua inquietação amorosa não se satisfaz e ela o abandona quando encontra Saul, pintor e poeta negro, por quem se apaixona. Ao descobrir que está grávida de Mário, Rita pensa em abortar. Por vingança e preconceito, o padeiro avisa o marido da traição da esposa e prepara um flagrante de adultério, na própria casa de Saul, na praia, do qual participa a população local. Mas a esperteza de Saul salva a situação: ele finge ser um pai de santo homossexual em sessão de consulta espiritual especialmente realizada para Rita.

Comentario sobre el film

Único longa-metragem dirigido pelo ator, roteirista e professor de teatro Waldyr Onofre, *As aventuras amorosas de um padeiro* foi produzido por Nelson Pereira dos Santos,

através de sua produtora Regina Filmes, em um contexto de revalorização do cinema popular na segunda metade dos anos 1970. Trata-se de um período marcado, por um lado, pelos sucessos de público das comédias eróticas —as chamadas “porno-chanchadas”— e, por outro, pelas tentativas de conquista do mercado interno através de uma política mais agressiva de distribuição e de coprodução desenvolvida pela Embrafilme, à época sob a gestão de Roberto Farias. Em 1975, ano da realização de *As aventuras amorosas de um padeiro*, Waldyr Onofre já havia afirmado seu nome como ator característico em filmes do Cinema Novo e no cinema de gênero, sobretudo em filmes policiais. Tendo estreado no longa em episódios *Cinco vezes favela* —no segundo episódio, *Zé da Cachorra*, dirigido por Miguel Borges, com quem iria firmar uma parceria frutífera—, Onofre é um dos raros atores negros a ter dado o salto para a direção na década de 1970 —assim como Zózimo Bulbul e Odilon Lopez—. Sendo de origem humilde —trabalhou na infância como engraxate, serralheiro e ferreiro, antes de ingressar no Conservatório Nacional de Teatro—, Waldyr Onofre manteve-se ligado até o fim da vida ao bairro de Campo Grande, subúrbio do Rio de Janeiro, onde fundou e dirigiu durante décadas uma escolinha de atores e de formação de figurantes, e onde rodou *As aventuras amorosas de um padeiro*, contando, no elenco, com participações de vários dos atores de sua escola. No cinema, trabalhou em diversos filmes, quase sempre em papéis secundários, e teve sua maior chance em *Perpétuo contra o Esquadrão da Morte* (Miguel Borges, 1973), encarnando o famoso bandido Cara de Cavalo. Seu talento e sua experiência como diretor e professor teatral o alçaram à função de diretor assistente, não apenas neste filme, como também em *Memórias do cárcere* (1984) e em *A terceira margem do rio* (1994), ambos de Nelson Pereira dos Santos.

As aventuras amorosas de um padeiro apresenta em sua trama um triângulo amoroso que é uma espécie de síntese étnica do Brasil: Rita (Maria do Rosário) é uma jovem que oscila entre três homens: o marido branco Mário (Ivan Setta); “Seu” Marques, o padeiro português (Paulo César Pereio); e Saul, um artista marginal negro (Haroldo de Oliveira). O filme de Onofre mantém um diálogo crítico com a pornochanchada, razão pela qual o título é uma pista falsa. Na trama, o padeiro acaba sendo um personagem secundário —assim como Mário e até mesmo Saul, que o filme sugere ser o “herói”—. Logo percebemos ser Rita a personagem principal, pois sobre ela recaem as principais questões do filme, em especial temas polêmicos como o aborto e o adultério. Bastante sintonizado com a época de sua realização, hoje é possível verificar com mais nitidez o quanto *As aventuras amorosas de um padeiro*, ao contrário da maior parte das comédias eróticas às quais o título faz uma referência irônica, é uma obra pautada pelo feminismo: o longa está muito mais próximo do cinema de Ana Carolina e Vera de Figueiredo do que dos filmes de Victor di Mello ou Ody Fraga.

O longa de Waldyr Onofre aborda igualmente as relações de poder, que não se travam apenas no campo do dinheiro ou do conflito racial: entre o padeiro e seu principal “opositor”, o pintor negro Saul, há uma guerra no campo da *produção das imagens*. Nesse sentido, o filme é uma reflexão sobre o próprio cinema brasileiro. As “aventuras amorosas”, às quais o título alude, consistem em “Seu” Marques deixar-se fotografar por um de seus cupinchas enquanto transa com as mulheres que conquista. Rita é apenas mais uma delas, mas, sem querer, “Seu” Marques acaba se apaixonando. Quando Rita conhece Saul, este também fica bastante atraído e quer pintá-la. Duas maneiras de “possuir” o corpo feminino em contraste: as fotos do comerciante

português e a pintura do artista negro. Não é exagero verificar aí um comentário sobre as formas de representação da mulher então vigentes, opondo objetificação ao culto artístico. Tal oposição, aparentemente simplista, torna-se mais complexa quando Saul revela que ele é estéril e que, portanto, suas obras de arte, para ele, seriam incompletas. O filme abre então dois campos de discussão: a frustração de Saul em relação à sua não integração na sociedade —pois se trata de um artista negro à margem da produção cultural estabelecida— e a sua posição conservadora em relação ao aborto, desejado por Rita. Também a religião recebe, em *As aventuras amorosas de um padeiro*, um tratamento bastante ambíguo. Começa sendo retratada em seu recanto mais convencional: a cerimônia de casamento de Rita e Mário. Ao fim do filme, o outro lado da moeda: através de Saul, o amante de Rita flagrado em pleno adultério, a religião negra surge como recurso final salvador. O santo baixa, os atabaques soam e todos os personagens —figurantes, inclusive— são subitamente tomados pelo transe. Rita incorpora uma Pomba Gira e gargalha triunfante. Recurso narrativo claramente fantasioso, absurdo, mas carregado de uma vigorosa ironia.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Heffner, H. (2000). Verbete. Onofre, Waldyr. En Ramos, F. e Miranda, L. F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*, pp. 406-407.
- Melo, L. A. R. (2001). As aventuras amorosas de um padeiro. En *Contracampo*, núm 33.
- Miranda, L. F. (1990). *Dicionário dos Cineastas*, pp. 245-246. Art Editora.

7. Amor maldito

Érica Sarmet

Ficha técnica

Duração: 80 min - Formato: filmico (35mm) - Tipologia: ficção - Direção: Adélia Sampaio - Ano de produção: 1984 - Ano de estremo: 1984 - Produção: A. F. Sampaio Produções Artísticas, Gaivota Filmes - Tipo de financiamento: privada - Reparto principal: Monique Lafond, Wilma Dias, Emiliano Queiroz, Neuza Amaral, Tony Ferreira, Vinícius Salvatori, Nildo Parente, Maria Letícia, Jalusa Barcelos, Julia Miranda, Mário Petraglia, Marcus Vinícius, Sergio Ascoli, Octacilo Coutinho, Isolda Cresta.

Breve sinopsis

Fernanda (Monique Lafond) é levada a júri popular sob a acusação de assassinato de sua companheira, Sueli (Wilma Dias). A partir do procedimento de instrução processual perante o tribunal, a acusada revisita sua relação com a falecida, enquanto são colhidos depoimentos de pessoas próximas às duas.

Comentario sobre el film

A abertura política nos anos 1980 possibilitou uma interessante ainda que diminuta safra de longas-metragens brasileiros de temática LGBTQI+, como *Onda nova* (1983), *O beijo da mulher aranha* (1985), *Aqueles dois* (1985), *Vera* (1986) e *Anjos da noite* (1987). Dentre eles, *Amor maldito* (1984), de Adélia Sampaio, destaca-se por seus múltiplos pioneirismos: é o primeiro longa-metragem brasileiro dirigido por

uma mulher negra e o primeiro protagonizado por uma personagem reconhecidamente lésbica, além de ser o único até hoje a abordar diretamente o tema da lesbofobia. Sua trajetória é peculiar: recusado pela Embrafilme, foi realizado de modo independente e cooperativo. Uma vez finalizado, só conseguiu chegar aos cinemas quando foi distribuído como uma pornochanchada. A aproximação não é de toda estranha: a atriz protagonista, Monique Lafond, foi uma das grandes musas da pornochanchada, o gênero mais aberto a figurações da lesbianidade e da bissexualidade, ainda que fortemente atravessado por olhares machistas e heterossexuais. Cena erótica mesmo só há uma, no primeiro ato —um *flashback* onírico, sensível e debochado que marca o primeiro encontro sexual entre as personagens principais—: expulsa de casa, Sueli é acolhida por Fernanda, que a convida para tomar um banho. Um plano médio de Fernanda nua em um chuveiro tomado por vapor quente é sucedido por um deslumbrante plano geral do banheiro repleto de plantas. As folhas rodeiam o quadro, destacando as duas ao centro. Elas se tocam e se beijam lentamente, como se estivessem em outro tempo e espaço. A cenografia evoca um imaginário de exotismo em torno do sexo entre mulheres, coerente com a postura da sociedade e das outras personagens do filme. Acusada de assassinar Sueli, que comete suicídio na fabulosa sequência de abertura, Fernanda é julgada por um tribunal que, na verdade, julga a sua sexualidade.

Amor maldito aborda o desconforto, a incompreensão, o moralismo e o desejo de aniquilação das instituições heteropatriarcais —justiça, polícia, família— diante das existências então inassimiláveis de mulheres como a bissexual Sueli e a lésbica Fernanda. A trilha marcante e alegre alivia a tensão das pesadas sequências de tribunal, onde somos confrontados com a lesbofobia em sua especificidade,

quando homofobia e misoginia confluem no ódio àquelas que desviam da norma heterossexual. A história das personagens lésbicas no cinema mundial é, de modo abrangente, uma história de dor e morte. Sampaio subverte esse esquema narrativo ao abrir o filme com a morte de Sueli e finalizá-lo com a absolvição de Fernanda. Corajoso, *camp*, tenso e divertido, *Amor maldito* é uma obra visionária e singular na cinematografia brasileira, onde a invisibilidade lésbica impera e o cinema corre alheio às vastas possibilidades narrativas das relações entre mulheres.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Penha de Souza, E. (2020). Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. Em *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 7, núm. 1, pp. 171–188.

Pereira, L. (2018). Por que *Amor maldito* é importante para nós, mulheres negras cheias de sonhos. En *Verberenas*, vol. 4, núm. 2.

8. A festa da moça

Clarisse Alvarenga

Ficha técnica

Duración: 18 min - Formato: video - Tipología: documental - Dirección: Vincent Carelli - Año de producción: 1987 - Año de estreno: 1987 - Producción: Vídeo nas Aldeias - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Em princípio, a proposta de Vincent Carelli era registrar um ritual de iniciação feminina entre os Nambiquara, que habitam o estado do Mato Grosso, no Brasil, por meio do qual a “moça” permanece em resguardo no período que acontece sua primeira menstruação. A festa acontece quando o período de reclusão é encerrado com participação das aldeias aliadas numa celebração coletiva. Entretanto, ao assistirem as imagens do ritual num aparelho de TV, levado até a aldeia pelo cineasta, os Nambiquara não ficaram satisfeitos com o resultado. Eles decidem refazer a festa para que fosse registrada novamente, desta vez de acordo com o conhecimento tradicional. Durante a segunda versão da festa, em cena, eles decidem retomar a prática da furação de lábio e de nariz dos jovens, um costume que estava adormecido há mais de vinte anos.

Comentario sobre el film

A festa da moça identifica a origem do projeto Vídeo nas Aldeias, iniciativa fundamental para o cinema indígena brasileiro pelo fato de ter formado as primeiras gerações

de cineastas indígenas e ter constituído um acervo do qual fazem parte mais de setenta filmes finalizados desde então. Mas, a importância deste filme não se dá apenas pelo fato de ser das primeiras experiências de realização colaborativa desse projeto, mas por ter apresentado ao menos dois procedimentos que se tornaram decisivos no cinema indígena brasileiro. O primeiro deles é a devolução da imagem para os povos filmados. E, em seguida, a percepção da imagem não apenas como representação mas a importância de seu caráter performativo para os povos indígenas no Brasil. Nesse sentido, a imagem não é tomada como algo que fará com que os indígenas percam suas marcas culturais —uma discussão recorrente à época—, mas pode funcionar de modo diferente, estimulando-os a guardar e retomar práticas tradicionais.

O filme foi premiado em vários festivais: em Latin American Video Festival, em Nova York (1992), no IV Festival de los Pueblos Indígenas, no Peru (1992), ganhou o Sol de Ouro no VIII Festival Rio Cine (1992), o Terceiro Prêmio do 9° Videobrasil, em São Paulo (1992) e o Prêmio em Vídeo e Televisão no VIII Festival del Cine Latino Americano de Trieste, na Itália (1993).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Carelli, V. (s/f). *Um outro olhar, uma nova imagem*. Em < <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=33>>.

Caixeta de Queiroz, R. (1998). Comunicação intercultural: Vídeo nas Aldeias. Em *Geraes Revista de Comunicação Social*, núm. 49, pp. 44-49.

9. Madame Satã

Érica Sarmet

Ficha técnica

Duración: 105 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Karim Aïnouz - Año de producción: 2002 - Año de estreno: 2002 - Producción: Video Filmes Produções Artísticas Ltda., Wild Bunch, Lumière, Dominant 7, Studio Canal, Sambascope, Cinema Inflamável - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo, Flávio Bauraqui, Emiliano Queiroz, Renata Sorrah, Ricardo Blat, Fellipe Marques, Giovana Barbosa, Guilherme Piva, Marcelo Vale, Floriano Peixoto, Gero Camilo, Gláucio Gomes.

Breve sinopsis

Bandido, amante, rebelde, homossexual, pai adotivo, marginal, João Francisco dos Santos reinou absoluto nas vielas da Lapa carioca dos anos trinta, onde inventou sua própria mitologia, tornando-se por sua vontade o 'Madame Satã', nome emprestado do filme homônimo de Cecil B. De Mille, de 1930. A história se passa em 1932, momento em que o sonho de João Francisco — tornar-se uma estrela do palco— se transforma em realidade (sinopse oficial do filme).

Comentario sobre el film

Vinte anos após seu lançamento, *Madame Satã* segue firme no posto de filme *queer* brasileiro mais icônico de todos os tempos. Herdeiro das proposições políticas e estéticas do

New Queer Cinema,¹ em sua estreia no longa-metragem o diretor Karim Aïnouz fez a escolha de levar às telas a sua versão da história da lendária Madame Satã, bicha travesti preta, artista, rainha do carnaval, espírito encarnado da vida noturna e marginal do bairro da Lapa, Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Frontalmente oposto às políticas de representação assimilacionistas que marcariam o cinema brasileiro LGBT pós-Retomada (Lacerda Júnior, 2015), o filme incorpora em sua estética o ethos revolucionário que marcou a existência de Madame Satã. A câmera na mão acompanha os movimentos do protagonista-herói de perto; tal como ele, é errática, nervosa, alternando-se entre luz e sombra, cores e escuridão, foque e desfoque, sarjeta e palco.

Madame Satã é uma epopeia *queer* sobre marginalidade, arte, a brutalidade das ruas e do desejo. Antecipa em décadas discussões que só bem depois ganhariam força no cinema nacional, como a interseccionalidade das opressões de classe, raça, identidade de gênero e orientação sexual. Confronto e violência são modos ativos de resistência aos aparelhos repressivos do Estado, e o sexo uma das possibilidades de se estabelecer conexões. O filme não só rejeita a figura do homossexual bem-comportado, como põe em cena a raiva que mantém vivos aqueles à margem. A noção de família é reconfigurada pelo trio João Francisco (Lázaro Ramos), Laurita (Marcélia Cartaxo) e Tabu (Flávio Bauraqui), que vivem juntos e criam em comunidade a filha de Marcélia —sem idealizações, com toda a dureza e conflitos decorrentes da precariedade que assola as pessoas na pobreza, mas com muita resiliência e vontade de arte e vida

1 Durante o período que realizou o mestrado na New York University, Aïnouz trabalhou como assistente de direção e montagem em filmes seminais do movimento *New Queer Cinema* como *Veneno* (*Poison*, Todd Haynes, 1994) e *Swoon – Colapso do Desejo* (*Swoon*, Tom Kalin, 1992).

em intensidade—. A memória de Madame Satã permanece viva e ecoante nos corpos das travestis, bichas, sapatonas e prostitutas frequentadoras dos becos da Lapa e, felizmente para nós, também preservada para as futuras gerações *queers* no belo filme de Aïnouz.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Lacerda Júnior, L. F. B. de. (2015). *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além*. Tese (Doutorado em Comunicação). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco.

Nagime, M. (2015). Karim Aïnouz e o *New Queer Cinema*. Em: Murari, L. y Nagime, M. (org.) *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*, pp. 132-139. LDC.

10. A batalha do passinho: o filme

Márcio Brito Neto

Ficha técnica

Duración: 73 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: Emílio Domingos - Año de producción: 2012 - Año de estreno: 2013 - Producción: Apavoramento, Boca do Trombone, Maria Gorda Filmes Osmose Filmes - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Surgido nas favelas do Rio, o passinho explodiu em 2008 e desde então vem mudando a cara da periferia do Rio de Janeiro. Uma nova forma de dançar o funk, o Passinho é a manifestação cultural carioca mais importante dos últimos dez anos. O documentário *A batalha do passinho: o filme*, dirigido por Emílio Domingos, acompanha de perto esse fenômeno e mostra a evolução dessa cultura.

Comentario sobre el film

A batalha do passinho: o filme se coloca, por méritos próprios, como relevante registro audiovisual da realidade afetiva de jovens e crianças, em sua maioria negros e negras, que vivem nas favelas do Rio de Janeiro. Entretanto, o filme não é retrato estereotipado e fatalista da periferia, que vemos em obras cinematográficas “nas” e “sobre” favelas, realizadas por cineastas, em sua maioria brancos e de classe média, cuja única imersão feita nas periferias é apenas no período de produção.

O filme não evidencia a violência, a pobreza, a miséria e o tráfico de drogas, via de regra o que aparece como tema central em *favela's movie*, que ajudam a alimentar um imaginário, onde a favela é violenta, miserável e formadora de bandidos. Através do Passinho, o longa mostra o oposto: a arte, a poesia, os afetos e o talento desta gente que só quer ser feliz e andar tranquilamente na favela onde nasceram. O que agradou público e crítica, os quais premiaram o longa como Melhor Filme da Mostra Novos Rumos do Festival Internacional de Cinema do Rio 2012, bem como em diversos outros importantes festivais de cinema.

Este documentário —primeiro da trilogia de Domingos sobre o corpo negro e periférico— vai nas profundezas das interações sociais desses jovens que sonham com o futuro e com as vaidades que o dinheiro pode comprar, mas que estão à margem de alcançar pelos abismos socio-econômicos e culturais impostos às favelas e à sua população. Os sonhos destes jovens são expressos no filme e na performatividade dos seus corpos periféricos, que dançam. O passinho contagia o próprio posicionamento da câmera e as escolhas estéticas da fotografia e da montagem, cujo ritmo do funk é quem dá a cadência. Essa, marcada por uma intensa dinâmica, interrompida abruptamente, tal como faz um Estado e uma sociedade historicamente racistas, que ceifam a vida de mais um jovem preto, desta vez a personagem mais carismática do filme assassinado durante as filmagens.

Os corpos periféricos, alvos do Estado e da sociedade excludente brasileira, despertam o olhar sensível, poético e afetivo de Emílio Domingos, bem como magnetizam os espectadores pela complexidade dos movimentos dos seus corpos, que ao dançarem mesclam diversas expressões performáticas dos ritmos negros, como hip-hop, break, capoeira, samba, jongo, maracatu, tendo o funk como o som que embala a dança. A batalha não é a que elege o melhor

dançarino nas disputas do passinho, o filme nada se ocupa da meritocracia, apesar de mostrar as batalhas. A batalha que o filme mostra é pela vida de jovens alvos, cuja pele não é alva e pela dança buscam um futuro menos duro.

Falar de Cinema Negro no Brasil, aliás de documentário brasileiro contemporâneo sem citar Emílio Domingos e sua trilogia, *A batalha do passinho: o filme* (2012), *Deixa na régua* (2016) e *Favela é moda* (2020), é calar vozes ainda pouco ouvidas no cinema, deixar de conhecer individualidades singulares que se expressam pela arte e pela performatividade de corpos vulneráveis, não menos importantes para se entender o Brasil e as desigualdades que ainda assolam as populações latino-americanas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Altman, E. (2013). Fotograma Comentado: A Batalha do passinho – O filme. Dossiê: Engajamentos no presente I. En *Devires: Cinema e Humanidades*, núm. 2, pp. 110-117.

Mattos, C. A. (2013). Moleques de mola. En *Críticos*. <https://criticos.com.br/>

11. Urihi Haromatimapë: curadores da terra-floresta

Clarisse Alvarenga

Ficha técnica

Duración: 60 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: Morzaniel Iramari Yanomami - Año de producción: 2014 - Año de estreno: 2014 - Producción: Hutukara Associação Yanomami, Instituto Socioambiental (ISA), Observatório da Educação Escolar Indígena (OEEL) - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Os trovões estão avisando que a Terra está doente. Os não indígenas não escutam. O xamã Davi Kopenawa alerta para o risco da “queda do céu”. Os não indígenas não percebem. Para curar a terra-floresta, Davi Kopenawa então reúne uma legião de xamãs vindos de diversas regiões no pátio da sua aldeia. Com a ajuda do alimento dos espíritos, o rapé yakoana, eles vão tratar os males provocados pelas cidades e doenças dos brancos.

Comentario sobre el film

Urihi Haromatimapë: curadores da terra-floresta, realizado por Morzaniel Iramari Yanomami, apresenta um encontro de xamãs no pátio da aldeia Watoriki, localizada no estado do Amazonas, no Brasil. Eles foram convocados por Davi Kopenawa para curar a terra-floresta, que está doente, pois são os responsáveis pela complexa comunicação entre mundos —envolvendo humanos, animais, plantas e espíritos—. Os xamãs atuam como diplomatas que negociam

as relações entre espécies diferentes. Alimentados pelo rapé yakoana, que aplicam nas narinas uns dos outros, eles se colocam em semicírculo e dançam um a um ao entrar em contato com os espíritos que com eles contracenam. Morzaniel filma os corpos dos xamãs e sua movimentação com uma observação atenta que resguarda não apenas o espaço necessário para a encenação de cada xamã, mas também preserva a espacialidade do pátio da aldeia, espaço vazio por onde os espíritos transitam livremente num gesto que chama atenção para a relação entre cinema e xamanismo. Ao longo do ritual, nós, como espectadores(as), somos introduzidos(as) em um aspecto importante das artes ameríndias, de forma geral, e do cinema ameríndio, de um modo específico: a matéria invisível. Nesse sentido, o espectador é convidado a interagir com o extracampo da imagem, ou seja, com aquilo que, apesar de não ser visto, tem agência dentro da cena filmada e no mundo, de acordo com a cosmopercepção Yanomami.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Brasil, A. (2016). Ver por meio do invisível. O cinema como tradução xamânica. En *Novos estudos, CEBRAP*, vol. 35, núm. 3, pp. 125-146.

Kopenawa, D. y Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Companhia das Letras.

12. Tailor

Érica Sarmet

Ficha técnica

Duración: 10 min - Formato: digital - Tipología: documental, animación - Dirección: Tomas Calí - Año de producción: 2017 - Año de estreno: 2017 - Producción: Suma Filmes - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Tailor é um cartunista transgênero que compartilha em sua página na Internet experiências de outras pessoas trans e seus desafios dentro da sociedade.

Comentario sobre el film

O documentário animado *Tailor* é um marco na história contemporânea do cinema brasileiro: primeiro filme dirigido por uma pessoa trans a ser contemplado em um edital público, foi exibido em mais de cento e quarenta mostras e festivais e conquistou doze prêmios, entre os quais Melhor Diretor e Jovem Cineasta no 45º Festival de Gramado. O curta é também o filme brasileiro até então com o maior número de pessoas trans na equipe, um total de dez, em funções como Roteiro, Direção, Elenco, Produção Executiva, Trilha Sonora, Som Direto, Edição e Mixagem de Som, Assistência de Câmera e Acessibilidade.² O jovem diretor Tomas Calí encontrou na história do cartunista Orlando Tailor um fio estético condutor para a sua narrativa. As imagens captadas

2 Informações sobre festivais e equipe coletadas diretamente junto ao produtor Bem Medeiros.

no estilo documentário clássico recebem um tratamento jovem, pop e divertido pelas mãos do cartunista trans, cujo traço ganha as telas através da técnica de rotoscopia. Cores e texturas vibrantes embaladas pela sensível trilha de Natália Carrera apresentam ao público uma fatia da vida do próprio Tailor e de mais três entrevistados, Tertuliana Lustosa, Bernardo Gomes e Miro Spinelli.

Com delicadeza e bom humor, o filme aborda questões pertinentes ao cotidiano de pessoas trans, com discussões sobre identidade de gênero, hormônios sintéticos, transfobia, corporalidades, racialidade e parentalidade. O tempo da narrativa é curto, mas preciso —o suficiente para sacudir o cinema à frente e atrás das câmeras—. Tailor também foi uma das molas propulsoras de um movimento de conscientização sobre o acesso de pessoas trans ao audiovisual. A equipe do filme chegou a produzir uma lista, publicada nas redes sociais, com nomes e contatos de pessoas trans atuantes nas mais diversas funções que é até hoje referência para produtores audiovisuais. Mais que um filme sobre pessoas trans, um filme de sucesso pensado, criado e executado por pessoas trans. Como costuma dizer o diretor, ativista e homem trans Ariel Nobre (*Preciso dizer que te amo*, 2018), “Chega de filmes sobre nós. Agora precisamos ocupar espaços para produzir e decidir as narrativas (...) Mais do que objetos de arte, *somos artistas*.”

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ristow, F. (2018). ‘Nós não nos suicidamos, somos suicidados’, diz cineasta trans Ariel Nobre no Festival do Rio. En *O Globo*, 05 novembro 2018.

(S/a) (2017). Tema da representatividade domina gramado. Em *Istoé*, 29 agosto 2017.

13. Temporada

Márcio Brito Neto

Ficha técnica

Duración: 113 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: André Novais Oliveira - Año de producción: 2018 - Año de estreno: 2020 - Producción: Filmes de Plástico - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Grace Passô, Russo Apr, Rejane Faria, Hélio Ricardo, Juliana Abreu, Renato Novaes.

Breve sinopsis

Juliana está se mudando de Itaúna, no interior do estado de Minas Gerais, para periferia de Contagem, município da região metropolitana de Belo Horizonte, para trabalhar no combate a endemias na região. Em seu novo trabalho, ela conhece pessoas e vive situações pouco usuais que começam a mudar sua vida. Ao mesmo tempo, ela enfrenta as dificuldades no relacionamento com seu marido, que também está prestes a se mudar para cidade grande.

Comentario sobre el film

O filme *Temporada* de André Novais Oliveira, um dos jovens diretores mais expressivos do cinema brasileiro da última década, flerta com o documental na maneira como registra o espaço e o torna figura central do discurso, através de um olhar constantemente observacional, enquadramentos abertos do cenário cotidiano, poucos movimentos na câmera que emoldura a “vida banal” que se passa na

periferia de Contagem, cidade da região metropolitana de Minas Gerais, a terceira mais populosa do estado.

O filme explora a poética do cotidiano, as ruas, os prédios, as vielas, os casebres, o esgoto e as pessoas, personagens carismáticas, que não são apresentadas a partir de estruturas “psicológicas”, mas por personalidades e individualidades comuns, que podemos encontrar em qualquer periferia como a retratada. *Temporada* é um filme elegante e talvez o maior acerto neste longa seja a perspectiva acerca do cotidiano invisibilizado de pessoas “normais”, que não são heróis, nem vilões, apenas protagonistas e autores das suas próprias histórias, como os agentes de combate a endemias, os quais atuam na linha de frente para garantir a saúde de toda população de uma determinada região da metrópole.

Sem estabelecer nenhum discurso de enfrentamento direto, *Temporada* aposta nas sutilezas, na simplicidade, nos indícios e nas metáforas do cotidiano para apresentar uma mulher preta, gorda e periférica como protagonista, o que por si torna o filme politicamente mobilizador, inclusive no campo do Cinema. Juliana, brilhantemente interpretada por Grace Passô, lida com a solidão, com o abandono do marido, o desprezo do pai, o baixo salário e as condições insalubres do seu trabalho, todavia mostra também a resiliência e o carisma que conquista amigos e também o espectador.

Este longa-metragem tece um discurso simples e afetivo, não menos complexo, pois a simplicidade demonstra um grande domínio das técnicas cinematográficas do realizador, o qual mostra que o banal é poético, o comum é potente e o fora do padrão é cinematográfico.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Araújo, I. (2019). Atrevimento de *Tempora* é extrair beleza de algo aparentemente banal. En *Folha de São Paulo*.

Garrett, A. (2018). E a vida continua: André Novais Oliveira fala sobre Temporada. En *Cine Festivals*, 26 de septiembre.

Silva, G. de A. B. (2020). Contagem como o coração do mundo, através do olhar da produtora Filmes de Plástico. En *Aletria*, vol. 30, núm. 3, pp. 179-200.

14. A cidade dos piratas

Jansen Raveira

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: digital - Tipología: animación - Dirección: Otto Guerra - Año de producción: 2018 - Año de estreno: 2018 - Producción: Otto Desenhos Animados - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Laerte, Otto Guerra, Matheus Nachtergaele, Marco Ricca, Marcos Contreras, Luis Felipe Ramos.

Breve sinopsis

O animador Otto Guerra finalmente começa a produção de sua adaptação para as telas dos *Piratas do Tietê*, personagens dos quadrinhos de Laerte dos anos de 1980 e 1990. Porém o tempo passou. E Laerte assumiu a sua transexualidade e não se identifica mais com os seus antigos personagens. Assim, o que seria uma animação de ficção toma ares documentais ao acompanhar os percalços de produção de Otto, a nova realidade de Laerte e novos personagens vão tomando o espaço dos piratas na história, em particular o Minotauro.

Comentario sobre el film

Otto Guerra é um fenômeno raro no cinema de animação. Apesar de ter uma carreira iniciada nos anos de 1980 com curtas metragens e comerciais, o seu estúdio é marcado por produções em longa-metragem. Principalmente, voltadas para o público adulto.

E entre os incentivos estatais da Embrafilme e as leis do Audiovisual da virada do século, o que as unia era absoluta falta de inadequação ao tempo de produção e ao orçamento necessário para um filme de animação. Assim, a Otto Desenhos Animados passava por costumeiros estouros de prazos e orçamentos —“Passei a maior parte da minha carreira vivendo com cerca de um salário mínimo em média”, como já confessou em documentário—, o que se tornou praticamente um método de produzir animação.

A cidade dos piratas seria a concretização do projeto de uma trilogia com obras dos cartunistas Angeli, Glauco e Laerte, autointitulados e quadrinizados como “Los 3 Amigos”. O contato entre Porto Alegre, aonde se localiza o estúdio, e os quadrinistas de São Paulo se dá através do “quarto amigo”, Adão Iturrasgarai, autor dos protagonistas do longa *Rocky & Hudson: os caubóis gays* (1994).

Havia uma admiração principalmente pelo traço de Angeli. Otto se ressentia da pasteurização de seu traço causada pelos anos de publicidade e o seu estúdio se destacaria com as versões em movimento dos quadrinhos *undergrounds* paulistanos. Porém, o avançado tempo de produção foi tornado o universo oitentista dos quadrinhos cada vez mais distante do mundo em que as animações eram produzidas.

Assim, quando *Wood & Stock: sexo, orégano e rock'n'roll* (2006) foi lançado, os filhos dos personagens de Angeli eram adolescentes quando na realidade já deveriam ter por volta de trinta anos. O projeto de adaptar o frenético *Geraldão* foi condenado ao limbo devido o assassinato do cartunista Glauco em 2010. E *Piratas do Tietê* começaram a sofrer de rejeição autoral no meio da produção. Ao assumir não só a identidade feminina, como também de velha, a Laerte não se vê mais naqueles personagens. E Otto, ao invés de manter o projeto inicial, transforma o próprio dilema da produção

na própria obra. Assim, a autora, o diretor e até o próprio filme viram personagens em conflito com a sua existência.

Há um nítido esforço para manter fidelidade ao traço de Laerte, o que se transpõe em soluções técnicas mirabolantes para dar ação e profundidade para a arte quadrinesca. A direção de Otto leva às referências de Porto Alegre, ao som de Júpiter Maçã e até ao recurso de retratar o momento da morte em um cenário subaquático, como já utilizado em *Até que a sbórnia nos separe* (2013).

Fato é que os percalços da produção afastaram completamente o longa de uma possibilidade de um tom ultrapassado ou envelhecido. O seu lançamento em 2018 soava como um grito rebelde contra o Brasil que se seguiria dali. A bomba de ódio já havia sido explodida. Ao menos na animação.

“- Acabei com o Minotauro.

- Mas acabou com o mundo!

- Ninguém é perfeito.”

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Coutinho, L. (2021). *Manual do Minotauro*. Quadrinhos na Cia.

Coutinho, L. y Mendes Neto, A. de S. (2007). *Piratas do Tietê: a saga completa: todas as histórias em 3 volumes*. Devir Livraria/Jacarandá.

15. *Yãmĩyhex, as mulheres espírito*

Clarisse Alvarenga

Ficha técnica

Duración: 77 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: Sueli Maxakali e Isael Maxakali - Año de producción: 2019 - Año de estreno: 2019 - Producción: Associação Filmes de Quintal - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Os cineastas Sueli e Isael Maxakali registram os preparativos e a grande festa realizada para a despedida das *yãmĩyhex* (mulheres-espírito). Após passarem alguns meses na Aldeia Verde, no Vale do Mucuri, em Minas Gerais, no Brasil, onde vivem os cineastas, elas se preparam para partir. Durante os dias de festa, uma multidão de espíritos atravessa a aldeia. As *yãmĩyhex* vão embora, mas sempre voltam com saudades dos seus pais e das suas mães.

Comentario sobre el film

Yãmĩyhex, as mulheres espírito dá a ver a relação dos Tikmu'um, conhecidos pelos não indígenas como Maxakali, com as mulheres espírito. Sueli e Isael Maxakali, dupla de cineastas com extensa produção artística envolvendo fotografias, desenhos, cantos e filmes, alternam-se nas filmagens, entrelaçando as perspectivas que permitem perceber os complexos —e nem sempre facilmente compreensíveis— vínculos entre o xamanismo feminino e o cinema. Apesar de não poderem acessar o espaço da casa dos cantos (*kuxex*) e de seguirem uma série de interditos durante os

rituais nas aldeias, as mulheres realizam práticas que são ao mesmo tempo cotidianas e rituais como o uso da linha da embaúba usada ao mesmo tempo para fazer objetos, como bolsas e colares, e também para processos de cura. É por meio do cotidiano voltado para a partilha entre elas desses saberes que elas interagem com os espíritos sistematicamente e regulam possíveis desequilíbrios que possam surgir, evitando a doença e alcançando a cura de seus parentes. Cada mulher, desde cedo, alimenta suas mulheres-espírito, oferecendo a elas comidas e vestidos.

Durante o filme, são filmados diversos momentos em que toda a aldeia —e não apenas as mulheres— se envolvem nessa relação com o espírito do feminino, desde os preparativos do ritual até o momento em que as mulheres-espírito se despendem da aldeia. Todos esses momentos são igualmente importantes para a percepção sobre como as mulheres fortes Maxakali alinhavam experiências heterogêneas, algumas delas mínimas e quase imperceptíveis e outras amplas e expansivas. Em meio a esse intrincado jogo de relações, que o filme nos apresenta, elas se tornam delicadamente fortes.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Magnani, C., Gomes, A. M. R. et al. (2020). Panela de barro, água de batata, linhas de embaúba: práticas xamânicas das mulheres Tikmu'um–Maxakali. En *Cadernos de Campo*, vol. 29, núm.1, pp. 247-266.

Maxakali, S., Tugny, R. et al. (2019). Fragmentos de um cinema-jiboia tikmu'um. En *Catálogo Forumdoc.BH.2019*, pp. 91-112. Associação Filmes de Quintal.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

1. Noites cariocas

Título em Castelhana: Noches cariocas

Fabián Núñez

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Enrique Cadícamo - Año de producción: 1935 - Año de estreno: 1936 - Producción: Uirá Filmes - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Carlos Viván, María Luisa Palomero, Lodia Silva, Carlos Perelli, Mesquitinha, Olavo de Barros, Oscarito, Manoel Vieira, Ana Maria, Carlos Machado, Mendonça Balsemão, Eduardo Arouca, Conceição Machado, De Carambola, Silva Filho, Chaves Florence, Abel Dourado, Lita Prado, Albertina Saikovsa, Henriqueta Romanita, Walter d'Ávila, Grande Otelo, Jardel Girls, Franklin Girls, Peri Ribas, Montenegro Bentes, Singing Babies.

Breve sinopsis

Uma argentina (María Luisa Palomero), namorada de um oligarca golpista (Carlos Perelli), se reencontra com o seu antigo amor, um cantor (Carlos Viván), que faz sucesso no Rio de Janeiro.

Comentario sobre el film:

A comédia musical *Noites cariocas* foi o primeiro filme sonoro brasileiro lançado comercialmente em Buenos Aires. Trata-se da primeira e única produção cinematográfica do empresário Caio Caldeira Brant, dono do Cassino da Urca. Visando o mercado latino-americano, possui um elenco e corpo técnico com brasileiros e argentinos, sendo o filme falado em Português e em Castelhana, assim como um repertório musical transnacional. Por isso, o longa foi tratado na época como um filme “brasileiro-argentino”, a exemplo de *A esposa do solteiro* de Carlo Campogalliani (1925), considerada a primeira coprodução cinematográfica entre Brasil e Argentina. Foram utilizados os estúdios e os laboratórios da Cinédia, produtora fundada por Adhemar Gonzaga em 1930, considerado o primeiro estúdio em moldes hollywoodianos no Brasil. O protagonista Carlos Viván era um cantor popular na Argentina, mas, no período das filmagens, se encontrava afastado do público de seu país natal, enquanto que no Brasil era uma estrela em ascensão. Viván também protagoniza o longa *Carioca maravilhosa* (Brasil, 1935), de Luiz de Barros, uma produção da Cinédia. Foi Viván que, devido ao êxito que estava tendo no Cassino da Urca, convenceu Brant a trazer para o Brasil o seu amigo Enrique Cadícamo, para dirigir o filme. Na Argentina, Cadícamo havia dirigido *La virgencita de Pompeya* (1935), mas havia se celebrizado como letrista de tangos: *Anclao en París* e *Pompas de jabón*.

O trio amoroso de *Noites cariocas* é totalmente formado por um elenco argentino: além de Viván, a atriz María Luisa Palomero e Carlos Perelli. Atrás das câmeras, Cadícamo contou com os técnicos compatriotas Adam Jacko —nascido nos EUA, de origem tcheca, marido da montadora Juanita Jacko, que trabalharia em filmes brasileiros e venezuelanos—, na fotografia, e Genaro Ciavarra, no som, que já estavam no Brasil e com quem tinha trabalhado em seu longa anterior, *La virgencita de Pompeya*. Jacko e Ciavarra voltam a trabalhar juntos no longa *O grito da mocidade* (1936), de Raul Roulien, que também é lançado comercialmente em Buenos Aires. Do lado brasileiro, *Noites cariocas* contou com a presença dos comédicos Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo e Walter d'Ávila —esses três últimos se consagrariam posteriormente, sobretudo, a dupla Oscarito e Grande Otelo, comédicos ícones das chanchadas da produtora Atlântida, nos anos 1940 e 1950—, além da atriz Lodia Silva, de origem polonesa, esposa do dramaturgo, ator, escritor, produtor e diretor teatral Jardel Jércolis —ambos são os pais do ator Jardel Filho, que protagonizou *Terra em transe*, de Glauber Rocha, entre outras obras no cinema e na televisão—.

O filme *Noites cariocas* foi lançado no Rio de Janeiro na Broadway, em setembro de 1937; em São Paulo, Curitiba e Buenos Aires em um circuito de 2ª linha, nas salas Astral e American Palace, em janeiro de 1936. O filme foi um fracasso de público e de crítica, tanto no Brasil quanto na Argentina e, por essa razão, é o único empreendimento do empresário Caio Caldeira Brant no ramo cinematográfico. O bilinguismo do filme não foi bem recebido pela crítica. Atualmente, o longa *Noites cariocas* é considerado um filme perdido —não existem cópias da obra—.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Autran, A. (2020). O cinema brasileiro nas telas argentinas no período dos estúdios (1933-1954). En *Revista Famecos*, vol. 27, pp. 1-14.

Gil Mariño, C. N. (2019). *Negocios de cine: circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*, pp. 217-222. Universidad Nacional de Quilmes.

2. Meu destino é pecar

Fabián Núñez

Ficha técnica

Duración: 72 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Manuel Peluffo - Año de producción: 1952 - Año de estreno: 1952 - Producción: Companhia Cinematográfica Maristela - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Antonieta Morineau, Rubens de Queiróz, Alexandre Carlos, Ziláh Maria, Maria de Lourdes Lebert, Great George, Nair Pimentel, Ilza Menezes, Iracema, Diana Lepore, José Penteadó, Adolfo Leicys, Artur Carvalhal, Ayres Campos, Raul Breda, João Pinto de Oliveira, Caio E. Scheiby, Vitorio Cusani, Manuel Peluffo, Teatro Folclórico Brasileiro.

Breve sinopsis

Pressionada por problemas financeiros em sua família, Helena (Antonieta Morineau) se casa com Paulo (Rubens de Queiróz), sem estar apaixonada pelo viúvo, e se muda com ele para viver numa fazenda junto com os parentes de seu marido. Nesse lugar, descobre que a primeira mulher de Paulo, Guida, fora morta devido ao ciúme doentio do marido. A suspeita sobre a presença do fantasma de Guida na fazenda e os rancores da família de Paulo alimentam um clima de mistério e horror.

Comentario sobre el film

A Companhia Maristela surge no período de otimismo no cinema brasileiro pela burguesia paulista nos anos 1950 na sua aposta de, finalmente, se criar uma indústria

cinematográfica nacional nos moldes do *studio system*. No entanto, diferente da Vera Cruz, que contratou majoritariamente técnicos europeus, a Maristela, criada em 1950, se valeu de profissionais egressos do cinema argentino, vários deles saindo do país vizinho por razões políticas devido ao governo peronista. Muitos desses técnicos contratados pelos estúdios paulistas naquele período se fixam no Brasil, dando uma inestimável contribuição ao audiovisual brasileiro. O fotógrafo Mario Pagés é um deles: trabalhou nos estúdios Río de la Plata e San Miguel em seu país natal, e vem para o Brasil para realizar a direção de fotografia do longa *Quando a noite acaba* (1950), dirigido por Fernando de Barros. Pouco depois, é contratado pela Maristela, onde fotografa quatro longas, entre eles, *Mãos sangrentas* (1954), de Carlos Hugo Christensen. No Rio de Janeiro, trabalha em filmes de Watson Macedo e dos estúdios Herbert Richers. Posteriormente, se dedica a filmes publicitários e à televisão, na TV Continental e TV Globo. Juan Carlos Landini, que havia trabalhado para a Artistas Argentinos Asociados e Estúdios San Miguel, é contratado pela Maristela, por indicação de seu amigo Pagés, onde trabalha como assistente de câmera. Depois de trabalhar no Rio de Janeiro, realiza filmes publicitários e dá aulas na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), um dos primeiros cursos universitários em cinema no Brasil. A sua então esposa, María Alvear Guadalupe, é considerada a primeira mulher a fazer carreira como montadora no Brasil. Trabalhou na Maristela, onde monta o musical *Vou te contá* (1958), de Alfredo Palácios, o último filme da companhia. Em seguida, trabalha em várias produções independentes, em filmes como *As amorosas* (1968), de Walter Hugo Khouri, *Lance maior* (1968), de Sylvio Back, e *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (1972), de Paulo Sérgio Person, e no cinema publicitário.

A montagem de *Meu destino é pecar* é de José Cañizares, o principal montador da Maristela. Nascido em Madri, parte para a América como vários espanhóis republicanos. Após viver alguns anos no Chile, se fixa na Argentina, onde trabalha em vários estúdios, sendo laureado. Recomendado por Pagés, é contratado pela Maristela, na qual montou dez filmes, incluindo *Simão, o caolho* (1952) e *O canto do mar* (1952), ambos de Alberto Cavalcanti, e *Mãos sangrentas*, de Christensen, com quem voltaria a trabalhar em *Leonora dos sete mares* (1955), também fotografado por Pagés. Recebeu vários prêmios no Brasil, como o Saci, o Prêmio Governador do Estado e Prefeitura de São Paulo. O diretor de *Meu destino é pecar* é o uruguaio Manuel Peluffo, que trabalhou em vários países, como Argentina, México e Venezuela. Foi ator coadjuvante em vários filmes de Carlos Gardel na Paramount. Após abandonar a carreira de ator, dedica-se à produção e à direção.

Meu destino é pecar é adaptado do romance homônimo de Suzana Flag, pseudônimo de Nelson Rodrigues, sendo, portanto, a primeira adaptação cinematográfica do célebre dramaturgo brasileiro. Em algumas fontes, *Meu destino é pecar* é citado como uma coprodução Brasil e México. Assim como em *Presença de Anita* (1951), de Ruggero Jacobbi, a Maristela aposta mais uma vez em uma adaptação literária de uma obra polêmica, famosa em seu tempo, com tons de suspense, fantástico, terror e erotismo para realizar *Meu destino é pecar*. O filme transita por esses gêneros, ao misturar aspectos sobrenaturais a uma trama de suspense que, no final, ressalta a irrupção da paixão e do desejo, como sendo o verdadeiro fantasma que ronda o casamento burguês, bem ao estilo do universo rodrigueano. Como assinala Catani, o filme recebeu poucas manifestações por parte da crítica, que somente se expressou para considerá-lo uma obra ruim, além de também ter sido um fracasso de bilheteria.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Catani, A. M. (2002). *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. Panorama.

AA.VV. (2011). *Catálogo Retrospectiva Cinematográfica Maristela*. Centro Cultural Banco do Brasil.

3. Mãos sangrentas

Cecilia Nuria Gil Mariño

Ficha técnica

Duración: 92 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Carlos Hugo Christensen - Año de producción: 1954 - Año de estreno: 1955 - Producción: Artistas Associados (Rio de Janeiro), Cinematográfica Maristela (São Paulo) - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Arturo de Córdova, Sadi Cabral, Carlos Cotrim, Jackson de Souza, Manuel Pera, Tônia Carrero, Heloísa Helena, Lisete Barros.

Breve sinopsis

La película se basa en un hecho real de gran trascendencia internacional, aun cuando en los créditos iniciales se coloca una placa que señala que cualquier semejanza con la vida real es una coincidencia. Se trató de la rebelión y fuga de aproximadamente cuatrocientos cincuenta presos en un presidio de la Ilha Anchieta, en el municipio de Ubatuba, São Paulo, en junio de 1952. El episodio tuvo un saldo de ciento dieciocho muertes entre soldados, funcionarios y fugitivos. El film, por su parte, trata la fuga de un grupo de presidiarios bajo el liderazgo de Adriano —interpretado por Arturo de Córdova— que logran atravesar al continente y se internan en la mata atlántica, siempre seguidos por la policía. La primera parte de la película aborda todo el proceso de rebelión y fuga hasta el encuentro de Adriano con una prostituta que revela su pasado y lo pone en cuestión. El encuentro funciona como punto de giro para la segunda parte, que se enfoca en el proceso psicológico del grupo que logra escapar hacia la mata, sus traiciones, humillaciones,

el ejercicio de una violencia cruda y extrema hasta la locura. Finalmente, Adriano logra llegar al pueblo donde está su madre con su hijo pero este último muere por accidente antes de que pueda acercarse, cumpliéndose la profecía por la cual sus manos manchadas de sangre no tocarán a su hijo.

Comentario sobre el film

Carlos Hugo Christensen (Santiago del Estero, Argentina, 1914 – Río de Janeiro, Brasil, 1999) perteneció a las primeras camadas de cineastas latinoamericanos que comenzaron a recorrer la región en búsqueda de nuevas posibilidades y estrategias de producción. En 1946 trabajó para Chile Films rodando *La dama de la muerte*. Ese mismo año realizó también *El ángel desnudo* para la productora Lumiton en Argentina, pero con parte del rodaje en Río de Janeiro, en el cual intervinieron las autoridades consulares para conseguir permisos y apoyar la filmación por tratarse de una oportunidad para estrechar lazos de fraternidad en el marco de una labor de diplomacia cultural. Luego, se trasladó a Venezuela, donde se convirtió en una figura importante de la flamante productora nacional Bolívar Films. Sus films en dicho país fueron, en 1949, *El demonio es un ángel* y, en 1950, *La balandra Isabel llegó esta tarde*, ambos muy diferentes entre sí. Este último le valió el primer premio de fotografía en el Festival de Cannes en 1951.

Su obra, en general, presenta una gran diversidad en materia de géneros. Puede decirse que Christensen fue un director que atravesó todo tipo de fronteras: estéticas, temáticas, comerciales y geográficas. Años más tarde, en 1953, vuelve a desplazarse del centro de producción argentino para filmar para Andes Film en Mendoza, *Un ángel sin pudor*, y *Armiño negro* para Argentina Sono Film pero con rodaje en Perú. Es a partir de 1954 que se radica en Brasil

donde filmó más de veinte largometrajes hasta su muerte en 1999. La primera de ellas es *Mãos sangrentas*, exhibida en el 20° Festival de Venecia representando a Brasil —es por ello que la copia disponible está subtitulada en italiano—, y ganadora de premios por parte de la Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, el Premio Saci y el Premio Governador do Estado de São Paulo. El film, inicialmente, buscó documentar los espacios reales del hecho, sin embargo el gobierno no lo autorizó y trasladaron el rodaje a la Ilha das Flores en São Gonçalo, Río de Janeiro.

La película se trató de una coproducción entre la empresa Artistas Associados y Cinematográfica Maristela, asentadas en Río de Janeiro y São Paulo respectivamente. Esta trama de contactos entre ambas ciudades fue una de las características de las estrategias de producción de este argentino recién llegado al Brasil hasta fundar su propia productora que estrena en 1966 *O menino e o vento*, uno de los films más interesantes de este período. El ensayo de diversas estrategias de producción y comercialización fue constante a lo largo de toda su obra en Brasil. El film contó con un equipo técnico y artístico argentino-brasileño, más la presencia del mexicano Arturo de Cordóva en el papel protagónico, característica que mantendría en todos sus films rodados en Brasil hasta mitad de la década de 1960, sobre todo en la dirección de fotografía.

En ese sentido, es destacable la labor de Mario Pagés, argentino con una remarcable trayectoria por películas como *Los isleros* (Lucas Demare, 1951). En este caso la propuesta *noir* de Christensen se desplaza de los policiales urbanos porteños para construir una atmósfera de peligro y tensión que va delineando la progresión psicológica del personaje principal a partir del escenario natural de la mata. La prostituta le dice a Adriano “eu estou encalhada, mas você tem que afrontar o mató” [—yo estoy encallada pero vos tenés

que afrontar la mata—]. Christensen ya se había adentrado en la exploración de los vínculos entre los escenarios naturales y las obsesiones morales de personajes masculinos que rompen con el ideario burgués de la familia y el ciudadano en películas como *La balandra Isabel llegó esta tarde*. No obstante, en esta propuesta el quiebre es aún más radical a partir de la violencia física y psicológica que el film delinea de manera muy cruda.

La naturaleza tiene un rol protagónico en *Mãos sangrentas*, caracterizada tanto como un espacio de refugio como de peligro. Desde el inicio, la isla donde está el presidio se presenta como una isla de sueño que se verá amenazada por “fieras humanas”. Es en el campo el lugar donde Adriano se refugia luego de matar al sargento durante el carnaval y es el deseo de su esposa de volver a la ciudad lo que provoca tensiones entre ellos, y por lo cual él cree que ella lo ha denunciado y, así, la asesina. La progresión psicológica a la locura de los fugitivos, principalmente de Adriano, va acompañada de la deshumanización de los mismos por el incremento de la brutalidad entre ellos. Por fuera del orden de la civilización pero también extraños en la mata. Las dificultades del terreno, el calor, la sed, los insectos y la amenaza de las emboscadas tornan a la naturaleza un territorio de peligro. Luego de esta película, por varios años, Christensen vuelve a abocarse a los espacios urbanos.

Otro de los aspectos destacables del film se vincula con los modelos de masculinidad y la violencia patriarcal, que ya había puesto en juego en sus policiales *noir* de los años cuarenta en la Argentina. La prostituta le dirá a Adriano que él es de los que mandan y por eso le atrae, poniéndose en tensión toda una serie de valores asociados a las masculinidades hegemónicas y sus roles en los discursos civilizatorios del orden.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Carneiro, G. (2015). Mãos sangrentas. En Puppo, E. (org.), *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. Caixa Cultural Rio de Janeiro.

Gil Mariño, C. (2020). Carlos Hugo Christensen y la posibilidad de un cine 'espectacular' en el Brasil de las décadas de 1950 y 1960. En Dias Fonseca, E. y Mendes Ramalho, F. (orgs.). *Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema*. EdUNILA.

4. Meus amores no Rio

Cecilia Nuria Gil Mariño

Ficha técnica

Duración: 120 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Carlos Hugo Christensen - Año de producción: 1958 - Año de estreno: 1958 - Producción: Cinematográfica Emecê, Lautaro Films, Banco do Estado de São Paulo (BANESPA) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Susana Freyre, Jardel Filho, Fábio Cardoso, Blanca Tapia, Vicente Rubino, Carlos Infante, Marga de los Llanos, Orlando Guy, Antonio Ventura, Domingo Alzugaray, Agildo Ribeiro y Catalano.

Breve sinopsis

Se trata de un argumento muy simple que sirve de excusa para mostrar el atractivo de Río de Janeiro. El personaje de Susana Freyre (Elena Mendoza) participa en un concurso de preguntas y respuestas en la televisión, y gana un viaje por una semana a Río de Janeiro. La idea del turismo está sumamente presente en el film. Se retrata una ciudad utópica donde el idilio amoroso se entrelaza con el de la ciudad. Los enredos sentimentales se dan en el marco de este largo *city tour* que cruza hasta la isla de Paquetá, incluye un partido de fútbol en el Maracanã entre el Flamengo y el Fluminense, una carrera de lanchas en la Lagoa, entre los más diversos paseos. Sus tres pretendientes son un periodista “malandro”, un “playboy” y un piloto de aviación, que le pide finalmente matrimonio.

Comentario sobre el film

Si los primeros ensayos de Christensen en Brasil, *Mãos sangrentas* (1954) y *Leonora dos sete mares* (1955), construyeron atmósferas dramáticas, de suspenso y violencia tanto física como psicológica, la siguiente película del director fue un giro radical que inauguró una zaga de films elogiosos a la por entonces capital del Brasil, Río de Janeiro. Se trató de una coproducción argentino-brasileña y la primera película en utilizar el sistema UltraScope-Agfacolor en Brasil, con su esposa Susana Freyre como protagonista. El sistema Cinemascope colorido le permite a Christensen ampliar los planos abiertos del paisaje y encuadrar a Elena en el centro, “(...) ya sea inserta en las bellezas naturales de la ciudad, o bien en ‘dividida’ entre los varios galanes que disputan su atención” (Miranda, 2015: s/pag.). Asimismo, esta mirada idílica y extranjera de la ciudad puede vincularse con la experiencia personal de la pareja Christensen-Freyre que llevaba solo cuatro años en el país.

La presentación de la ciudad es desde el aire, repitiendo los patrones de los films *hollywoodenses*. Las vistas áreas del Corcovado, el Pão de Açúcar y la bahía de Guanabara son las primeras imágenes de Río en la película, mientras la música extradiegética es una versión instrumental de la popular marcha “Cidade maravilhosa”, compuesta para el carnaval de 1935 por André Filho y considerada el himno de la ciudad. El encuadre resalta la particular geografía que combina el morro, la gran ciudad y la playa. Al bajar Elena del avión se refuerza la idea de la bienvenida a la ciudad con un plano explícito que muestra un cartel en varios idiomas que dice “sea bienvenido a Río”. A los veinte segundos, tres planos después, otro cartel que dice “seja bem-vindo a Copacabana” antecede la presentación aérea y terrestre del barrio y sobre todo de su playa. La protagonista se hospeda

en el Copacabana Palace, ícono de la aristocracia de la playa. Hay un plano y contraplano de la playa y la ventana del hotel que refuerzan los imaginarios del proyecto civilizatorio inaugurado en los años veinte. El idilio y la desactivación de cualquier conflicto —en un contexto de creciente conflictividad social y denuncia de la desigualdad por parte de otros cineastas— puede observarse también en el montaje del número del samba “Sábado em Copacabana”, que enfatiza su representación como escenario del amor romántico. La fotografía, una vez más, estuvo a cargo de un argentino, Aníbal González Paz, quien para la época era uno de los directores de fotografía más reconocidos de Argentina.

Es probable que este carácter laudatorio y de promoción de la ciudad en cuanto atractivo turístico —una suerte de “marca país”— de la película haya sido fundamental para la elección de la misma para representar al país en el 9° Festival de Berlín en 1959, donde fue incluida en la competencia oficial. Asimismo, la ficha técnica del film de la Cinemateca Brasileira señala que tuvo el financiamiento del Banco do Estado de São Paulo (BANESPA). Johnson (1987) señala que este programa de producción estadual financiado a través del Banco representó el primer apoyo estatal directo a la producción de films brasileños. El Banco, por medio de préstamos a una baja tasa de interés, financió cuatro películas en 1956, y nueve en 1957. El objetivo era mantener la vitalidad de la producción paulista tras la desaparición de Vera Cruz. Para estos años, el Estado de São Paulo también había sancionado la ley 4854 que establecía premios económicos y subsidios a los films producidos y exhibidos en dicho estado, incluyendo a aquellos producidos en otros estados pero que dieran un tratamiento recíproco a las películas paulistas en sus jurisdicciones. Así, a inicios de los años sesenta, el Estado de Guanabara sancionó una ley similar para apoyar la producción local y para participar

del programa paulista.¹ La ficha de la Cinemateca Brasileira detalla también el circuito de exhibición en São Paulo hasta 1960. Si bien esto era consecuencia del financiamiento estadual, también pudo haber estado vinculado a la promoción del turismo interno, valiéndose de la explotación del color y de la pantalla ancha que permitía el sistema UltraScope. *Meus Amores no Rio* era una invitación a recorrer una Río de Janeiro paradisíaca que apagaba cualquier tipo de tensión social.

En esta misma dirección pueden interpretarse los premios recibidos por la película: Premio de la Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (Río de Janeiro, 1958) como mejor película; Premio Saci (1958) como mejor actriz para Susana Freyre; otro premio como mejor actriz para ella también por parte del Festival del Distrito Federal 1958, (Río de Janeiro, 1958) y el Premio Governador do Estado de São Paulo (1958), como mejor productor para Christensen.

La producción ejecutiva estuvo a cargo de Augusto A. Cavalheiro Lima, quien había estado al frente del Departamento de Publicidad de la productora paulista Vera Cruz y formaba parte de distintas asociaciones cuyos objetivos eran los de asesorar al gobierno y realizar sugerencias para el desarrollo de las industrias creadas por el propio Poder Ejecutivo. La distribución estuvo a cargo de Pelmex en Brasil, según los datos del acervo de la Cinemateca Brasileira, lo cual denota la trama de contactos que Christensen, cuatro años después de haberse instalado en el país, consiguió entretejer.

Por último, otra de las estrategias narrativas sumamente utilizadas para resaltar la transnacionalidad de los films tuvo que ver con la conformación de parejas binacionales. Estrategia utilizada tanto por los estudios de los Estados Unidos en el

1 Ver Johnson, R. (1987). *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. University of Pittsburgh Press.

apogeo de la política del Buen Vecino para América Latina, como por parte de las iniciativas de las décadas precedentes entre los propios países latinoamericanos, a destacar los films argentino-mexicanos.² *Meus amores no Rio* se trató de un film que retomó toda una serie de estrategias comerciales y estéticas que buscaban delinear un mundo de ilusión, detenido, frente al arribo de una camada de cineastas que venían a denunciar la violencia detrás del *cartão postal* colorido. No obstante, a Christensen le permitió continuar ensayando diversas formas de hacer cine en el país.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gil Mariño, C. (2019). Río de Janeiro en las cintas de Carlos Hugo Christensen. Novedades técnicas, industrias culturales y Estado en las imágenes político-culturales de la urbe. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Imagens, memórias e sons*, octubre 2019.

Miranda, M. (2015). *Meus amores no Rio*. En Puppo, E. (Org.) *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*, pp. 30-31. Caixa Cultural. Traducción de la autora.

2 Para un análisis sobre estas relaciones, ver Lusnich, A. L., Aisemberg, A. y Cuarterolo, A. (eds.). (2017). *Pantallas transnacionales: El cine argentino y mexicano del período clásico*. Imago Mundi.

5. Matemática zero, amor dez

Cecilia Nuria Gil Mariño

Ficha técnica

Duración: 120 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Carlos Hugo Christensen - Año de producción: 1960 - Año de estreno: 1960 - Producción: Cinematográfica Emecê, Banco del Estado de São Paulo (BANESPA) - Tipo de financiación: mixta - Reparto principal: Susana Freyre, Alberto Ruschel, Agildo Ribeiro, Heloísa Helena, Jaime Costa, Odilon Azevedo, Mara di Carlo, Marga de los Llanos.

Breve sinopsis

Si bien no es posible encontrar una copia disponible de este film en los diferentes repositorios a nivel regional hasta el momento, la documentación preservada por la Cinemateca Brasileira nos permite constatar que esta *remake* brasileña de la película del propio Christensen *La pequeña Señora de Pérez* (1943) ha seguido de modo fiel la línea argumental, manteniendo hasta los nombres de pila de los protagonistas. No obstante, contó con una serie de modificaciones formales como resultado del anclaje en estas nuevas locaciones nacionales. Susana Freyre, esposa en ese entonces de Christensen, interpreta el protagónico femenino —en la versión argentina se trataba de Mirtha Legrand—, mientras que Alberto Ruschel tiene el rol del médico Carlos —Juan Carlos Thorry en el film de 1943—. Julieta convence al médico Carlos Santos de no delatar su mentira sobre su fiebre para librarse de una prueba de fisiología. Carlos se ve seducido por la colegiala y ella también se enamora de él.

Por medio de una pequeña elipsis temporal se casan y tienen una luna de miel por las ciudades de Recife, Salvador, Brasilia y Río de Janeiro. De vuelta en São Paulo, Julieta no sabe qué hacer con su tiempo libre y decide volver a la escuela sin que su esposo lo sepa. Entre *boites* y teatros, Julieta fracasa en sus estudios pero no cuenta nada a Carlos. Frente a esta situación, el profesor de Física le recomienda un profesor particular, Jacinto, que se enamora de la alumna. Durante una de sus visitas a la casa encuentra a Carlos y le pide casamiento pensando que se trata de su padre. Tras la discusión de pareja, Julieta huye para la casa paterna porque Carlos cree que lo engañó. Jacinto aclara la situación con Carlos y éste, con la ayuda del profesor de Física, montan una estrategia para que Julieta durante la prueba de fisiología confiese su amor por su marido.

Comentario sobre el film

Es probable que el título de esta *remake* se encuentre en el propio guion, ya que en la versión argentina, que sí se halla disponible para su visionado, el médico le dice a Julieta que siempre se sacó diez en anatomía y cero en amor como excusa para su declaración. Así, se invierte la frase en el título, dada la performance escolar de Julieta y a modo de anunciar el final feliz de esta comedia. Aun cuando hasta el momento no se tiene acceso al film más que a través de la memoria de quienes lo han visto en su momento de estreno, el análisis de varios de los elementos que la Cinemateca Brasileira ha podido preservar es sumamente interesante. En primer lugar, teniendo en cuenta la vasta producción en materia de géneros de Christensen en Argentina y siendo considerado uno de los referentes del policial y el *noir*, cabe la pregunta sobre cuáles fueron las motivaciones para realizar una *remake* de una de sus comedias. En este sentido, puede

retomarse los trabajos de Alejandro Kelly Hopfenblatt sobre las *remakes* argentinas en México y Estados Unidos (2017, 2020) que señalan, por un lado, que las películas sobre las que se realizaron *remakes* buscaron desanclarse de rasgos “típicos locales”, donde las transposiciones de grandes obras de la literatura universal y las comedias sofisticadas que llevaron a sus pantallas tradiciones de la *screwball comedy* jugaron un rol fundamental. Por el otro, Kelly Hopfenblatt (2020), siguiendo las propuestas de Iain Robert Smith y Constantine Verevis (2017), remarca que “[...]detenerse en adaptaciones transnacionales de los mismos argumentos obliga a reconsiderar las formas en que se producen, sus relaciones con los cines nacionales, su impacto sobre las representaciones de raza y género y las formas en que son recibidas por los espectadores”.³

Así, esta *remake* articula y tensiona algunos de estos rasgos. Por un lado, inicialmente se trata de una transposición de la pieza teatral de Andor de Soos, *Come back to school*, y la versión argentina no hace hincapié en un anclaje local a través de las representaciones y motivos porteños —presentados como argentinos—, a los que recurrieron varios films de la época, sino más bien, en las pocas escenas en exteriores del film, se realiza un desplazamiento hacia otros escenarios naturales, como el paisaje de montañas y ríos de lo que después nos enteramos que es Mendoza por la referencia al Tupungato. Otra escena importante en exteriores se encuentra en el Patio Andaluz del Rosedal de Palermo, sin ningún tipo de plano abierto de presentación del espacio, como sí puede observarse en las estrategias de presentación de Río de Janeiro de sus películas en Brasil. En este sentido, considerando el antecedente de *Meus amores no Rio*,

3 Ver Kelly Hopfenblatt, A. (2020). *Down Argentine Way: los remakes de películas argentinas en Hollywood en los años cuarenta*. En *Secuencias. Revista de historia del cine*, núm. 32.

el destaque del color en la propaganda del film y la inclusión del listado de ciudades que recorren los personajes durante su luna de miel en la ficha de la sinopsis, podría pensarse que esta versión también retoma elementos del turismo y se presenta ante la audiencia de las grandes ciudades como una oportunidad de acercar imágenes coloridas de la nación. Para ello, repite la experiencia con Aníbal González Paz como director de fotografía. De hecho la ficha de la Cinemateca Brasileira contiene una referencia sobre los términos descriptores de la cinta donde aparecen los “casamento; turismo; ensino”. Entre las locaciones también está el aeropuerto de Congonhas, en la ciudad de São Paulo. Los afiches de difusión llevan los rostros de los protagonistas con la siguiente leyenda “No deslumbramento de um colorido perfeito, a mais suntuosa comédia musical do cinema”.

Otro elemento a destacar es el carácter musical de esta versión, que no existe en la versión argentina —hay solo un número de ballet que corresponde a un sueño de Julieta con una clara influencia expresionista—. La banda sonora —disponible en *YouTube* para su consulta—, grabada en un LP por Columbia en 1960, consta de catorce músicas por compositores e intérpretes muy variados, la mayoría de ellos muy famosos en todo Brasil. El LP reúne, asimismo, interpretaciones de músicas que ya tenían gran éxito como “Na baixa do sapateiro” de Ary Barroso y “Rosa Morena” de Dorival Caymmi, entre otras. Pero también aparecen otro tipo de ritmos como marchas militares, rock and roll, o ligados a la influencia del jazz. Hacia mediados de los años cincuenta, el modelo de las comedias musicales carnavalescas se había visto agotado, y nuevos caminos ligados al universo del rock, del pop, de la popularidad creciente de nuevos artistas en pleno proceso de transformación de la *bossa nova* y surgimiento de la MPB —música popular brasileira—, o años más tarde de la llamada *jovem guarda*, pusieron en

pantalla otro tipo de musicales, aunque también asociados a la comedia mayormente. La contratapa del LP indica que se trata de la banda sonora del film y tiene dos fotogramas del mismo. En uno de ellos, Freyre se encuentra entre dos hombres disfrazados con motivos exóticos como para carnaval y, en el otro, ella está frente a una banda militar.

Con respecto a los números musicales hay una escena en internet de pésima calidad pero que permite dar cuenta de cómo se puso en escena “O milagre da volta”, interpretado por la ya famosa para la época Lana Bittencourt —disponible en *YouTube* para su consulta—. Carlos (Alberto Ruschel) se encuentra en un bar solo, bebiendo y con un semblante de tristeza mientras Bittencourt está interpretando este tema en vivo. La letra despierta la añoranza de su esposa y comienza a verla en la cantante. La imagen de Bittencourt desaparece y se reemplaza por la de Freyre. Esta última realiza *playback* de la música hasta que desaparece y en la escena siguiente la vemos estudiando. Lana Bittencourt en 1960 ya era una artista de la Columbia muy reconocida. Por su parte, Ruschel —quien ya había participado como cantor de la coproducción argentino-brasileña *No me digas adiós* (Luis José Moglia Barth, 1947)— obtuvo el premio a mejor actor en el Festival de Curitiba de 1960, allí también la película ganó el premio al mejor film.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gallina, M. (1997). *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*. Producciones Iturbe.

6. Amor para três

Cecilia Nuria Gil Mariño

Ficha técnica

Duración: 102 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Carlos Hugo Christensen - Año de producción: 1960 - Año de estreno: 1960 - Producción: Cinematográfica Emecê, Banco del Estado de São Paulo (BANESPA) - Tipo de financiación: mixta - Reparto principal: Susana Freyre, Fábio Cardoso, Agildo Ribeiro, Jaime Costa, Maria Pompeu, Orlando Guy, Oduvaldo Vianna Filho, Afonso Stuart.

Breve sinopsis

El film se trató de la *remake* de *La Señora Pérez se divorcia* (1945), y así como en el caso de la *remake* de *La pequeña Señora de Pérez* (1943), mantuvo fidelidad con el argumento de la versión argentina. El Dr. Carlos Santos, médico casado con Julieta, flirtea con sus clientas en su consultorio. La noche de la conmemoración del segundo aniversario del casamiento de la pareja, Carlos llega con demora al festejo. Al mismo tiempo Julieta se reencuentra con Jacinto Abreu, un antiguo amigo que la pretende. Luego Julieta va de sorpresa al consultorio de su esposo y lo encuentra besándose con una paciente. Enojada por la traición, acude a Jacinto para que sea el abogado de su divorcio y además prepara su venganza generando situaciones románticas con Jacinto, que está perdidamente enamorado por ella. Se da toda una serie de enredos en un juego de apariencias y mentiras, donde Carlos acepta el divorcio pero pide respeto y consideración mientras tanto a la nueva pareja. Los juegos de

aparición continúan entre la ex pareja hasta que la noche de año nuevo Julieta demuestra que lo sigue queriendo a Carlos y salen juntos a conmemorar despidiendo a Jacinto. En el cambio de año los dos se dan cuenta que se aman nuevamente. Finalmente Jacinto, que busca desesperadamente a Julieta, los encuentra juntos, se pelea con Carlos y culminan en la comisaría. El comisario termina creyendo en el matrimonio de Carlos y Julieta luego de un beso cinematográfico entre la ex pareja que Jacinto desapruueba pero todos aplauden.

Comentario sobre el film

Si bien el film mantuvo fielmente el argumento con respecto a la versión argentina de 1945, con muy pocas variaciones, es destacable la ruptura de la zaga con *Matemática zero, amor dez*, que sí mantiene *La Señora de Pérez se divorcia*, por el cambio de intérprete para el personaje de Carlos, de Alberto Ruschel a Fábio Cardoso, con quien Christensen y Freyre ya habían trabajado en *Meus amores no Rio*. Originalmente el film es una adaptación de la obra de teatro *Divorçons* (1880) de Victorien Sardou que realizó una crítica en tono de sátira a las leyes sobre el divorcio. Se trata de una comedia romántica con fuerte influencia de las *screwball comedies* que, tal como señala Marcelo Miranda (2015), a pesar de estar vinculada cronológicamente a la “luna de miel” de Christensen con Río de Janeiro —el rodaje tiene lugar en Río y no en São Paulo—, deja de lado los exteriores y las vistas “cartão postal” de la ciudad para volver sobre los interiores reforzando el carácter de comedia de puertas. La caracterización del personaje de Julieta, en comparación con la interpretación de Mirtha Legrand, tal vez por el recorrido del texto estrella de esta última en su producción argentina en esos primeros años, el desfase temporal entre una producción y otra,

y los cambios que se produjeron en las relaciones entre los géneros en ese lapso de quince años, y hasta quizás el lugar de extranjera en el cine brasileño de Freyre, resalta aún más su carácter moderno e independiente. Su mirada crítica y ambigua sobre la familia como institución burguesa, y sobre las relaciones entre los géneros, se radicalizaría en películas siguientes como por ejemplo en la *remake* de *Adán y la serpiente* (1946), llamada *Uma pantera na minha cama* (1971). Con respecto a los elementos de *abrasileirização* de este film de los setenta, el título evoca a las “porno-chanchadas” de la época y se introduce una escena de baile de carnaval donde la *fantasia* privilegiada es la de la misteriosa dama de blanco, fetiche sexual de los hombres del hotel.

El elemento musical también es reforzado en la *remake* *Amor para três*. La banda de sonido estuvo a cargo de Lyrio Panicelli, con quien continuaría trabajando en los dos films siguientes —*Esse Rio que eu amo* (1961) y *O Rei Pelé* (1962)—. Aparecen algunos números musicales como el de Tito Madi cantando “Sonho e saudade” acompañado por Ribamar en el piano y el de Manezinho Araújo, “o Rei da Embolada”, cantando “Pra aonde vai, Valente”, mientras Jacinto —que continúa siendo interpretado por el cómico Agildo Ribeiro— intenta conquistar a Julieta que disfruta de la música pero no tanto de la compañía, según las expresiones de su rostro.

La fotografía estuvo nuevamente a cargo de Aníbal González Paz con quien trabajó en dos films más —el siguiente *Esse Rio que eu amo* y *Somos* (1982), realizado en Argentina—.

Si bien Christensen con el correr de los años fue ensayando diferentes estrategias de producción, y experimentó versiones locales de los géneros cinematográficos —donde el tratamiento del espacio tuvo un rol fundamental—, su diálogo con la cinematografía argentina persistió. En esa conversación encontró el extranjero adoptado un estilo particular, y quizás su propio hogar cinematográfico.

Así, realizó parte del rodaje de *O Rei Pelé* en Buenos Aires, continuó trabajando con directores de fotografía argentinos, y ensayando posibilidades brasileñas de *remakes* y de transposición de textos canónicos de la literatura argentina, como el cuento de Borges “La intrusa” en 1979, y su última película inconclusa *A casa de açúcar* sobre el cuento homónimo de Victoria Ocampo para realizar una coproducción argentino-brasileña.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Miranda, M. (2015). Amor para Três. En Puppo, E. (org.). *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. Caixa Cultural.

7. Nossa escola de samba

Fabián Núñez

Ficha técnica

Duración: 29 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Manuel Horácio Giménez - Año de producción: 1965 - Año de estreno: 1968 - Producción: Thomaz Farkas - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

A Escola de Samba Unidos de Vila Isabel entra na avenida no carnaval de 1965. Por meio de texto construído a partir de declarações de um dos fundadores da escola, Antônio Fernandes da Silveira, o China, é possível conhecer um pouco da vida de alguns moradores do morro do Pau da Bandeira, no bairro de Vila Isabel, Zona Norte do Rio de Janeiro. A preparação para o carnaval: a pesquisa para o tema do samba-enredo, a construção dos carros alegóricos, os ensaios, o samba-enredo; a presença crescente da comunidade e com o enredo “Rio, Epopeia do Teatro Municipal”, a Escola sobe para o Grupo Especial do carnaval carioca.

Comentario sobre el film

A historiografia registra o início do som direto no cinema brasileiro vinculado a duas figuras: no Rio de Janeiro, ao cineasta sueco Arne Sucksdorf, que ministra um curso organizado pelo Ministério das Relações Exteriores e pela UNESCO na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e ao fotógrafo e produtor Thomas Farkas, em São Paulo, que realiza documentários com um gravador

Nagra, recentemente adquirido. Uma pessoa que se vincula a ambas experiências é Vladimir Herzog, que dirige o curta *Marimbás* (1963), resultado do curso de Sucksdorf no Rio, e que também conhece Fernando Birri no Festival de Mar del Plata, em 1962, e posteriormente será recebido por Farkas no Brasil. Após conhecer Birri no festival marplatense, Herzog e Maurice Capovilla passam três meses no Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional do Litoral (UNL), em Santa Fé. Com o recrudescimento da situação política na Argentina, após o Golpe de 1962, Fernando Birri, Carmen Papio, Edgardo Pallero, Dolly Pussi e Manuel Horácio Giménez migram para o Brasil. Em São Paulo, a experiência deles em som direto na “Escola de Santa Fé” será fundamental para a realização de filmes produzidos por Thomas Farkas. Assim, são rodados os curtas documentais *Viramundo*, de Geraldo Sarno, *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, *Memórias do cangaço* de Paulo Gil Soares e *Nossa escola de samba*, de Manuel Horácio Giménez, realizados entre agosto de 1964 a março de 1965. Os quatro curtas são reunidos e lançados comercialmente no longa-metragem *Brasil verdade*, em 1968. Posteriormente, Farkas produz um conjunto de vinte documentários realizados no Nordeste, focados na cultura popular, realizados entre março e maio de 1969 e montados entre 1969 e 1972, que são denominados como “A condição brasileira”. Esse conjunto de filmes rodados por três equipes simultaneamente em Pernambuco, Ceará e Bahia, no final dos anos 1960, ficou celebrado na historiografia como Caravana Farkas. Atualmente, alguns autores também incluem na Caravana, os filmes que compõem o longa *Brasil verdade*. Oriundo do grupo de argentinos que vieram com Birri ao Brasil, Edgardo Pallero trabalha na série de filmes rodados no Nordeste, como produtor executivo. Em seguida retorna ao seu país

natal, onde se junta a Fernando Solanas e Octavio Getino, no Grupo Cine Liberación.

Nossa escola de samba se inicia com imagens do desfile da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel no carnaval de 1965, ano das festividades do IV Centenário da fundação da cidade do Rio de Janeiro. Apesar do uso do som direto, o filme se centra em uma narração em *off*, a partir de depoimentos de China, um dos fundadores da escola, que aparece em cena, ao contar como se deram os preparativos do desfile. Assim, há imagens dos ensaios na quadra da escola e do trabalho no barracão. São momentos nos quais a câmera se detém sobre os componentes da escola, sambando com alegria e descontração, sob os olhares dos demais membros da comunidade. Além disso, destacam-se cenas do cotidiano de tais personagens, retratando as moradias e as condições de vida na favela, evidenciando um contraste entre o luxo da festa carnavalesca e a pobreza de quem realiza esta festa. No final do filme, após a vitória da escola de samba na avenida, consagrando-se como a campeã naquele ano, volta-se às cenas do dia a dia, da descida do morro por seus moradores para mais um dia de trabalho, acompanhados de um samba, cuja letra idealiza a vida na favela. Desse modo, *Nossa escola de samba*, ao lado dos outros curtas que compõem *Brasil verdade*, retrata as contradições sociais do país, dentro de um espírito da esquerda da época, ao refletir a derrubada de João Goulart pelo Golpe de 1964, partindo da chave das três principais alienações do povo brasileiro: a religião, o futebol e o carnaval. No entanto, é graças a este movimento de aproximação ao cotidiano das classes populares, com o intuito de compreendê-las, que o documentário social produzido por Farkas se consagrou por sua excelência técnica no trato com o real e pela admiração às pessoas humildes que compõem o povo brasileiro.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bernardet, J.C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras.

da Costa, F. M. (2008). *O som no cinema brasileiro*. 7 Letras.

8. ABC do amor

Título em Castelhana: El ABC del amor

[Três histórias sobre amor e sexo]

Fabián Núñez

Ficha técnica global

Duración: 109 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Año de producción: 1966.

O pacto

Ficha técnica

Duración: 38 min - Dirección: Eduardo Coutinho - Año de estreno: 1967- Producción: Saga Filmes - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Vera Vianna, Reginaldo Faria, Jofre Soares, Isabel Ribeiro, Mario Petraglia, Virgínia Valli, Cláudio MacDowell.

Noche terrible

Ficha técnica

Duración: 46 min - Dirección: Rodolfo Kuhn - Año de estreno: 1967 - Producción: Marcelo Simonetti - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Jorge Rivera López, Susana Rinaldi, Federico Luppi, Héctor Pellegrini, María Luisa Robledo, Corrado Corradi, Marta Gam, Gloria Pratt, Adriana Aizemberg, Beatriz Allemany, Roberto Braceras, Miguel Narciso Brusse, Omar Delli Quadri, Naum Krass, Lelio Lesser, Hebe Miller, Lola Palombo, Marcela Ruiz, Félix Tortorelli, Antonio Ripoll.

Mundo mágico

Ficha técnica

Duración: 25 min - Dirección: Helvio Soto - Año de estreno: 1967 - Producción: Helvio Soto - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: María Eugenia Barrenechea, María Eugenia Cavieres, Raúl Espinosa, Tennyson Ferrada, Jorge Guerra, Patricia Guzmán, Carmen Lancio, Miguel Littín, Coca Melnick, Patricia Menz, Antonio Ripoll

Breve sinopsis

Três histórias sobre amor e sexo. *Noche terrible*: as hesitações de um homem na noite da véspera de seu casamento. Adaptação do conto homônimo de Roberto Arlt. *Mundo mágico*: um diretor de televisão vive uma dupla crise, um relacionamento extraconjugal e a realização de um documentário para a TV sobre a miséria nas favelas de Santiago. *O pacto*: no subúrbio carioca, o playboy Mario seduz a casta Inês. Ela lhe propõe um pacto de amor: após dormirem juntos, cometer um duplo suicídio.

Comentario sobre el film

Nos anos 1960 houve algumas produções entre o Brasil e outros países latino-americanos, como realizações hispanas filmadas em terras brasileiras, como *Jogo perigoso* (*Juego peligroso*, México, 1967), de Arturo Ripstein e Luis Alcoriza, assim como coproduções, como *Favela* (Brasil/Argentina, 1960), de Armando Bó, *Quero morrer no carnaval* (*Quiero morir en carnaval*, Brasil/México, 1962), de Fernando Cortés, e *Quatro mulheres para um herói* (*Homenaje a la hora de la siesta*, Argentina/Brasil, 1962), de Leopoldo

Torre Nilsson. *ABC do amor* talvez seja a mais ambiciosa das coproduções rodadas naquela década.

O ABC do título se refere aos países envolvidos no filme: Argentina, Brasil e Chile. O projeto nasce quando Leon Hirszman parte para o exílio no Chile, ao lado de sua esposa, a economista Liana Aureliano, logo após o Golpe de 1964 no Brasil. Em Santiago, conhece Helvio Soto, que o leva para trabalhar na televisão. Após retornar ao Brasil, Hirszman adquire junto com Marcos Farias a produtora Saga Filmes, até então sob o controle de Gerson Tavares e Joaquim Pedro de Andrade. Devido à sua relação com Soto, surge a ideia de uma coprodução de um longa formado em episódios, a exemplo de filmes europeus da época, com o propósito de reunir realizadores do novo cinema dos três países. O episódio brasileiro seria dirigido por Nelson Pereira dos Santos, mas, devido a um impedimento, quem assume a tarefa é Eduardo Coutinho. Assim, *O pacto* é a sua primeira direção em um longa-metragem, já que o projeto da então ficção *Cabra marcado para morrer*, produção do Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPC da UNE), foi interrompida pelo Golpe de Estado, em 1964. A direção de fotografia é de Dib Lutfi, uma das figuras-chave do Cinema Novo, ao fotografar muitas obras de seus autores, como *Opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos, *Os herdeiros* (1968), de Carlos Diegues, *Os deuses e os mortos* (1969), de Ruy Guerra, *Os condenados* (1973), de Zelito Viana, *A lira do delírio* (1978), de Walter Lima Júnior, entre muitos outros. Dib Lutfi iniciou a sua carreira ao fazer o curso de Arne Sucksdorff, no qual faz câmera e direção de fotografia do curta *Marimbás* (1963), de Vladimir Herzog, o filme-laboratório do curso. Considerado o maior câmera do cinema brasileiro, é apelidado como o “homem-grua” por seu talento e extrema habilidade na câmera na mão. *O pacto* possui uma influência

da obra de Nelson Rodrigues em seu retrato sobre os valores morais e a sexualidade no subúrbio do Rio de Janeiro. Dessa forma, o episódio de Coutinho se junta à proposta do longa, que gira em torno da temática sexual dos anos 1960, a partir de uma estética do cinema moderno. O episódio de Kuhn possui um tom tragicômico e o episódio chileno, um tom amargo e existencialista, ao afrontar as angústias ideológicas de um homem de classe média, tema recorrente na obra de Soto.

O filme foi distribuído com quatorze cópias no Brasil, sendo lançado comercialmente no Chile em março de 1967 e, na Argentina, em setembro de 1967.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Mattos, C. A. (2019). *Sete faces de Eduardo Coutinho*. Boitempo/Itaú Cultural/ Instituto Moreira Salles.

Ohata, M. (Org.). (2013). *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify.

9. A cor do seu destino

Fabián Núñez

Ficha técnica

Duración: 96 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jorge Durán - Año de producción: 1986 - Año de estreno: 1987 - Producción: Nativa Filmes - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Guilherme Fontes, Júlia Lemmertz, Andréa Beltrão, Norma Benguell, Marcos Palmeira, Franklin Caicedo, Chico Diaz, Marcos Grassi, Tito Ameijeiras, Paulinho Mosca, Anderson Müller, Duda Monteiro, Anderson Schreiber.

Breve sinopsis

Paulo é um adolescente, filho de mãe brasileira e pai chileno, que veio morar no Rio de Janeiro quando tinha seis anos de idade, uma vez que a sua família foi forçada a sair do Chile por razões políticas. À crise natural da idade, se somam os questionamentos de sua identidade, pois o Chile é um país irreal em sua memória, presente somente nas lembranças de seu irmão assassinado pela ditadura pinochetista. Com a chegada de Patrícia, sua prima chilena, que fala sempre em Castelhana e narra as experiências da repressão, os questionamentos de Paulo aumentam, fazendo com que ele sinta a necessidade de tomar uma atitude dramática.

Comentario sobre el film

Nascido em Santiago em 1942, Jorge Durán se forma como ator pela Faculdade de Artes Cênicas da Universidade do Chile e começa a trabalhar no cinema como assistente

de direção do longa *Voto + fusil* (Chile, 1970), de Helvio Soto. Em seguida, trabalha na mesma função em *Estado de sítio* (França/Itália/RFA, 1972), de Costa-Gavras, e *Queridos compañeros* (Chile, 1973-1977), de Pablo de la Barra. Durante o governo Allende trabalha na Televisão Nacional de Chile como produtor. Militante do Partido Socialista, após o Golpe de 1973, é detido por razões políticas e, após ser liberado, é forçado a abandonar o Chile. Fixa-se no Rio de Janeiro, onde começa a atuar como assistente de direção em *Nem os bruxos escapam* (1975), de Valdi Ercolani, *O rei da noite* (1975), longa de estreia de Héctor Babenco, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1976), de Héctor Babenco, sendo, nesse último, um dos roteiristas. Em 1978, escreve o roteiro e dirige o seu primeiro longa-metragem, *O escolhido de Iemanjá*, um filme piloto para uma série de televisão, intitulada “Um homem de aluguel”, em coprodução com a Embrafilme. É roteirista de *Gaijin, caminhos da liberdade* (1979), de Tizuka Yamazaki, *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Héctor Babenco, *O sonho não acabou* (1982), de Sérgio Rezende, *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles, entre outros. Também escreveu roteiros para o cinema chileno, como *Ya no basta con rezar* (1972), de Aldo Francia, *Mi último hombre* (1996), de Tatiana Gaviola e *Last call* (1999), de Christine Lucas. Escreve e dirige o seu segundo longa, *A cor do seu destino*, que conhece ampla repercussão no Brasil e no exterior.

O filme lança uma nova geração de atores, como Guilherme Fontes, Marcos Palmeira e Andréa Beltrão. Ganha diversos prêmios, como os de Melhor Filme, Diretor, Roteiro, Ator e Atriz Coadjuvantes no Festival de Brasília, a Margarida de Prata da Conferência Nacional de Bispos do Brasil (CNBB), Melhor Roteiro no Festival de Cartagena, Melhor Filme da Crítica Internacional (Fipresci), da Organização Católica do Cinema (OCIC), das Juventudes

Comunistas e o Prêmio Caracol da União Nacional de Escritores e Artistas (UNEAC) no Festival de Havana. *A cor do seu destino* teve uma distribuição nacional e no exterior, sendo lançado comercialmente nos Estados Unidos, Europa e América Latina. No filme atua Chico Díaz, no papel do irmão mais velho de Paulo, assassinado pela ditadura chilena. Mexicano de origem e filho de diplomata, Díaz se fixou jovem no Brasil e possui uma extensa filmografia, atuando no cinema brasileiro desde os anos 1980. No papel de cônsul — e do oficial responsável pela prisão e morte do irmão de Paulo —, o argentino Tito Ameijeiras trabalhou em vários filmes no Brasil e na Argentina, sobretudo como produtor.

A pesquisadora chilena Jacqueline Mouesca, em seus textos sobre história do cinema chileno, divide a cinematografia de seu país, após o Golpe de 1973, em duas vertentes: “Cinema Chileno no país” e “Cinema Chileno no exílio”. Essa divisão teórico-metodológica, que respalda os princípios político-ideológicos advogados pela pesquisadora —ela mesma, uma exilada—, é uma singularidade que encontramos na historiografia do cinema chileno. Assim, há um questionamento bastante interessante sobre o que define um filme como pertencente àquela cinematografia. No caso, filmes realizados por chilenos em outros países cuja temática seja “chilena” são considerados chilenos, o que na época vai ao encontro da denúncia ao Golpe e à ditadura instalada. Isso foi algo que recebeu uma ampla repercussão, devido à solidariedade internacional ao povo chileno. Portanto, dentro dessa proposta historiográfica, *A cor do seu destino*, uma produção brasileira dirigida por um chileno que adotou o Brasil como país, é considerado um “filme chileno”. Anos mais tarde, Jorge Durán voltaria a filmar em seu país natal com o longa *Romance policial* (2013), uma produção brasileiro-chilena rodada no deserto de Atacama.

A cor do seu destino concilia a abordagem de questões políticas com um filme de temática “jovem”, ao pôr como protagonista um adolescente em seu processo de autoconhecimento. Nesse sentido, o filme dialoga com uma produção em voga no cinema brasileiro dos anos 1980, deslanchada com o longa *Bete Balanço* (1984), de Lael Rodrigues, que colocou em cena bandas de rock que despontaram naquela década. Não por acaso, no filme de Durán, vemos a participação da banda Biquini Cavado. Do mesmo modo, o *casting* optou por um elenco majoritariamente jovem e formado por vários estreantes no cinema, dando um tom realista ao drama adolescente. Assim, os ideais da geração de Durán dialogam com uma nova geração de espectadores em um Brasil recentemente saído de vinte e um anos de ditadura.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Mouesca, J. (1992). *Cine chileno: veinte años 1970-1990*. Ministerio de Educación de Chile.

Ramos, F. y Miranda, L. F. (2000). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. SENAC.

10. Brascuba

Fabián Núñez

Ficha técnica

Duración: 100 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Orlando Senna y Santiago Álvarez - Año de producción: 1988 - Año de estreno: s/e - Producción: Embrafilme, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Pilar Filmes - Tipo de financiación: co-producción.

Breve sinopsis

Como dois países tão diferentes podem ter povos tão parecidos? Eis a questão que percorre o filme, que busca entender as semelhanças socioculturais e étnicas, apesar das diferenças políticas, econômicas, linguísticas e geográficas, de Brasil e Cuba. Para respondê-la, é lançado um olhar estrangeiro para ambos os países: Orlando Senna retrata Cuba e Santiago Álvarez filma o Brasil.

Comentario sobre el film:

O cineasta baiano Orlando Senna foi professor e, em seguida, diretor da Escuela de San Antonio de los Baños, em Cuba. Mora no país caribenho, com algumas temporadas no Brasil, de 1985 a 1995, tornando-se amigo do célebre documentarista Santiago Álvarez, diretor do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, que sempre lhe manifestou o interesse em filmar no Brasil. Assim, em 1984, surge a ideia de um documentário sobre os dois países, com Senna filmando Cuba e Santiago Álvarez, o Brasil. Com uma equipe de filmagem

reduzida, Senna rodou Cuba de ônibus por mais de um mês, filmando em várias cidades e regiões da ilha: Santiago de Cuba, Guantánamo, Sierra Maestra, Holguín, Camagüey, Sancti Spiritus, Las Villas, Trinidad, Santa Clara, Batabanó, Cienfuegos, Matanzas, Varadero, Pinar del Río. A fotografia é de Iván Napóles, tradicional parceiro de Álvarez. Ao todo, foram três meses de produção. Em 1986, Santiago filma no Brasil, percorrendo várias cidades e regiões: Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Salvador, o Nordeste e a Amazônia, permanecendo cerca de três meses no país. A fotografia é de Dervis Pastor Espinosa, também um dos mais importantes cinegrafistas do *Noticiero ICAIC*.

O filme é montado no ICAIC, em 1987. Durante a realização do longa, as relações diplomáticas entre Brasil e Cuba são reatadas, tema que entra no filme. O longa não teve exibição comercial no Brasil, tendo sido exibido apenas em festivais. Em Cuba, o filme teve grande sucesso e ficou em cartaz por cinco meses, em todo o país. No terceiro mês de exibição, foi transmitido na TV, no horário nobre de domingo, e mesmo assim ficou mais dois meses em cartaz, superando bilheterias de filmes de ficção. *Brascuba* frisa a forte presença africana em ambos os países, manifesta nos ritmos musicais e na dança. É assinalado que a população negra dos dois países é descendente dos mesmos povos, oriundos das mesmas regiões da África. Apresenta uma Cuba colorida e feliz, em um mundo antes da queda do Muro de Berlim e de uma ilha depauperada pelo tenebroso Período Especial. Por sua vez, apresenta um Brasil subdesenvolvido, dilacerado pela desigualdade social, mas repleto de esperança, característica de seu povo alegre, em uma então jovem democracia.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Labaki, A. (1994). *O olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez*. Iluminuras.

Leal, H. (2008). *Orlando Senna: o homem da montanha*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

11. O toque do oboé

Título em Castelhana: El toque del oboé

Fabián Núñez

Ficha técnica

Duración: 119 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Cláudio MacDowell - Año de producción: 1998 - Año de estreno: 1998 - Producción: Imágina Produções Artísticas, Riofilme, Sky Light Cinema, Ara Films Producciones - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Paulo Betti, Leticia Vota, Arturo Freitas, Graciela Cánepa, Mario Lozano, Fernando Miéles, Mirthita Mazó, Miriam Sierra, Humberto Giulino, Patricia Masera, Milencho Escobar, Wiliam Valverde, Carolina Rolón, Carlos Cristaldo, Lúcio Sandoval, Wilma González, Lilian Sosa, Judith Airala, Juan Ramón Benítez e moradores da cidade de Piribebuy, das comunidades do Bañado Sur e Bañado Norte e de Assunção.

Breve sinopsis

Augusto, um oboísta brasileiro, chega em uma pequena cidade da América Latina. Um local cinza, perdido, onde nem os enterros são acompanhados. A visita é efêmera por essência; o músico está morrendo de uma doença desconhecida que, aos poucos, o impede de tocar seu oboé. Augusto conhece Aurora, cabeleireira e dona do único cinema da cidade, fechado até então. Não há sessões por não haver nenhum músico na cidade para acompanhar a projeção dos filmes silenciosos. Essa situação é resolvida com a chegada de Augusto, mas a cada sessão se agrava a sua condição médica. Ao conflito, se soma a paixão, ou ciúmes, que o comissário Flores sente por Aurora.

Comentario sobre el film

O toque do oboé disputa, ao lado de *Lua de outubro* (Brasil/Argentina/Uruguai, 1997), de Henrique de Freitas Lima, o posto de primeiro filme do Mercosul (Mercado Comum do Sul). Este último possui um elenco formado por brasileiros, uruguaios e argentinos, foi rodado em locações no Brasil e no Uruguai, na região da fronteira entre Santana do Livramento e Rivera, e o som foi finalizado no Chile, no Filmocentro Sonido, empresa que passou então a participar do cinema brasileiro. Na verdade, ambos os filmes apresentam projetos um tanto simultâneos, embora *Lua de outubro* tenha sido finalizado antes. É importante ressaltar que ambas as produções são realizadas quando o Mercosul ainda engatinhava —a criação do bloco regional se dá com a assinatura do Tratado de Assunção, em 1991, seguido do Protocolo de Ouro Preto, em 1994—, sendo que o órgão responsável pelo setor audiovisual, a RECAM (Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul) é criada somente em 2003.

No começo dos anos 1990, o cineasta carioca Cláudio MacDowell é um dos responsáveis pela Cátedra de Roteiro da Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), em San Antonio de los Baños, em Cuba. É na Escola, imbuído do universo de Gabriel García Márquez, que MacDowell cria uma história junto com o paraguaio Hugo Gamarra, criador do Festival Cinematográfico Internacional de Assunção. A partir desse argumento, MacDowell leva à frente o projeto, inicialmente intitulado *A la muerte llegaremos vivos*, com Gamarra como produtor pela parte paraguaia. O filme é rodado no Paraguai, com uma equipe técnica majoritariamente brasileira e um elenco misto, com o ator brasileiro Paulo Betti, a argentina Leticia Vota e seu compatriota Mario Lozano, o paraguaio Arturo Fleitas e a uruguaia

Graciela Cánepa. A produção gasta mais do que o previsto no orçamento devido a taxas alfandegárias e demais burocracias, envolvendo o trânsito de equipamentos e negativos entre os países. Segundo MacDowell, a produção foi uma verdadeira saga e, portanto, é considerada por pesquisadores sobre cinema do Mercosul, um fracasso do ponto de vista diplomático e de integração regional. A produção teve apoio do prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, do Hubert Bals Fund, da RioFilme, do Prêmio HBO Brasil de Cinema, de empresas privadas de equipamentos e de recursos via leis de incentivo, como a Lei Rouanet e a do Audiovisual. No filme, são exibidos sequências dos seguintes filmes silenciosos latino-americanos: as ficções *Braza dormida* (Brasil, 1928), de Humberto Mauro, *Exemplo regenerador* (Brasil, 1919), de José Medina, *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (Uruguay, 1929), de Carlos Alonso, e a animação *Macaco feio... macaco bonito* (Brasil, 1929), de Luiz Seel. Além destes, há a inserção de um curta-metragem silencioso, imitando uma produção dos anos 1920, intitulado *La fuerza del amor*, escrito e dirigido por Cláudio MacDowell, com fotografia de Alberto Salvá e protagonizado por Mariana Corte Real, André Assis e Fernando Vilella.

O toque do oboé percorreu os festivais de Rotterdã, Pésaro, Munique, Karlov-Vary, Moscou, Miami, onde ganhou, por júri e pelo público, a premiação de Melhor Longa, e no de Gramado, onde foi premiado com um Kikito de Melhor Ator Coadjuvante. O filme ficou poucos dias em cartaz no Brasil, não teve sucesso de público e também foi mal recebido pela crítica. Algo tão diferente de *Lua de outubro*, que, nas palavras do próprio diretor, Henrique de Freitas Lima, o “filme, que teve boa carreira no Sul do Brasil, regular no resto do país, foi exibido comercialmente na Argentina e no Uruguai e ensejou fortes debates por onde passou. Cumpriu, portanto, o seu papel” (da Silva, 2007: 153). Portanto, *Lua de outubro*

e *O toque do oboé* espelham dois aspectos tão recorrentes em relação aos debates que giram em torno do Mercosul: no primeiro, a esperança e os anseios de integração regional; no segundo, o fracasso e o peso das burocracias regionais. Em termos narrativos, se *Lua de outubro* aborda algo tão caro à identidade sul-rio-grandense, ao trabalhar com um imaginário intrinsecamente gauchesco, *O toque do oboé* segue a vertente do melodrama e do realismo mágico. Como afirmou o seu próprio diretor, Cláudio MacDowell, o estilo do filme é um “neorrealismo fantástico”, ao conciliar personagens mágicos, como o defunto que ressuscita todos os dias para reviver um grande amor e a telefonista que fala diretamente com Deus, com o triângulo amoroso protagonista, dentro de uma chave melodramática. Em suma, dois filmes em duas chaves bem distintas, mas ambas profundamente latino-americanas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Amancio, T. (2010). Fronteira, fusão, filme: um toque. En *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura*, vol. 8, núm. 2.

da Silva, D. M. (2007). *Vizinhos distantes: circulação cinematográfica no Mercosul*. Annablume/Fapesp.

12. Diários de motocicleta

Título internacional: The motorcycle diaries

Fabián Núñez

Ficha técnica

Duración: 128 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Walter Salles - Año de producción: 2003 - Año de estreno: 2004 - Producción: Southfork Pictures, Film Four, Tu Vais Voir Productions, Senator Film Produktion GmbH - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Gael García Bernal, Rodrigo De la Serna, Mía Maestro, Mercedes Morán, Jean Pierre Noher.

Breve sinopsis

Em 1952, o guerrilheiro Ernesto *Che* Guevara era um jovem estudante de Medicina. Ele decide viajar pela América do Sul com o seu amigo médico Alberto Granado. A viagem é realizada numa motocicleta inglesa, *La Poderosa*, que, na verdade, não é tão poderosa assim, pois acaba quebrando no meio da viagem. Eles então passam a seguir o trajeto através de caronas e caminhadas, conhecendo a realidade dos lugares que passam e as alegrias e as dificuldades de seus moradores. Quando chegam ao Peru, a dupla conhece a Colônia San Pablo, para pessoas com Hanseníase, e passam a questionar a validade do progresso econômico da região, que privilegia apenas uma pequena parte da população. Ao todo, percorreram dez mil quilômetros, partindo de Córdoba, na Argentina, passando por Chile, Peru, Colômbia e Venezuela. Baseia-se no livro de memórias de Alberto Granado e no diário de Ernesto *Che* Guevara, publicado sob o título *De moto pela América do Sul*.

Comentario sobre el film

Diários de motocicleta é a primeira realização estrangeira de Walter Salles, que se celebrizou como um dos principais nomes da Retomada do Cinema Brasileiro, com os seus longas *Terra estrangeira* (1995), codirigido com Daniela Thomas, e *Central do Brasil* (1998), que teve ampla repercussão internacional, ao ser indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e de Melhor Atriz e ao César de Melhor Filme Estrangeiro, além de ter ganho mais de quarenta prêmios, entre eles, o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro, o BAFTA de Melhor Filme Estrangeiro e o Urso de Prata de Melhor Atriz e o Urso de Ouro de Melhor Filme no Festival de Berlim. Diante de tanto reconhecimento e do seu trânsito no meio cinematográfico internacional, Salles participa de produções estrangeiras a partir dos anos 2000, ao dirigir *Diários de motocicleta*, *Água negra* (*Dark water*, 2005), *Na estrada* (*On the road*, 2012), *Jia Zhangke, um homem de Fenyang* (*Jian Zhang-ke*, 2014), além de episódios nos longas *Paris, te amo* (*Paris, je t'aime*, 2006), *Cada um com seu cinema* (*Chacun son cinema*, 2007), *Venice 70: Future Reloaded* (2013) e *Where has the time gone* (2017).

O projeto de *Diários de motocicleta* surge com a ideia do ator e produtor Robert Redford e, após se juntar aos produtores Michael Nozik e Karen Tenkhoff, é decidido convidar Walter Salles para dirigir o longa. O roteiro é encomendado ao escritor e dramaturgo porto-riquenho José Rivera, que trabalha durante dois anos no projeto, ao ler várias biografias de *Che* Guevara e fazer uma ampla pesquisa, que contou com viagem a Cuba para entrevistar Alberto Granado e Aleida March, viúva de *Che*, e três de seus quatro filhos, Aleida, Camilo e Ernesto. Ao projeto se juntam os produtores executivos Paul Webster e Rebecca Yeldham e o jornalista e documentarista italiano Gianni Miná, especializado

em América Latina, que trabalha como supervisor artístico no filme. É escolhido o francês Eric Gautier para a direção de fotografia, um dos mais reconhecidos fotógrafos do cinema francês dos anos 1990, com trabalhos com Arnaud Desplechin, Olivier Assayas, Catherine Breillat, Patrice Chéreaux e Raúl Ruiz.

Em 2001, Salles e a equipe de produção realizam uma viagem à Argentina em busca de locações. A referência visual, proposta por Salles, parte das fotos da viagem tiradas pelo *Che* e da obra do fotógrafo peruano, de origem aimará, Martín Chambi (1891-1973). Para protagonizar o filme é selecionado o ator mexicano Gael García Bernal, cuja carreira se encontrava em plena ascensão, após os êxitos de *Amores brutos* (*Amores perros*, 2000), *E sua mãe também* (*Y tu mamá también*, 2002) e *O crime do padre Amaro* (*El crimen del padre Amaro*, 2002). Após *Diários de motocicleta*, Gael voltaria a protagonizar um filme dirigido por um cineasta célebre da cinematografia brasileira: o argentino naturalizado brasileiro Héctor Babenco, ao estrelar a coprodução brasileiro-argentina *O passado* (2007). As filmagens de *Diários de motocicleta* ocorrem na segunda metade de 2002 e duram dezesseis semanas. Foram rodadas em mais de trinta locações, na Argentina, no Chile, no Peru, na Colômbia e na Venezuela, a maioria delas sendo nos locais onde ocorreram os acontecimentos. A música é composta pelo argentino Gustavo Santaolalla, que havia composto as trilhas de *Amores brutos* e *21 gramas* (*21 grams*, 2003). A canção *Al otro lado del río* é composta especialmente para o filme pelo uruguaio Jorge Dexler. A música ganhou o Oscar de Melhor Canção Original, mas a apresentação do Oscar desagradou parte da equipe do filme pelo fato de não terem convidado Drexler para a cerimônia, sendo a música interpretada por Antonio Banderas e Carlos Santana. O filme foi exibido pela primeira vez no Festival de Sundance, em janeiro de 2004,

e, em seguida, no Festival de Cannes, em maio do mesmo ano. O filme recebeu várias premiações, como o BAFTA de Melhor Trilha Sonora e Melhor Filme Estrangeiro, o Condor de Prata de Melhor Ator, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Trilha Sonora, o Prêmio François Chalais e do Júri Ecumênico a Walter Salles e o Grande Prêmio Técnico a Eric Gautier no Festival de Cannes, além do Oscar de Melhor Canção Original e Melhor Roteiro Adaptado.

Diários de motocicleta traça um *Che* Guevara em formação, anterior à sua atuação nas ações revolucionárias em nosso continente e antes de se converter em um dos mitos políticos do século XX. Assim, o filme dialoga com vários gêneros cinematográficos, sobretudo, o *road movie*, ao narrar a transformação de um jovem universitário argentino de classe média diante de uma América Latina plural, diversa e desigual. Em seu longa *Central do Brasil*, Salles já havia retratado uma viagem iniciática e de transformação, da caótica metrópole carioca ao sertão nordestino, de um menino em busca de seu pai —tema tão recorrente na literatura e no cinema latino-americano— e do processo de (res)sensibilização de uma mulher embrutecida pela vida. O retorno à geografia da caatinga do Nordeste brasileiro dialoga com a tradição imagética dos filmes cinemanovistas, além de também possuir o tom esperançoso que marca a primeira fase do Cinema Novo. A crítica, brasileira e estrangeira, destacou essa proximidade, de modo elogioso ou não, devido a “estética da fome” ser algo tão diametralmente distante do esteticismo *clean* que marcou os filmes da Retomada. Em *O primeiro dia* (1998), quando retorna a sua parceria com Daniela Thomas, Salles retrata o inusitado encontro de uma mulher à beira do suicídio e de um presidiário fugitivo, desesperado em viver, no simbólico *Réveillon* do ano 2000, quando tudo irá virar. Como podemos identificar, o encontro com uma realidade tão distinta deflagra um processo de

transformação em seus personagens. E, assim, se a releitura do Cinema Novo em *Central do Brasil* sofreu críticas devido ao apagamento do ideal revolucionário tão fundamental nos filmes dos anos 1960, *Diários de motocicleta* também foi alvo de ressalvas ao traçar um *Che* ingênuo e, aos poucos, indignado com as mazelas sociais, desenhando um esboço prototípico de um *Che* ao gosto *pop* pós-moderno. Mas, de qualquer forma, o impacto de uma gigantesca produção transnacional, que caracteriza o longa, aponta o quanto o ideal de uma integração latino-americana faz parte do nosso imaginário e ainda fremente mentes e corações.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Altmann, E. (2010). *O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles*. Contra Capa/Faperj.

Neumann, G. R. (2014). A América Latina em *Diário de motocicleta*, de Walter Salles e o gênero *Road Movie*. Em *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*. jan.- jun., pp. 47-60.

Lxs Autorxs

Clarisse Alvarenga

Professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (FaE-UFMG).

Márcio Brito Neto

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Cecilia Nuria Gil Mariño

Doutora em História e Mestre em Estudos de Teatro e Cinema Argentino e Latino-Americano pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Atualmente, é pesquisadora vinculada à Universität zu Köln e à Universidad de San Andrés e bolsista da Alexander von Humboldt-Stiftung e Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Karla Holanda

Professora do departamento de cinema e vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Pesquisadora sobre cinema de mulheres, organizou os livros *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (2017), junto com Marina Cavalcanti Tedesco, e *Mulheres de cinema* (2019).

André Keiji Kunigami

Professor da Universidade da Califórnia em Irvine (UCI). Doutor em Estudos Asiáticos pela Universidade Cornell, onde defendeu a tese *Of Clouds and Bodies: Film and the Dislocation of Vision in Brazilian and Japanese Interwar Avant-gardes*.

Fabián Núñez

Professor do departamento de cinema e vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF). É pesquisador vinculado ao Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA) e líder do grupo de pesquisa CNPq Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA).

Jansen Raveira

Cineasta, animador, videografista e pesquisador de animação.

Luís Alberto Rocha Melo

Professor do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Érica Sarmet

Roteirista, diretora e pesquisadora. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (PPGMPA-USP), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo FAPESP nº 2019/10787-4).

Colombia

Eje A

Los films más destacados del país

1. Garras de oro

Juan David Cárdenas

Ficha técnica

Duración: 55 min (Material rescatado y restaurado de los 80 min originales) - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Alfonso Martínez Velasco (P. P. Jambrina/ Seudónimo) - Año de producción: 1926 - Año de estreno: 1927 - Producción: Cali Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: desconocido.

Breve sinopsis

A principios del siglo XX, la adinerada familia González cae en desgracia a causa de un truculento plan en el que están involucrados ciudadanos colombianos, espías enviados por el gobierno de Yanquilandia, el periódico *The World* y hasta una bailarina exótica de origen panameño. Este oscuro

entramado tiene como móvil el interés del gobierno del país del norte por apropiarse del canal de Panamá y salir impune ante los altos tribunales internacionales. Por medio de la mezcla de elementos de ficción narrativa, de puestas en escena metafóricas en las que el *Tío Sam* se apropia de Panamá en el mapa latinoamericano a cambio de unas monedas y de imágenes documentales, esta película, arriesgada en su contexto, aborda los dolorosos hechos históricos que marcaron a Colombia en 1903. Eventos que significaron la separación de Panamá de nuestro territorio nacional. *Garras de oro* es un enigma cinematográfico de la historia del cine colombiano. Realizada en 1926, fue firmada con un pseudónimo para ocultar la identidad de su director como mecanismo de protección. Su honestidad política supuso una afrenta directa al oficialismo de Estado. De manera misteriosa, sus pocas copias desaparecerían hasta que en 1986 fueran recuperados 55 minutos de los 80 de la versión original. Luego de *Garras de oro*, la casa productora, Cali Films, no produjo ninguna otra obra.

Comentario sobre el film

Tras la aparición de los primeros largometrajes sonoros, fueron muchas las cinematografías nacionales que reaccionaron con prontitud con el fin de preservar el cine silente que de inmediato se transformó en una rareza del pasado. Como los dinosaurios, el cine sin sonido pasó a pertenecer a un mundo ya extinto. Este movimiento de defensa de una cinematografía en peligro se tradujo en la aparición de cinematecas y centros de preservación del patrimonio cinematográfico de las naciones. Los años treinta fueron testigo de la emergencia de este tipo de instituciones en la mayoría de países que entendieron la importancia de la imagen en movimiento para su vida social presente, pasada y futura.

El caso colombiano es bien distinto. Con un retraso significativo, producto de una suma de factores que van desde el desinterés estatal hasta la iconoclastia política, las estrategias de preservación cinematográfica han sido débiles por lo general y las consecuencias de esto han sido lamentables. Películas como *El drama del 15 de octubre* (1915) o *Garras de oro* (1927) son expresivas de este triste destino. Se trata de dos de los largometrajes más significativos de la primera cinematografía nacional. Su relevancia se debe, entre otras cosas, a la agitación política que provocaron. El primero reconstruyó el asesinato del presidente Rafael Uribe Uribe ocurrido en octubre de 1914 y el segundo revisó con ojo crítico la vulneración de la soberanía nacional que condujo a la pérdida del canal de Panamá en 1903. En ambos casos, la hipersensibilidad política y la inercia estatal condujeron a la desaparición parcial —casi total en el primer caso— de los archivos fílmicos. De *El drama del 15 de octubre* se conserva un solo plano, de *Garras de oro* se rescataron y restauraron 55 minutos de los 80 que duraba la película original. Estas dos piezas son casos representativos del destino que sufrieron muchos de los materiales fílmicos colombianos de los primeros años.

Los primeros esfuerzos por conservar el patrimonio cinematográfico de Colombia datan, tardíamente, de 1954 con la fundación de la filmoteca colombiana que serviría de semilla para lo que sería, más de tres décadas después, la Fundación Cinemateca colombiana. No obstante, sería propiamente en 1986 que se crearía la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano con el fin exclusivo de preservar los archivos de imágenes en movimiento del país. Casi a un siglo de la invención del dispositivo cinematográfico en París surge esta iniciativa en Colombia. La cinematografía nacional y el saber histórico y teórico sobre ella pagarían el alto precio por este descuido.

Puntualmente, *Garras de oro* significó un acontecimiento cinematográfico y político en su momento. Incluso, aún en el presente, la revisión crítica de la relación de nuestro gobierno con las potencias del norte global produce escozor en el oficialismo. Desde el inicio, este largometraje plantea el tono de su apuesta. *Garras de oro* se presenta al espectador recién sentado en su silla con el siguiente texto en pantalla: “Cine-novela para defender del olvido un precioso episodio de la historia contemporánea que hubo la fortuna de ser piedra inicial contra UNO que despedazó nuestro escudo y abatió nuestras águilas”. Desde el primer cuadro, este largometraje se hace incluir dentro de lo que podríamos denominar cine de denuncia. En un contexto en el que el cine incipiente de Colombia se dedicó a reproducir, en sentido general, las formas narrativas importadas ajustándolas a los contenidos literarios locales más representativos del siglo anterior, este film se sirve de esa tendencia para desajustarla poniéndola a convivir con estrategias de denuncia política explícita. *Garras de oro* mezcla los mecanismos narrativos más convencionales, la historia de amor, traición e intriga, con procedimientos anti-narrativos que fracturan la fluidez de la representación. De ahí que se hicieran definitivos dos recursos cinematográficos excepcionales: la metáfora y los intertítulos.

Por un lado, está el uso de fragmentos alegóricos en el corazón del relato. Estos apartados rompen por completo con la unidad narrativa del relato que se apega a las convenciones tradicionales de lo que muchos han denominado el realismo burgués. Con ello, se fisura la verosimilitud de la puesta en escena generando un efecto de quiebre que se propone, por la vía de la metáfora, insistir en el influjo malsano de la potencia del norte, llamada Yanquilandia en la película, sobre el contexto nacional. Rompiendo con la puesta en escena de ficción, irrumpe la figura del *Tío Sam*

que rapta del mapa latinoamericano la figura de Panamá y paga con unas escasas monedas el rapto —25 millones de dólares, costo de la transacción de 1903—. Esta ruptura metafórica llena de un nuevo sentido el relato al conectarlo con la realidad política en curso.

Por otro lado, esta pieza audiovisual está plagada de textos escritos en la pantalla. Algunos de ellos corresponden a los tradicionales intertítulos del cine silente que cumplen funciones informativas, narrativas y de comentario. En su mayoría, estos textos exponen una toma clara de posición en defensa de la soberanía nacional y en actitud de denuncia de los abusos ejercidos desde el norte. Además, se puede encontrar un segundo tipo de textos proyectados. Se trata de la visualización de fragmentos de notas de prensa construidas dentro del mundo de ficción. Así, por ejemplo, la pantalla es colonizada durante algunos minutos por una nota editorial que revisa críticamente la intromisión extranjera en los asuntos nacionales. “Y fue en 1903. Un tres de noviembre inolvidable. Y fue Teddy Roosevelt, el rudo soldado de Guásimas y de San Juan vuelto de espaldas a la ley y a la moral, quien por primera vez en la historia pronunció la frase felona: ‘Los tratados públicos son pedazos de papel’. Estaba roto el pacto de 1846. Mr. Roosevelt había violado la buena fé internacional (sic). ¿Y este es el hombre que hoy pretende conservar el solio de Washington y de Lincoln? [...] Denunciamos este caso concreto de pillaje internacional”. En este caso, el recurso de la ficción periodística permite hacer un comentario directo a la realidad política de la época generando una suerte de segundo nivel de ficción que resuena con los recursos metafóricos protagonizados por el avaro *Tío Sam*. Como resultado de esta sumatoria de recursos, tiene sentido afirmar que *Garras de oro* es una película y a la vez un grito de guerra, un acto de valentía cinematográfica.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Álvarez, L. A. (1989). Historia del cine colombiano. En *Nueva historia de Colombia Vol. VI*. Planeta.

Martínez, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Carlos Valencia Editores.

2. Rapsodia en Bogotá

Juan Carlos Arias

Ficha técnica

Duración: 27 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: José María Arzuaga - Año de producción: 1962 - Año de estreno: 1963 - Producción: TVE, Cinesistema - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Aunque su título original fue *Rhapsody in blue – Rhapsody in Bogota*, este cortometraje de José María Arzuaga figura en los textos de historia y en la memoria colectiva como *Rapsodia en Bogotá*. Rodada entre 1962 y 1963, la película muestra un día de la vida cotidiana de Bogotá, capital de Colombia. Su tiempo es cíclico: desde un amanecer al otro, concentrándose en el movimiento permanente que define a la vida urbana. Sus imágenes se componen a través de un permanente contrapunto con la música: las obras sinfónicas *Rhapsody in blue* y *An American in paris* del compositor estadounidense George Gershwin. La película, casi en su totalidad, está compuesta por esta relación entre música e imágenes. Sólo contiene una corta narración en voz en *off* al inicio que sirve como presentación de la ciudad y de la misma película. Fue premiada como mejor cortometraje de habla hispana en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1963.

Comentario sobre el film

José María Arzuaga nació en Madrid en 1930. Después de estudiar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid viaja a Colombia donde se vincula a la empresa Cinesistema con quienes realiza dieciséis cortometrajes por encargo. El carácter de estas películas puede deducirse de algunos de sus títulos: *El dorado tesoro de Colombia* (1966), *El arte del siglo XX* (1967), *La ruta del buen sabor* (1968), *Ferrocarriles nacionales* (1971). En 1963 logra que Cinesistema, como contraprestación por su trabajo, se vincule a la producción de *Rapsodia en Bogotá*. Este detalle sobre la película y su director no es menor dentro de la historia del cine en Colombia, sino que puede leerse como un síntoma: Arzuaga viajó a Colombia queriendo hacer cine, pero ante la falta de rentabilidad y dado que sus intereses cinematográficos no tenían como principal objetivo el lucro económico, termina trabajando en el campo de la publicidad. Él mismo cubría parte de los costos de sus películas, mientras buscaba productores que pudieran interesarse en ellas.

Antes de su estreno en 1963, los productores decidieron cortar varias partes de *Rapsodia en Bogotá* para reducir su duración, pues creían que una versión más corta podía ser mejor recibida por el público. Su criterio industrial, proveniente de la publicidad, no era compatible con los intereses expresivos de Arzuaga. Las imágenes de las grandes chimeneas industriales, por ejemplo, fueron eliminadas, así como las escenas de la cotidianidad en los hogares: el baño en la mañana, el desayuno, el trabajo en las oficinas. Escenas que se consideraron banales y desaparecieron en la versión que se estrenó en los teatros. Arzuaga nunca percibió esta edición positivamente, sino como una especie de censura que atentaba contra el ritmo de la película:

“los productores la mutilaron. Tenía 27 minutos, la remontaron y la dejaron de doce o quince minutos” (Reportaje a José María Arteaga, 1982). En 2009 la película fue restaurada por Patrimonio Filmico Colombiano a partir de los elementos de tiraje originales que estaban archivados en la Filmoteca de Catalunya sin que nadie lo supiera —bajo el título “documental-Colombia” —.

Para su director, la película tenía un valor especial. Su realización implicó una práctica distinta con la imagen y con la realidad filmada respecto al cine que estaba acostumbrado a hacer: “con Rapsodia en Bogotá hay una cierta mística. Son noches enteras esperando determinados momentos. Es una película más personal, hecha con cuidado” (Reportaje a José María Arteaga, 1982). Es este cuidado, esa paciencia de la mirada para encontrar los instantes de la vida de la ciudad, lo que permite un retrato del ritmo de la urbe que, sin necesidad de una historia, o de un acompañamiento explicativo, logra captar algo de su singularidad.

Desde el inicio, la cámara se concentra en el movimiento. Todavía está oscuro; no ha salido el sol. Las luces de los carros pasan, perceptibles solo como puntos amarillos sin cuerpos. De repente, la cámara está dentro de uno de esos carros, en movimiento, observando las luces de las avenidas pasar una tras otra. Amanece. La ciudad está vacía. Poco a poco irá despertando y llenándose. Alcanza su éxtasis en la vida nocturna, en los bares y en la fiesta, para finalmente volverse a vaciar dirigiéndose a un nuevo amanecer. La estructura del montaje recuerda grandes obras como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, o *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. Diversos autores han llamado a este tipo de películas “sinfonías urbanas” o “sinfonías de ciudad”, e incluyen un largo listado: *Manhattan* (1921) de Charles Sheeler y Paul Strand, *Sólo las horas* (1926) de Alberto Cavalcanti, *El puente* (1928) de Joris

Ivens, *A propósito de Niza* (1930) de Jean Vigo, entre otras. Se trató de un género muy popular en el período de entreguerras en Europa y EE.UU. en el que se exploraba la rutina de las ciudades, sus habitantes, el ritmo de los transportes, de los trabajadores y sus máquinas. En su libro *Técnica y civilización* de 1934, Lewis Mumford sugiere que el resultado dramático de una de estas películas se hubiera conseguido captando la rutina diaria de los trabajadores de cualquier ciudad moderna (1971: 357). Si Mumford tiene razón en la similitud de las sinfonías urbanas se debe a que todas ellas retratan, cada una a su modo, el modo como la modernidad ha transformado a las ciudades. El tren, las grandes máquinas industriales, ocupan un lugar central en sus imágenes, precisamente porque funcionan como los símbolos paradigmáticos de esta transformación que venía produciéndose desde finales del siglo XIX.

¿Podríamos pensar, entonces, que *Rapsodia en Bogotá* no es más que una repetición de esas sinfonías de las vanguardias europeas de los 1920s y 1930s? El problema, tal vez, no está en el término “repetición”, sino en la expresión “no es más que...”. La relación con la imitación en la historia del cine y el arte latinoamericanos en general no es ni de cerca tan problemática como lo fue para esas vanguardias europeas donde el valor máximo descansaba en la originalidad. El influyente cineasta del Cinema Novo brasileño, Glauber Rocha, lo explicaba a su manera en un texto sobre la muerte del cine en Jean-Luc Godard: “Para Godard el cine acabó y, para nosotros, el cine está comenzando; en el Brasil, un operador de cámara como Dib Luft hace un plano largo en la mano y todo el mundo vibra; si Godard viese eso caería en el suelo llorando” (Rocha, 2004: 196). Lo que vale la pena preguntarse, entonces, es qué singularidad se hace visible en la versión de las sinfonías urbanas que Arzuaga crea sobre Bogotá.

La relación con el desarrollo de la ciudad moderna que ocupaba un lugar central en las vanguardias también está presente en *Rapsodia en Bogotá*. En toda Latinoamérica se había implementado una serie de políticas orientadas al desarrollo de las naciones en las décadas de los cincuenta y sesenta. Colombia había experimentado un *boom* en la producción de café a principios de 1950, lo que implicaba una economía en crecimiento. Esto se veía reflejado en las transformaciones del espacio urbano, donde las élites querían reflejar una idea de modernidad y desarrollo que tenía modelos en EE.UU. y Europa. Sin embargo, esta transformación de la ciudad moderna no es la misma que la de las ciudades europeas de principios del siglo XX. Aunque todo proceso de modernización deja unos márgenes, unos residuos —como bien lo mostraba Baudelaire en su poesía sobre París—, la ciudad latinoamericana no logra esconderlos, excluirlos completamente de la vista. La ciudad latinoamericana moderna revela permanentemente sus propios bordes, sus contradicciones. Y esto es lo que aparece en *Rapsodia en Bogotá*. Aunque hay imágenes que funcionan como claros indicios de desarrollo, también hay muchas imágenes de aquello que parece no encajar en esa idea de progreso. Durante el amanecer, con las avenidas vacías, vemos un grupo de perros callejeros escarbando en las basuras; los trabajadores informales atraviesan las calles con sus puestos ambulantes; la plaza de mercado deja ver a mujeres campesinas con sus ventas en el piso, esperando algún comprador; un corto plano muestra una “zorra”, un vehículo de tracción animal usado para transportar distintos objetos. Todo esto contrasta con las actividades de las clases altas, que practican deportes acuáticos y en la noche salen a los bares. El progreso, pero atravesado por la periferia que parece ser arrastrada por el ritmo de la ciudad moderna. Y tal vez este contraste no fue inconsciente. Arzuaga siempre

reconoció que una de sus mayores influencias en el cine había sido el neorrealismo italiano. Aunque esta película está muy lejos de la forma en que el neorrealismo se acercaba a la realidad, logra, por otros medios, un retrato de un contexto marcado por sus contrastes y contradicciones.

Aunque parezca obvio decirlo, *Rapsodia en Bogotá* es una rapsodia, no una sinfonía. Mientras esta última debe su nombre al griego *symphonía*, que significa “sonido acorde”, la primera proviene del término *rhapsoidía*, que significaba “canción ensamblada”. Mientras en la sinfonía se resalta la consonancia entre las partes, en la rapsodia se destaca la fragmentación, la unión libre de diversos elementos rítmicos que no tienen vínculo entre sí. Esa fragmentación de la película dice algo sobre su objeto, sobre la ciudad que retrata. *Rapsodia en Bogotá* es un importante archivo de una ciudad que ya no existe, que estaba en transformación y continuó transformándose. Es un archivo de un proceso de cambio y de sus contradicciones constitutivas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes (1982), Reportaje a José María Arzuaga. En *Cuadernos de Cine Colombiano* □ *Primera Época*, núm. 5, Cinemateca Distrital.

Mumford, L. (1971). *Técnica y civilización*. Alianza editorial.

Rocha, G. (2004). ¿Le gusta Jean-Luc Godard? (Si no, está fuera). En *Glauber Rocha: del hambre al sueño*, pp. 195-197. Malba.

3. Las ventanas de Salcedo

Juan Carlos Arias

Ficha técnica

Duración: 6 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: experimental - Dirección: Luis Ernesto Arocha - Año de producción: 1966 - Año de estreno: 1966 - Producción: PopFilm - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Corto inspirado en la obra del artista conceptual colombiano Bernardo Salcedo. La película no tiene una historia central, sino que se compone de asociaciones libres de imágenes. Arocha usa un montaje de escenografía con cajas escultóricas de las cuales entran y salen objetos diversos, encontrados en el taller de Salcedo: piernas o brazos de maniqués, por ejemplo, se mezclan con otros objetos que no se dejan aprehender en su totalidad. Atraviesan la imagen mostrando una parte de sus formas y texturas, pero sin dejarse asir como objetos totales. Estas imágenes de las cajas se mezclan con imágenes de otras ventanas de distintos edificios, algunas vacías, otras con escenas que parecen remitir a la vida pública nacional. Los objetos se animan, adquieren vida propia, se mueven libres al interior del cuadro. Todo parece conectado por la imagen de un hombre que mira a través de un extraño dispositivo en el que apoya uno de sus ojos, y mueve su cabeza explorando el espacio. Los objetos, poco a poco se tornan violentos, se sexualizan, pero siempre dentro de una especie de juego escénico fársico.

Comentario sobre el film

La historia del cine experimental en Colombia no ha sido un campo de amplia exploración en el país. Hasta hace pocos años permanecía como un espacio casi desconocido por la falta de publicaciones al respecto, y por la dificultad para acceder a algunas de las películas que podrían catalogarse dentro de dicha categoría —muchas de ellas se creen perdidas definitivamente—. Algunos pocos títulos aparecen permanentemente en los textos más canónicos resaltando algunos momentos puntuales de la historia del país en los que la experimentación ocupó un lugar importante. Tal vez la obra más célebre es el cortometraje *La langosta azul*, filmado en 1954 en las playas de Puerto Salgar, en Barranquilla, Costa Atlántica colombiana. Además de su carácter experimental relacionado por muchos autores a las prácticas surrealistas, la película se hizo famosa por haber reunido a su alrededor a algunos de los intelectuales más importantes de mediados del siglo XX en Colombia. Además del escritor y cineasta Álvaro Cepeda, la película se basó en una historia inédita de Gabriel García Márquez, y contó con la ayuda de varios miembros del llamado grupo La Cueva: Enrique Grau, Luís Vicens, Nereo López y Alejandro Obregón. La relevancia de algunos de estos nombres en la historia de la cultura colombiana y latinoamericana hizo que esta película se volviera casi un mito dentro de la historia del cine nacional, sumado a que durante más de cuarenta años la cinta no pudo exhibirse ya que fue filmada en película de 16mm reversible, en copia única, lo que suponía que cada proyección deterioraba considerablemente la única matriz disponible.

Luis Ernesto Arocha fue un asistente frecuente a *La Cueva*, el bar que le dio nombre al Grupo de Barranquilla. Arquitecto de formación, Arocha había descubierto su pasión por el cine en la década del sesenta en una visita a Nueva York con

el pintor Enrique Grau: “En 1964 pasé un verano en Nueva York con el pintor Enrique Grau quien tenía un estudio. Fue un verano que nos inició en la pasión por el cine. En esos días comenzaba en Nueva York el movimiento de cine experimental. Las películas de Warhol, Brakhage y otros eran exhibidas en las galerías del emergente Pop Art a escondidas de la policía que las perseguía por el contenido erótico, de películas como *Flaming Creatures* y *Scorpio Rising* de Kenneth Anger. Compré una cámara de 8mm con zoom automático y filmé *La Pasión y Muerte de Marguerite Gautier*, con Grau haciendo el papel de Greta Garbo como heroína de la *Traviata*, hablando por teléfono en una gran cama con Baldoquino rojo que había en el estudio” (citado en Vélez, s/ f.).

En este testimonio, el mismo Arocha aclara sus principales influencias cinematográficas en los años sesenta: el cine experimental estadounidense, que representaba un renacimiento del cine de los años veinte en Europa, de la mano de autores como Man Ray, Marcel Duchamp o Fernand Leger. El cine era entendido como un campo de prueba, no simplemente en el sentido de poder contar nuevas y diferentes historias, sino en el de experimentar con su propio formato, con su propia materialidad. Warhol componía largas escenas sin acción a partir de pequeños rollos de diez minutos. Brakhage rayaba y quemaba la película, y colocaba objetos encima de ella para crear texturas y figuras inéditas. Las historias quedaban en segundo plano para poner en el centro la forma, la imagen propia del cine y lo que ella ofrecía en términos materiales. Sobre su impresión al ver a los artistas estadounidenses, Arocha recuerda: “me gustó muchísimo, porque era hecho por personas como uno, que no habían estudiado cine, era muy espontáneo. Todo ese verano lo pasamos viendo cintas experimentales que pasaban a escondidas en galerías porque la policía las perseguía” (citado en Tibble, 2014).

Las ventanas de Salcedo es una de esas primeras experimentaciones con el cine realizadas por Arocha. La filmó en 1966, dos años después de su trabajo con Grau en Nueva York. En ella, trabaja con objetos del artista bogotano Bernardo Salcedo, quien es considerado hasta hoy uno de los pioneros del arte conceptual en Colombia. No hay ninguna intención biográfica o referencial. De hecho, la única relación explícita está en el nombre del corto y en los créditos, donde nos enteramos que los objetos son de la autoría o propiedad de Bernardo Salcedo. De este modo, el cortometraje establece una interesante relación entre el cine y las artes plásticas que va más allá de lo biográfico informativo o explícitamente referencial. Se produce una resonancia formal entre los ejercicios con la imagen de Arocha y los procedimientos conceptuales de Salcedo en sus obras.

Las cajas blancas son una de las series más conocidas de Salcedo, creadas desde los años sesenta en adelante. En ellas, Salcedo mezcla distintos materiales, como madera, metal, porcelana y cerámica, e incluye distintos objetos de múltiples procedencias y formas: tornillos, pedazos de cámaras fotográficas, piezas industriales, pedazos de maniqués. En la película, estos objetos adquieren vida, no sólo porque se ponen en movimiento —algunas veces gracias al *stop motion*—, sino porque se intercalan con la realidad viva, con ventanas de la ciudad y lo que se ve en ellas o a través de ellas. Las imágenes, en ocasiones altamente abstractas, entran en relación con la realidad nacional, la cual aparece sugerida a través de cortos planos que parecen tener un carácter más documental. Imágenes de posters con lemas políticos, como “Atrás las oligarquías”, se mezclan con referencias religiosas, como una escultura de la virgen María o la entrada de una iglesia. Esta “realidad” aparece siempre en un contrapunto con los juegos formales y coreográficos dentro de las cajas. Al final, todo “explota”: el hongo nuclear

en una imagen fija, un niño que camina hacia la cámara, y una mano que detiene el péndulo que se movía de un lado a otro y que había aparecido varias veces en el corto.

La obra de Arocha habla de una época y de una concepción práctica del cine, de un grupo de artistas y realizadores que no lo concibieron simplemente como un medio para narrar historias, sino como un lugar de experimentación, de diálogo con otras expresiones artísticas, y de relación crítica con la realidad nacional. Este tipo de cortos significaron el intento por pensar el lugar de la vanguardia cinematográfica y de la experimentación en el cine nacional.

Como afirma Arlindo Machado (2010), hasta los años sesenta las películas se clasificaban entre “documental” y “ficción”. No había mucho margen para salir de esa dicotomía. Sin embargo, apareció una línea de creación que no cabía dentro de ninguna de esas categorías y que, eventualmente, recibió el calificativo de “experimental”, básicamente por su carácter atípico, por no caber en las categorías que podían definirse con claridad. Afirma Machado: “Naturalmente, el concepto de experimental envuelve más cosas que simples demarcaciones de una diferencia con relación a la producción audiovisual estandarizada. Como sugiere el propio nombre, el énfasis de este tipo de producciones está en la experiencia, en el sentido científico del descubrimiento de posibilidades nuevas” (Machado, 2010). Algunos autores hablarán de cine de invención para designar este cine interesado en nuevas formas y nuevos procesos narrativos que conducen a lugares inesperados (Jairo Ferreira, 1986).

Es dentro de esta comprensión de lo “experimental” que vale la pena comprender la obra de Arocha. En una época en la que el cine nacional tendía cada vez más hacia lo social, a hacer visible el mundo que nos rodea, Arocha apuesta por la abstracción. No entendida en el sentido de una separación radical del mundo, sino en un sentido más cercano al que

le dieron las vanguardias latinoamericanas: la abstracción como un medio para acercarse de otro modo al mundo. Así, lo “documental” y lo “experimental” dejan de ser excluyentes, y se convierten en un espacio para pensar lo real desde la forma del cine.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ferreira, J. (1986). *Cinema de Invenção*. Max Limonad.

Machado, A. (2010). Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. En *Revista Significação*, núm. 33.

Tibble, C. (2015). El cine experimental de Luis Ernesto Arocha. En *Revista Semana*, 10 de diciembre de 2015.

Vélez, M. L. (s. f.). Cine experimental en Colombia. En *La diferencia. Artes electrónicas en Colombia*. Biblioteca Nacional de Colombia. https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/audiovisual/cine_y_video_experimental/cine_video/presentacion.htm

4. Oiga, vea!

Juan David Cárdenas

Ficha técnica

Duración: 28 min - Formato fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Carlos Mayolo y Luís Ospina - Año de producción: 1972 - Año de estreno: 1972 - Producción: Ciudad solar - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Luís Ospina, Ute Broll, Frenell Franco y gente del barrio *El guabal*.

Breve sinopsis

Entre los meses de julio y agosto de 1971, la ciudad de Cali acogió los *VI juegos Panamericanos*. Aquello que desde la perspectiva del oficialismo de Estado sería un motivo de orgullo, visto por las cámaras de Mayolo y Ospina, aparece como una gran fachada. *Oiga, vea!* es un cortometraje documental que, al modo de la prensa, cubre los acontecimientos en curso. En él se hacen visibles los *VI juegos Panamericanos*, pero no desde la perspectiva de quienes asistieron a los eventos deportivos, sino, más bien, desde el punto de vista de todos aquellos que intentaron atisbar al menos una simple imagen desde la marginalidad característica de una ciudad elitista y plagada de miseria como lo es la capital mundial de la salsa. Vistas así, estas justas deportivas aparecen como un espectáculo distractor que buscó ocultar la miseria y la exclusión de la ciudad que lo acogió.

Comentario sobre el film

Carlos Mayolo y Luís Ospina constituyen el corazón de lo que ha sido uno de los movimientos cinematográficos más relevantes en la historia audiovisual de Colombia. A lo largo de casi dos décadas, desde inicios de los años setenta hasta finales de los ochenta, ellos dirigieron inicialmente películas de documental y posteriormente, por separado, de ficción, obligatorias para cualquier historiador de la imagen en movimiento de Cali, del Valle del Cauca y de Colombia. En un contexto de gran escasez filmica nacional, ellos fueron de los pocos que lograron recibir financiamiento estatal de *Focine*, la entidad estatal destinada durante dieciséis años a la financiación cinematográfica colombiana, que con el tiempo desaparecería por insolvencia económica. El movimiento que ellos lideraron fue denominado coloquialmente *Caliwood*. En sus inicios, se trató de un grupo de jóvenes entusiastas del cine con la figura trágica de Andrés Caicedo a la cabeza. Entre el cineclubismo y la crítica, materializada en la revista *Ojo al cine*, este grupo decide saltar al otro lado de la cámara y empezar a producir imágenes cinematográficas. De allí surge la que sin lugar a dudas ha sido la dupla de dirección más prolífica de la historia del cine nacional: Mayolo-Ospina. Ellos trabajaron juntos fundamentalmente en la realización de documentales, dentro de los cuales *Agarrando pueblo* (1978) fue el más célebre. Tanto que sirvió para acuñar el término *Pornomiseria*, que describiría un cierto tipo de cine colombiano y latinoamericano dedicado a exportar a festivales internacionales, mayoritariamente europeos, imágenes de la miseria local como si se tratara de mercancías que oscilan entre el espectáculo y la expiación moral. En varias de estas producciones codirigidas, Mayolo y Ospina usaron el medio filmico para preguntarle al cine mismo sobre sus posibilidades expresivas

y su dimensión política. Hoy día, a más de cinco décadas de distancia de los inicios, la *Escuela de Comunicación Social* de la *Universidad del Valle* ha recogido mucha de esta tradición formando a varios de los realizadores jóvenes más reconocidos del país en una cinematografía en la que la mezcla entre documental y ficción es crucial. Parte del mito de *Caliwood* se recoge en el documental de Luís Ospina *Todo comenzó por el fin* (2015).

Armados con una cámara y un micrófono, los dos directores salen a las calles de Cali, escenario inusual para el cine de la época, con el deseo de cubrir los *VI Juegos Panamericanos* que se llevaron a cabo en esta ciudad entre agosto y julio de 1971. La precariedad de recursos contrasta con la curiosidad creativa y política que impulsa esta iniciativa. Se trata de un cine económico que responde al curso de su propio presente. “¿Qué quiere decir *cine oficial*?” pregunta con insistencia Luís Ospina a la gente que intenta fallidamente ingresar a los estadios donde se llevan a cabo las competencias deportivas. Más importante que las respuestas improvisadas de un público que no es bienvenido, es la pregunta misma que sirve de soporte conceptual de *Oiga, vea!* A diferencia de los cubrimientos televisivos y radiales oficiales, este documental tuvo que ser filmado en las calles donde la mayoría de la población caleña se agolpaba impotente para ver las imágenes de la gesta deportiva que los excluía. Contra el cine oficial que celebraba desde adentro la grandeza de un evento panamericano que solo acogía a unos pocos, Mayolo y Ospina desarrollaban un cine a contrapelo que insistía, más bien, en aquellos que racial, social y económicamente jamás estarían invitados. Sobre los discursos oficiales de las autoridades, con el presidente Misael Pastrana Borrero en la cima de la jerarquía, las imágenes de los marginados contrastan con la solemnidad que redundaba en la palabra. Sobre un discurso pomposo que insiste en el

valor democrático del deporte en general y de este evento en particular, se proyectan imágenes de las clases menos favorecidas constituidas por zapateros, transeúntes y habitantes de barrios marginales, que intentan ver por las rendijas de los estadios o en las pantallas de los televisores dispuestas en las vitrinas de las zonas comerciales, un evento que convoca a los caleños, pero que acoge realmente a muy pocos de ellos. El discurso repite con solemnidad: “Detrás de estas puertas quedan los distanciamientos, los antagonismos, las discrepancias, los egoísmos”. Las imágenes contrastan la grandilocuencia discursiva con ironía al exhibir pobreza, precariedad, desazón y malestar social combinado con alegría popular, desenfado, baile, sala y desparramo en la miseria.

Estos contrastes entre oficialidad y marginalidad, entre solemnidad y prosa son posibles fundamentalmente gracias al manejo consciente y estratégico del montaje. *Oiga vea!* ofrece una suerte de collage de imágenes y sonidos superpuestos en un ejercicio de montaje calculado con el fin de hacer aparecer la miseria material y espiritual que opera como contracara necesaria de la grandeza de un evento de magnitud continental. Esta pieza audiovisual se debe a la audacia del montaje que permite poner en tensión dos realidades que conviven superpuestas en el mundo, pero que suelen aparecer como separadas e inconexas en las versiones audiovisuales del oficialismo. Así, a la pregunta por la naturaleza del cine oficial, los directores responden con un ejercicio de montaje que se propone hacer visible el entramado nada vistoso que sostiene la fachada en su belleza. Estrategia fílmica que se propone integrar en una misma realidad la miseria de un pueblo excluido con la grandeza de un evento que se ofrece como la realización misma de la democracia, como triunfo político y cultural de los caleños. Contra la unilateralidad del cine oficial, Ospina y Mayolo

responden con el montaje. Sin embargo, es importante aclararlo, esto no supone una romantización de la pobreza, ni una estetización de la miseria como fue usual en algunas cinematografías de la época —con los documentales de Ciro Durán como parangón—. Por el contrario, las clases excluidas aparecen como fascinadas y a la vez críticas por la monumentalidad del evento al que no tienen ingreso. Ambivalencia que solo una mirada sensible y llena de sentido del humor se puede permitir.

Dos imágenes extraídas de momentos distintos del film resumen perfectamente el espíritu de esta pieza audiovisual:

- 1) Un clavadista profesional de una delegación que no logramos distinguir se lanza desde el trampolín en medio de la competencia. La cámara cubre su lanzamiento. Mientras él flota por los aires, el *zoom out* de la cámara nos permite ver que el registro se hace desde afuera del estadio. A mitad del clavado, la cámara se tropieza naturalmente con las paredes de la edificación impidiendo que tanto la cámara como el público vean el desenlace del performance del clavadista.
- 2) La imagen de cierre del documental recorre las calles del barrio *El guabal*, uno de los más miserables de la Cali de la época. Entre un paisaje urbano precario, niños barrigones que persiguen a perros sin dueño y el bullicio de una zona popular, la cámara se detiene en el rostro de una chica joven rodeada de los que suponemos son sus hijos nacidos de una sexualidad precoz y descuidada. Ella mira a la cámara. Al sonreír su dentadura maltrecha hace juego con las calles despavimentadas sobre las que posa sus pies. Al modo del último fotograma de *Los 400 golpes* de François Truffaut, la imagen se congela. La música típica circense que acompaña el rostro de la chica —*Washington post* de la Marine Band of the Royal Netherlands Navy— se desdibuja como lo hace la solemnidad de un discurso contrastado con las imágenes de la miseria que se propone cínicamente obviar.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Caicedo, A. (2011). *Ojo al cine*. De Bolsillo.

González, K. (2012). Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta. Ministerio de Cultura.

5. Buscando tréboles

Andrés Romero Baltodano

Ficha técnica

Duración: 8 min - Formato: filmico (Súper 8mm) - Tipología: documental - Dirección: Víctor Gaviria - Año de Producción: 1979 - Año de estreno: 1979 - Producción: Din - Pro - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Un acercamiento temprano del director a un grupo de niños ciegos, sus actividades y acercamientos humanos.

Comentario sobre el film

Dos sucesos estremecen a Colombia en 1979: el golpe al cantón norte por parte del movimiento 19 de abril M-19 —una organización algo suigéneris en medio de los grupos subversivos latinoamericanos que venían de experiencias como los montoneros— o el MRL chileno aplastado por el cruento golpe militar de Pinochet. El M-19 fue una experiencia de reivindicación de derechos integrado por una capa de intelectualidad y que probablemente es de los pocos grupos subversivos que han aparecido con una campaña de expectativa en los periódicos nacionales y que tuvo un cruel final con la toma del palacio de justicia. El otro suceso es la llegada del color a los receptores de televisión en Colombia, que llenó de asombro a una sociedad que venía de los movimientos sociales de los setenta y una programación de televisión muy variada con iconos populares de figuras televisivas como “Pacheco” o Gloria Valencia; era un país

ingenuo, con ecos de un tejido social domesticado y gobernado por políticos que procedían de aquel frente nacional que dividió el poder entre los mismos que vestían camisetas diferentes.

En 1912 el cine había tenido destellos y epifanías con la llegada del Salón Olympia en Bogotá y el Teatro Gallera en Medellín, donde se proyectaban películas, comenzando así una formación de públicos que años más tarde harían las películas. A casi ochenta años del siglo XX y con todas las vicisitudes de nuestra historia, un antiguo estudiante de psicología paisa, genuino hijo de médico, se interesa por el cine a partir de la lectura de Andersen y la intención de hacer películas.

En los créditos del cortometraje documental vemos que Víctor Gaviria es el guionista, director y montajista. La costumbre de hacer cortometrajes que no tuvieran una intervención cinematográfica muy elaborada ya venía desde Argentina con *Tire Die* de Fernando Birri (1960) o *Colombia 70* (1970) de Carlos Álvarez, donde primaba el discurso político alrededor de nuestras inequidades sobre una realización propositiva y autoral. Sin embargo, en el caso de cortometrajes políticos propositivos, en *Now* (1965) de Santiago Álvarez, sí hay una preocupación porque lo político adquiera una estética desde un autor que construye su propia cinematografía.

Probablemente basado en el cortometraje de Werner Herzog *Tierra del Silencio y la Oscuridad* (1971), Gaviria filmará su *Buscando tréboles*, que se acerca con una cámara un poco ingenua a la situación de estos niños ciegos, que por su devenir como humanos pequeños con una discapacidad —que en ese momento era considerado con el estigma de ceguera— Gaviria los muestra como seres humanos, los redimensiona desde la discapacidad, los muestra con humanidad y respeto, y con la misma ternura con la que escribirá posteriormente su hermoso texto “El pelaito que no duró

nada”. No hay que olvidar que Gaviria provenía de la poesía y ya había sido publicado en la inolvidable antología *Poetas en Abril* —una publicación antológica de poesía colombiana curada por Luz Eugenia Sierra—.

“Escóndanme, días necios, escóndanme, días perdidos,
escóndanme como a monedas viejas, como a fotos de aniversario o de infancia.
Escóndanme para que la oscuridad me enseñe
qué amor puede tener una llave escondida por una puerta cualquiera.”¹

La producción de este corto y su valor para el cine colombiano es justamente el momento artístico y social, el ser parte de unos directores que no provenían de academias de cine, sino de las ganas de hacer arte, en el caso de Gaviria después de ser ganador del premio de poesía de la universidad de Antioquia y de publicar textos como *La Luna y la Ducha Fría* en ese mismo año.

Buscando tréboles no se destaca dentro de la cinematografía colombiana por sus valores estéticos o propositivos, pero sí demuestra que el arte no se focaliza en las capitales de los países y que el desarrollo regional del arte configura un mapa de nación artística que demuestra ejes transversales de creación. En un país como Colombia se puede decir que ciudades como Medellín y Cali ponen otras sensibilidades más cercanas a una identidad nacional, alejadas del sesgo europeizante imperante en Bogotá, impulsado por migrantes extranjeros situados desde la crítica, como fueron Marta Traba o Luis Vicens.

Buscando tréboles asume la valentía de un director como Víctor Gaviria que se lanza a seguir a unos niños ciegos,

1 Fragmento de un poema de Víctor Gaviria.

logrando un relato humano y bello a pesar de un esquema de producción precario, adaptando el neorrealismo de De Sica o Rossellini a una Antioquia que después de su colonización y mixtura de culturas elaboró una identidad “paisa” que mezclaba la ruralidad con el emprendimiento industrial e intelectual que en *Buscando Tréboles* nos muestra la posibilidad de narrar un país desde una mirada poética.

La posición ideológica del corto se sitúa en un humanismo radical alejado de la profunda politización y ganas de cambios de una juventud que leía a Marcuse o Gramsci, que ya en 1971 el municipio de La Estrella había vivido un festival de rock llamado Ancón, se había contagiado en una pandemia intelectual de una Medellín que iniciaba una era de *narcovivir* con la conformación de sus mafias y que era caldo de cultivo de bandas como I.R.A. que debutaría cinco años después y asomos a un teatro robusto como el Teatro Matacandelas de Cristóbal Peláez. Medellín, si tiene el mote de “la ciudad de la eterna primavera”, vivirá con películas como *Buscando tréboles* un renacer y una voz en la cinematografía nacional que inaugura la autogestión y la libertad de decir lo que los directores quieren decir sin cortapisas políticas, ideológicas o de censura alguna.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Acuña, R. et al. (2013). *Inmigrantes Artistas, arquitectos, fotógrafos, críticos y galeristas en el arte colombiano 1930-1970*. FUGA.

Sierra, L. E. (1984). *Poetas en abril*. Fundación Talleres.

6. Nuestra voz de tierra, memoria y futuro

Andrés Romero Baltodano

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Jorge Silva y Marta Rodríguez - Año de Producción: 1974-1981 - Año de estreno: 1982 - Producción: Fundación Cine Documental, ICAIC - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Diego Vélez y los indígenas Gurrate y Julián Avirama.

Breve sinopsis

En la historia de la filmografía colombiana los campesinos e indígenas no habían podido tener su voz presente. En esta película, y a partir del testimonio de un indígena, se reconstruye la problemática de la tierra desde el resguardo indígena de Coconuco (Cauca) que, por cédula real, tenía unos derechos que fueron desconocidos con la instauración de las leyes de la república de Colombia.

Comentario sobre el film

Las películas de Marta Rodríguez y Jorge Silva en la cinematografía colombiana de los años setenta y ochenta tenían una característica: ser un proceso no solamente fílmico, sino que partía de la combinación entre lo humano, lo aprendido, lo experiencial y de la matemática armonía del “tándem” conformado por ellos como pareja sentimental y representantes de una generación que había aprendido a “nacer de nuevo”, a partir de los ecos de postguerra y el advenimiento de nuevas miradas, nuevas defensas de

los derechos humanos, nuevas maneras de caminar por el mundo, desde todos los lugares de los habitantes que tenían entre veinte y treinta años en el planeta.

Marta había nacido en los años treinta y tenía justo 15 años cuando los tranvías fueron quemados a partir del infausto asesinato del político liberal Jorge Eliecer Gaitán y pintados posteriormente por Alipio Jaramillo, Enrique Grau y fotografiados por Marco Tulio Lizarazo y Sady González.

Esta generación venía de ser herederos de sufrir las cruentas heridas de la violencia que azotaba los campos colombianos y a partir del encuentro de Marta con Jean Rouch y su *cine directo*, junto a las vivencias de Jorge Silva como un genuino fotógrafo, ahora se podrían expresar con una cámara de cine. Cruzar lo experiencial con lo académico, unido a un trabajo de campo largo que permitía tejer relaciones entre aquellos que estaban siendo filmados y su militancia política que más que partidista se sostenía sobre los anhelos de un país que no fuera desigual y que se encontraba sojuzgado y en medio del oprobio de fuerzas incontrolables tiranas y de facto.

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro tiene su origen en *Campesinos* (1973) con el convencimiento de encontrar un “nuevo campesino” que no estuviera dominado, sino en pleno acto de levantamiento dada la mutación del sistema feudal al sistema de los terratenientes.

La Colombia de finales de los setenta y comienzos de los ochenta está marcada por la imposición del llamado Estatuto de Seguridad que obligó al cruento exilio de tantos artistas, del auge del M-19, los movimientos estudiantiles y una televisión que afortunadamente tenía programación diversa y con respeto por la literatura, el teatro y el cine.

Rodríguez y Silva le tomaban el pulso al país viajando y sobre todo hablando y filmando este país real que siempre ha sido invisible. El teatro y el cine estaban conformados

por artistas comprometidos con reivindicaciones sociales y el proceso que ellos observaban era una mezcla entre lo que se llamaría posteriormente “trabajo de campo”, una alta dosis de antropología y una ansiedad por filmar el país herido que se debatía entre tantas problemáticas sociales y políticas.

El viaje que realizaron al Departamento del Cauca, que registraba el proceso de recuperación de tierra de los indígenas, los llevó a transformar la cámara no en la *cámara stylo* de Astruc, sino en cámara-fusil, más cercana a la que se instala como un *Kino* de Vertov, que a una simple simulación *Flahertiana*. *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* se configura entre lo puramente documental directo, transformada por el ojo poético de Jorge Silva y de aquellos paisajes que entre la bruma y el blanco y negro, logran hacer entrar al espectador en un éxtasis, donde las líricas puestas en escena se mezclan con lo documental, logrando una amalgama de imágenes que hacen de esta película formalmente una apuesta estético-documental innovadora en la Colombia de la época.

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro explora lo mítico latinoamericano más emparentado por los “fantasmas” que no siempre son de la “libertad” —como diría Don Luis— tanto en los setenta como en este siglo XXI, donde las actuales apuestas documentales que se ven en las plataformas —no en festivales— languidecen entre innumerables testimonios de “estrellas” y documentales “radiales” con el esquema testimonio-archivo-testimonio o efectos sin razón de lenguaje habitable o comprensible, alejados de un cine vital e ideológico y más cercanos al amarillismo en sus temas o la recopilación testimonial más próxima a lo periodístico.

Julián Avirama del resguardo de Coconuco (Cauca) les contó a Rodríguez y Silva sobre el *Mito de la Huecada* donde coincidían y se cruzaban los temas documentales de los terratenientes, las víctimas de despojo, la niebla, los caballos y los elementos plásticos en los cuales ellos mutaron el

relato, dándole cabida a las espuelas hirientes del terrateniente y el hallazgo plástico de la maravillosa máscara creada por el inmenso grabador Pedro Alcántara Herrán, que en ese entonces hacía parte del vital grupo de teatro T.E.C. de Cali y que un año después haría la parte plástica del *Diálogo del Rebusque* (1981) del Teatro de La Candelaria.

Esta sinfonía de dolor y denuncia tiene la participación en la banda sonora del extinto y exiliado grupo Yaki Kandru de Jorge López y fragmentos de música de Ianis Xenaquis, que le confiere a la película una atmósfera de vanguardia andina y folk.

La mezcla de puesta en escena con lo documental cuenta además con personajes como el “diablo” interpretado por Diego Vélez, que le confiere a la película realismo mágico, sumándole una estética de poesía visual usada anteriormente en su lírico trabajo *Chircales* (1966-1971) en las ladri-lleras de las goteras de Bogotá.

El sistema de producción contó con colaboraciones de presupuestos extranjeros y un uso del recurso humano y económico que se flexibiliza desde las ideas, que en la Latinoamérica de los setenta y ochenta era muy común y que logró edificar un cine latinoamericano urgente de hacer, pero que se toma su tiempo para pensar, debatir y dibujar consensos.

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro: flashes y retratos de un cine militante con posición estética y de autor —en este caso autores— y que está resumida en esta frase que es parte de la película: “sabemos que la metafísica existe, pero sabemos también que la unión hace la fuerza”.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Chaparro, H. (2015). *La Historia a través de una Cámara*. Alcaldía Mayor de Bogotá.

AA. VV. (1982). Reportaje a Marta Rodríguez y Jorge Silva. En *Cuadernos de Cine Colombiano - Primera Época*, núm. 7.

7. El Pasajero de la Noche / La Selva Oscura

Andrés Romero Baltodano

Ficha técnica

Duración: 24 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: animación - Dirección: Carlos Santa y Mauricio García - Año de Producción: 1989 - Año de estreno: 1989 - Producción: Anima Producciones, FOCINE - Tipo de financiación: co-producción.

Breve sinopsis

Isaac Ink, durante un viaje, devela y metamorfosea el rostro de una ciudad en: ciudad-ternura, ciudad-feroz, ciudad-alcantarilla, ciudad-epifanía. Ink se aboca a encuentros híbridos y espectrales que revelan un pandemónium ecléctico y surrealista.

Ficha técnica

Duración: 12 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: animación - Dirección: Carlos Santa - Año de Producción: 1994 - Año de estreno: 1995 - Producción: Anima Producciones, FOCINE - Tipo de financiación: co-producción.

Breve sinopsis

Tal vez a partir del concepto de la “luz al final del túnel”, esta película demuestra que las hipótesis sobre la muerte y sus quirománticos porvenires o desgracias no dejan de ser números de saltimbanquis que saltan entre poemas o cañones.

Comentario sobre los films

Estos dos cortometrajes tienen entre sí seis años, pero mientras el país cambiaba como las formas de las nubes, no por cambios radicales sino porque era la misma situación de violencia, angustia e inequidad, simplemente seis años después en el caso de Carlos Santa, su obra permanece siguiendo un hilo creativo y de propuesta autoral fuerte y llena de sorpresas estéticas y conceptuales. 1989 fue un año donde ser político de izquierda en Colombia era más peligroso de lo normal ya que se vive y se sufre un plan sistemático de eliminación de los militantes de la Unión Patriótica como dolorosamente lo vemos en el documental *Baile Rojo: Memoria de los silenciados* (2003) de Yesid Campos.

El narcotráfico y el “santoral” de sus cabecillas más nombrados como *El Mexicano*, deambulan, delinquen y se hacen más visibles, insertando en la economía colombiana lo que se denominarían “dineros calientes”. Beatriz González pinta su “Apocalipsis Camuflado” y en el barrio de La Calendaría de Bogotá se da la génesis de la icónica banda de rock *Aterciopelados* que inicialmente se denominaron *Delia y los Aminoácidos*.

En medio de un país herido por los cuatro costados, el arte imparable de un monje secreto de la animación trabaja lentamente y es cuando Carlos Santa y Mauricio García estrenan *El Pasajero de la Noche* con un subtítulo que dice: “donde se narran el desagradable viaje del señor Ink y las peripecias que le acontecieron con su muerto”.

La animación en Colombia comienza de manera utilitaria más enfocada a ser un recurso informativo que tanto se usa en la película *Garras de Oro* (1927) como en la producción de los Acevedo llamada *Colombia Misteriosa* (1932) sobre el conflicto colombo-peruano. Ya la caricatura colombiana había presentado el dibujo como un vehículo artístico de

la mano de Greñas, Pepe Gómez —hermano de Laureano Gómez—, Ricardo Rendón en revistas como: *La Guillotina*, *Fantoches*, *Sal y Pimienta*. Haciendo un flashforward llegará el festival de Ancón, el parque de los hippies, las Bolex peregrinarán de un lado al otro y posteriormente se podrá desarrollar la animación, ya no con un uso informativo o publicitario, sino en la creación de ficción.

Precisamente en 1995 uno de los integrantes del rock nacional argentino, Fito Páez, nos trae su *Circo Beat*, las calles bogotanas dejan de tener tanto beodo viajero de la noche por la “ley Zanahoria” impuesta por el muy peculiar alcalde-profesor, aprendiz de profeta Antanas Mockus y en Milwaukee se inaugura por primera vez una muestra de cuatro artistas plásticas colombianas como Fanny Sanin, Ana Mercedes Hoyos, Beatriz González y Olga de Amaral. A cinco años de terminar el milenio, Colombia sigue debatiéndose entre los excesos del narcotráfico y los gritos mudos del otro bando de la guerrilla, el sueldo mínimo era de \$118.394 y justo es este año cuando Carlos Santa estrena su *Selva Oscura*.

En las dos películas Santa pendula entre la apuesta como artista secreto, hombre del medioevo, alejado tanto de las candilejas como de la farandulización que tanto gusta a otros cinematografistas y el compromiso con la construcción de una obra cinematográfica ecléctica y holística.

La preocupación de Santa es hacer una antesala a lo humano desde el psicoanálisis, desde las puertas de la “percepción” de Huxley, desde los abismos de las “iluminaciones” de Rimbaud. En los dos cortometrajes se adivina la influencia de grabadores capitales en nuestra historia de las artes plásticas, como el gigante Luis Ángel Rengifo, el inquietante Alonso Quijano, el ecuestre Augusto Rendón o el dramático Juan Antonio Roda.

En los dos cortometrajes se escuchan los ecos de las animaciones de escuela polaca y checoslovaca de los años sesenta,

que directoras contemporáneas como Yeylizaveta Pysmak o Michaela Pavlatova han continuado en sus películas producidas a finales del siglo XX y en el siglo XXI.

El Pasajero de la Noche y *La Selva Oscura* están dibujadas y animadas teniendo como bases técnicas el grafito, la tiza, pintura; aquellas que, a través de la línea y el dibujo, construyen mundos narrativos que solo la animación puede lograr porque donde hay un elefante comiéndose una flor, un segundo después hay dos dedos pintados de negro que sostienen un tallo de un girasol moribundo.

Santa produjo estos dos cortometrajes con “caravanas” de gitanos dibujantes que pasaban por su estudio y aportaban mucho, poquito o nada e instituyó una forma de hacerlo cooperativa, sin mediar papeles o “uniones temporales” ya que la única unión temporal de todos era el compromiso con estas dos películas que lamentablemente el gran público desconoce en su totalidad.

Su forma de un dibujo dentro de otro dibujo y así sucesivamente como en un corredor de espejos múltiples, como una juiciosa matrioska, con personajes que parecen calcados de un poema de André Breton, Alejandra Pizarnik u Olga Tokarczuk, el gusto por el blanco y negro y los universos surrealistas, que cambian como un caleidoscopio veloz, hacen de estos dos cortometrajes un viaje al alma de un país asfixiado por el dolor y antónimo de la risa, de una situación humana y política, donde los seres que salen de su trazo se desdibujan, se borran, se crecen, se convierten en cohetes, barrotes, torturas.

La animación de estas películas recupera la tradición de un dibujo animado que dista del edulcorado Disney, para hacernos transitar por los grabados de Ernst Ludwig Kirchner, Luiza Kasprzyk, Justyna Ralicka, Hendrick Goltzius y adentrarnos en los pasadizos del *Proceso* de Kafka o del *High-Rise* de J.G. Ballard.

La exuberancia de las imágenes, la poética y grandiosa banda sonora del músico contemporáneo Luis Pulido, las voces que parecen provenir de súcubos, faquires, sosteniendo en su lengua un colmillo de elefante o gritos de amor de sirenas atascadas en un fiordo que pelagra en quedarse sin agua, hacen cruzar lo surreal con el pandemónium de un viaje a las mazmorras donde estuvo Sade o las cuevas imaginarias de un paleozoico imaginado por Giger.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cogua Rodríguez, C. (2017). *Estudios sobre la Animación en Colombia. Acrobacias en la línea de tiempo*. Pontificia Universidad Javeriana.

González, B. (2020). *Historia de la Caricatura en Colombia*. Villegas Editores.

8. La gente de la universal

Juan Carlos Arias

Ficha técnica

Duración: 126 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Felipe Aljure - Año de producción: 1993 - Año de estreno: 1994 - Producción: Fotoclub 76, Igeldo Zine Produksioak, Tohapline - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Robinson Diaz, César Badillo, Álvaro Rodríguez, Álvaro Bayona, Jennifer Steffens, Ani Aristizabal, Ramón Aguirre.

Breve sinopsis

La Universal es una agencia de detectives, propiedad del ex-sargento de la policía Diógenes Hernández. Junto a su esposa Fabiola, quien trabaja como secretaria, y su sobrino Clemente, quien ayuda como asistente, prestan una amplia gama de servicios “profesionales”: desde buscar perros hasta seguir personas. Gastón, un capo español que se encuentra recluso en la cárcel, contrata los servicios de la agencia para seguir a su amante Margarita, una actriz pornográfica, y descubrir quién es el hombre con quien lo engaña. Diógenes descubre que su esposa le es infiel con su sobrino, mientras él mismo inicia una relación con Margarita. Decide entonces perpetrar una venganza que no sale como la había planeado.

Comentario sobre el film

Los años noventa son centrales en la cinematografía colombiana. La quiebra de FOCINE (Compañía del Fomento

Cinematográfico) en 1993 hizo visibles las enormes fallas administrativas del modelo de financiamiento del cine en Colombia. Gracias al financiamiento de FOCINE se habían producido algunas de las películas más emblemáticas del cine nacional, como *Rodrigo D: No futuro* (1990) y *La estrategia del Caracol* (1993), última película que recibió el apoyo de la institución.

La crisis en el modelo de financiamiento estatal fue evidente en el número de estrenos nacionales durante esta década. Entre 1993 y 1999 se estrenaron menos de veinte largometrajes nacionales. Sin embargo, muchos de ellos se convirtieron en títulos emblemáticos y en referentes del cine nacional, bien sea por sus historias o por sus apuestas formales. Entre ellos se ubica el primer largometraje de Felipe Aljure, realizado en coproducción con España a partir de un guion premiado en el 13° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1991), y filmado en su totalidad en las calles de Bogotá.

Este ambiente netamente urbano es quizás una de las características centrales de la película que la convirtió en un referente de esa década. Bogotá se muestra como una inmensa selva urbana donde todo vale con tal de garantizar la supervivencia diaria. La película revela una ciudad regida por reglas especiales, muchas veces implícitas, distintas a las normas institucionales, las cuales parecen estar ahí para ser burladas y flexibilizadas permanentemente. Todos los personajes mienten, traicionan, buscan su propio beneficio sin pensar en las consecuencias para los demás. Los define su impulsividad, unida irremediablemente a su individualismo. Es esa fuerza que cada uno proyecta lo que produce choques inevitables que se convierten en el motor de la trama.

Cada personaje parece encarnar algo propio de la idiosincrasia de la Colombia urbana. Son personajes que, a pesar de aparecer a través del filtro exagerado de lo cómico,

el espectador fácilmente podía identificar, no tanto por sus singularidades dramáticas, como por su actitud frente al mundo, por su permanente disposición a la trampa, por responder a la —demasiada conocida en Colombia— “ley del más vivo”: aquella que reza que todo individuo debe intentar sacar el mayor provecho, a través de cualquier medio, de cualquier situación en la que se vea inmerso. Son personajes que el espectador relacionaba con las personas comunes, que encontraba cotidianamente en las calles. Hablaban como ellos, se veían como ellos, actuaban como ellos. Muchas de sus frases, como el famoso “por eso le digo”, se grabaron en el imaginario colectivo de los espectadores cinematográficos del país, y siguen siendo citadas hoy como reveladoras de una sociedad que sigue viendo la transgresión de la ley como algo cotidiano.

Aljure presenta esta fauna de personajes como en una caricatura. Se apropia de los códigos del tradicional *film noir* dislocando su seriedad y densidad, y desplazándola a un fuerte sentido de ironía centrado en la malicia de sus personajes, y no sólo en el desenvolvimiento de la trama. La composición formal, especialmente el montaje y el manejo de cámara, son centrales en este ejercicio de distorsión: la imagen abandona cualquier intención de naturalismo y, por el contrario, se dedica a desfigurar a los personajes y sus acciones. Algunas de sus imágenes se hicieron parte del imaginario colectivo precisamente por lo contundente de esta distorsión: los personajes miran y le hablan a la cámara, en primer plano; de repente, ríen compulsivamente. El lente los desfigura, los vuelve casi grotescos. La cámara reencuadra a toda velocidad, de uno a otro. Ahora se cierra sobre las bocas que continúan hablando. La escena se fragmenta.

La composición de la imagen es fundamental para que la película adquiera el tono cómico grotesco que la caracteriza. La cámara busca permanentemente emplazamientos

poco comunes, sorprendidos, que en ocasiones permiten ver ampliamente los espacios —gracias a lentes angulares—, y por momentos dejan ver muy poco, casi lo puramente necesario. Los movimientos son repentinos, rápidos, incisivos, casi como si la imagen entrara en el delirio de los personajes. El montaje reafirma este carácter delirante a través de cortes rápidos que establecen un ritmo análogo al de la ciudad que alberga las acciones. Bogotá no es sólo el trasfondo de la trama, el lugar donde se desarrolla la historia, sino que se hace presente permanentemente, no solo en los espacios, sino en los modos de hablar de los múltiples personajes, de cantar, de moverse, de ocultarse, de aparecer. La ciudad se percibe como un modo de habitar, de relacionarse con el otro.

Esta mirada a la ciudad, a las formas de vida urbanas en el país a través del humor negro, fue uno de los principales aportes a la cinematografía nacional. Junto a otras películas de los años noventa se planteó como una alternativa al predominio de un cine rural en el país, que había explorado las múltiples complejidades históricas del campo en Colombia. Aljure afirma en algunas entrevistas que el cine de la época no reflejaba a los habitantes de las grandes ciudades, a los que viven dentro de la congestión, el movimiento, la búsqueda diaria y permanente de algún ingreso que les permita comer y tener donde dormir. Ese habitante anónimo que, muchas veces, da la espalda a las instituciones y a las normas sociales para poder sobrevivir. Para dar cuenta de este ambiente, Aljure se atrevió a experimentar con una imagen fragmentada, grotesca, que distorsiona lo que ve, pero que en esa distorsión revela algo distinto a un retrato fiel de la realidad. Muchos consideraron “burda” esta representación de la vida urbana, mientras otros encontraron en su extremo humor negro —que no se había visto así en el cine nacional— una invitación a pensarse a sí mismos. En la

película no hay enseñanza ni moraleja, sino una especie de diagnóstico, que no pretende ser fiel y objetivo respecto a lo real, sino que lo aborda con sarcasmo e ironía.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Agudelo Ramírez, M. (2020). La gente de la Universal: un retrato sobre la corrupción en la selva urbana. En *Trayectorias Humanas Transcontinentales*, núm. 7, pp. 136-146.

Cardona, K. D. (2009). Una aproximación al cine de Felipe Aljure. Análisis de la película *La gente de la Universal*. En *Revista Luciérnaga* □ *Comunicación*, vol. 1, núm. 2, pp. 72-82.

9. El proyecto del Diablo

Andrés Romero Baltodano

Ficha técnica

Duración: 25 min - Formato: video - Tipología: documental - Dirección: Oscar Campo - Año de Producción: 1999 - Año de estreno: 1999 - Producción: Universidad del Valle, Ministerio de Cultura - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Fercho “La Larva” Córdoba.

Breve sinopsis

A partir de un extenso monólogo de “La Larva” Fercho Córdoba, escrito al mejor estilo del dramaturgo Heiner Müller, las palabras van construyendo un retrato de país adolorido, de vivencias fantásticas, oníricas, cotidianas, siempre conectadas con aproximaciones a la vida de un colombiano que, desde estas tierras, relata con asombro su paso por el mundo, mezclando citas a Deleuze, Durruti, Rolling Stones con confesiones y delirios. Su texto de inicio es un retrato que puede resumir su tránsito cinematográfico: “Anoche tuve un fuckin sueño, esta vez soñé que mi cucha me hablaba, no sé por qué, pero sentí miedo y mi susto fue más tenaz cuando abrí los ojos y noté que no había nadie a mi alrededor, ya debería haberme acostumbrado a estar solo, sin embargo, sentí pánico y lloré como no lo hacía desde niño, yo que nunca lloro”.

Comentario sobre el film

El 13 de agosto de 1999 en una calle de Bogotá es asesinado uno de los analistas más agudos de nuestra realidad

nacional: el humorista Jaime Garzón. Los alcances de sus análisis a través del humor eran más certeros que cualquier informe de mil páginas de algún asesor extranjero y por eso fue ultimado a balazos y al día de hoy es un crimen que continúa en la más aterradora impunidad. El crimen de Garzón parecería no tener ninguna conexión con la película *El proyecto del Diablo* de Oscar Campo, pero si nos acercamos con una lupa con rayos láser, efectivamente tienen mucha relación, ya que dentro del extenso monólogo de “La Larva” Córdoba, sus frases lapidarias, sus juicios, divagaciones, metáforas, bromas e insultos son parte de una estrecha red de cosas que pasan en este país y que se resumen en este monólogo que es muy similar conceptualmente al *Eterno Monólogo del Llo*, el poema novelado² de Evelio José Rosero, como cuando anota:

Solo Llo, a la deriva, se ha sentido como pájaro ingrátido” —del mismo modo que a veces se siente *La Larva* en medio de una nada amorfa, de un país a veces amigo a veces enemigo—.

“Soy un enfermo, perverso, no tengo nada de simpático, creo estar enfermo del hígado, aunque no sé con exactitud dónde se halla o de dónde proviene el mal. Soy un cáncer del 56 nací en medio de un torbellino, de una explosión que destruyó a Cali, ciudad donde vivo.”³

La situación social colombiana en el momento que se graba la película tiene que ver con el desarraigo y el abordaje a anécdotas de violencia que podrían calcarse de lo que les

2 El Eterno Monologo del Llo, Evelio José Rosero.

3 Fragmento del monólogo de “La Larva” en *El Proyecto del Diablo* de Oscar Campo.

ocurre a muchos colombianos en sus cotidianidades o en sus sueños.

...Me crié en la Loma de la Cruz, cueva de malandros donde ningún ‘pirobo’ entraba, y hasta el más guapo se arrodillaba. En las clases me incliné por la Ciencia, me gustaba mirarlo todo, abrirlo todo, desbaratarlo todo, para ver cómo funcionaba, desde lagartijas y arañas hasta el reloj de casa. En el año 68 yo estudiaba bachillerato en el colegio de Santa Librada, ese año estrené mis pulmones con marihuana, y estallé mi cabeza con un coctel de Revolución...⁴

El proyecto del Diablo entra a hacer una disección de país desde las palabras de este monólogo que explora y escarba en realidades y surrealidades de las “aventuras” que narra *La Larva*, que hace al personaje prismático, porque lo sitúa cerca de Shopenhauer o cerca de los *Nuyoricans* que hacen parte de la *diasporicans*.

Formalmente *El Proyecto del Diablo* se sitúa en un lenguaje que se acoge a lo que se reconoce como documental-ensayo o documental de autor, donde lo temático y lo conceptual toman una forma cinematográfica que se aleja —afortunadamente— del esquema testimonio-imágenes-testimonio-imágenes y que recuerda *La Isla de las Flores* (1989) de Jorge Furtado. Lo documental, desde el cine, es tan provocativo como la página en blanco para un ensayista que, en vez de zozobrar entre referentes y lenguaje académico extremo, abre sus posibilidades a una forma que tiene que ver con el *accionismo vienés* y el tremendismo de Pinnocelli de cortarse literalmente un dedo o el de Chris Burden cuando se dispara a sí mismo. *El Proyecto del Diablo* se hermana

4 Fragmento del monólogo de “La Larva” en *El Proyecto del Diablo* de Oscar Campo.

a la danza contemporánea de Pina Bausch y nos permite encontrar en el cuerpo una manera de gritar en medio del mar, de reflejarnos desnudos en aquellos cuerpos que se tocan y, el documental, fractaliza proponiendo una gramática cinematográfica que amplía las imágenes a un delirio segmentado y hace un radical contrapunteo similar a lo que la *piquería*⁵ hace con las palabras dentro del monólogo y la forma teatral de acentos y voz queda de *La Larva*.

El fuego, el agua, la desnudez, los fragmentos de máquinas oxidadas toman cuerpo como un escenario de una puesta en escena que podría haber sido imaginada por Heiner Goebbels, aquel que hace teatro con personajes-objetos.

La fotografía de la puesta en escena crea una asincronía desde la tonalidad con los cuerpos y los cortes abruptos en un montaje “salvaje” que no tiene concesiones con una estética “limpia”, sino que realmente asume el montaje de atracciones *eisensteiniano* desde el asombro y no desde la continuidad narrativa, sino justamente desde la atonalidad, que logra establecer un relato discontinuo pero cercano a un poema cortazariano o a una página de Perec.

El documento, lo documental, se instala entonces como una polifonía formal entre la palabra y la imagen, logrando un equilibrio asincrónico, que permite a la película tomar un rumbo entrañablemente personal de lecturas diversas. *El Proyecto del Diablo* usa el barroquismo y la saturación de la palabra equilibrado con puestas en escena paralelas a la aparición intermitente de *La Larva* que de “viva voz” nos recuerda que esas palabras salen de su boca en forma testimonial (¿ficción?, ¿realidad?). *La Larva*, narra sus anécdotas como una biografía errática, ditirámica, cercana a una especie de glosolalia no porque no se entienda, sino porque

5 La Piquería es un duelo entre dos versadores en forma improvisada dentro del folclor vallenato colombiano.

en su estilo “collage”, las ideas se amontonan y toman diáporas inimaginadas sobre verdades, juicios de valor, ideologías que van de un lado a otro como trapecistas de verdades o mentiras, solo identificables por el espectador a partir de escuchar atentamente el discurso.

...Ciudades con nombres como Ba’dan, Ghadis, Nau-fana, ciudades escondidas en los cuatro continentes cuyos cielos por las noches se tornan rojos; ciudades donde se venera al señor de las abominaciones Humwawa, que tiene el rostro como una masa de intestinos, Also Aguchi, el señor de las eyaculaciones, a Hassan i Sabbah, el señor de los asesinos: El destino de todos los que componen la hermandad es luchar contra el Dios que gobierna en la vía láctea actualmente...⁶

Producir este tipo de documentales en forma oficial —convocatorias, sponsors, coproducciones— es muy difícil, ya que el solo término documental —por analfabetismo audiovisual— hace creer que se plantea un tema con unos testimonios —entre más famosos los testificantes mejor— y en un esquema reduccionista de puesta en escena mínima o con un espíritu de ilustración de lo que dice el testimonio, pero la metáfora, el surrealismo y la autoría siempre serán difíciles de que encuentren una producción que las avale. Por ello, una de las virtudes de este proyecto es que nazca de las aulas de los procesos académicos, que los realizadores puedan encontrar en el “laboratorio” académico eco para poder realizar estos proyectos. Por este motivo, el Ministerio de Cultura como la Universidad del Valle se convierten en “cómplices” —coproductor tiende a ser quien a veces pide cuentas y se entromete en los contenidos con

6 Fragmento del monólogo de *La Larva en El Proyecto del Diablo* de Oscar Campo.

finés políticos o comerciales— además de un grupo de alumnos y amigos que ayudan a que estas producciones sean de bajo costo económico y de altos resultados estéticos, prueba que aunque el dinero en el mundo audiovisual es vital, los latinoamericanos que siempre producimos desde los bordes y desde las periferias conceptuales estamos acostumbrados a que se produzca de manera “artesanal”, pero con resultados fascinantes y profundamente conceptuales y estéticos como ocurre con este *Proyecto del Diablo*.

La libertad desde la producción, además, garantiza que las ideas puedan volar e instalarse desde las palabras, los planos, el montaje y que un documental de creación como este pueda gritar duplicando altavoces y situándose como una película fundamental en el universo documental “al borde del siglo XXI”.

A veces creo que ya no me observa, que ha perdido su interés por mí, otras veces pienso que nunca ha existido, que llevo tanto tiempo en este lugar, que he terminado por inventarlo, espero por lo pronto, lo que todavía no ha llegado a mi fin, mientras, sigo observando bichos con ojos saltones, antenas, patitas torcidas y barrigas entrecruzadas, parecen especies nuevas que se han alimentado con toda la inmundicia que hemos arrojado en este mundo. Nada mejor que la podredumbre para una joven forma de vida que quiera abrirse campo a como dé lugar. Lo pujante y lo reluciente es lo que mejor se congratula con la mierda.⁷

Bibliografía y/o fuentes de referencia

AA. VV. (2007). *Accionismo Vienés*. Turner Editorial.

Rosero, E. J. (1981). *El Eterno monólogo del LLo*. Editorial Testimonio.

7 Fragmento del monólogo de *La Larva* en *El Proyecto del Diablo* de Oscar Campo.

10. Un tigre de papel

Juan David Cárdenas

Ficha técnica

Duración: 114 min - Formato: video digital y material de archivo (16mm y 35mm) - Tipología: falso documental - Dirección: Luís Ospina - Año de producción: 2008 - Año de estreno: 2008 - Producción: Congo Films, Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC) - Tipo de financiación: estatal - Reparto: Arturo Alape, Vicky Hernández, Jotamario Arbeláez, Joe Broderick, Carlos Mayolo y Jaime Osorio.

Breve sinopsis

Un tigre de papel se ofrece al espectador como un documental dedicado a construir el semblante completo de la vida y obra de Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia. De acuerdo con esta pieza audiovisual, este artista desapareció abruptamente en 1981 tras una vida llena de agitación. Para ello, esta película, dirigida por Luís Ospina, acude a un sin fin de recursos audiovisuales que van del uso de material de archivo sonoro, visual y audiovisual, al testimonio, pasando incluso por la dramatización. El repertorio de entrevistados es amplio y heterogéneo. Involucra actores, cineastas, literatos e historiadores. *Un tigre de papel* es, así, un *collage* en sí mismo, que al intentar reconstruir un relato unificado de la vida de Manrique, une fragmentos muy diversos en torno a una figura enigmática y hasta fantasmal. En suma, se trata de un ejercicio cuidadoso de montaje.

Comentario sobre el film

Para los años cincuenta del siglo pasado aparece el afamado movimiento fílmico *Cinéma vérité*. Fundamentado en nuevos avances tecnológicos tales como las cámaras portátiles de 16mm y los nuevos y versátiles dispositivos de registro sonoro, se trató de un movimiento en extremo naturalista que buscaba erradicar de la cinematografía documental muchas de las estrategias de intervención sobre la imagen del mundo. A contrapelo de los presupuestos del *Cinéma vérité*, Luís Ospina insistió en varias ocasiones que en vez de adherirse a esta escuela cinematográfica a él le interesaba más bien el *Cinéma mentiré*. Se trataba de un chiste que se tomó muy en serio. Tanto que este largometraje incluye en un juego de intertítulos esa tensión entre lo *Vérité* (en francés) y lo *Mentiré* (entre el español y el francofonismo). La relación entre la verdad en el cine y su capacidad de mentira se aborda en este caso, pero lejos de la seriedad que algunos autores de la talla de Godard le han dado. Acá es más bien objeto de una lúdica, bastante usual en la obra del director caleño. Esta postura lo ubica lejos del influjo de autores como Flaherty o Jean Rouch y lo aproxima más bien al Orson Welles de *F de falso*, al Woody Allen de *Zellig* o al mismo Joan Foncuberta de sus, célebres por ilusorias, instalaciones fotográficas. *Un tigre de papel* asalta al espectador inadvertido como un documental con toda su retórica típicamente representacional. La autoridad del archivo y del testimonio, sumada a las estrategias de exposición casi científicas de los hechos, logran engañar. Sin embargo, Pedro Manrique, personaje central del documental que se esfuerza por construir su convulsa vida, no existió. Todo es un montaje, de tal forma que *Un tigre de papel* termina estando más cerca del dispositivo audiovisual que de una representación de la realidad. Presentándose como documental, esta

película es, antes que nada, una ficción que oculta su naturaleza con inteligencia y humor. Rayando en el absurdo, pero encubierto bajo la fachada de un documental convencional, el collage que es esta película, persuade tanto como enrarece el género que emula, el del documental informativo. Este enrarecimiento apunta a desmontar, en última instancia, al canon sacrosanto del documental, a saber, aquel que supone que el destino natural de la imagen cinematográfica es el de representar la realidad. Para Ospina, antes de ser representación de un mundo, la imagen es montaje y hasta trucaje. En los términos de su obra, es collage. En consonancia con muchas de las propuestas más arriesgadas del documental de las últimas décadas, *Un tigre de papel* libera al documental del peso de representar la realidad.

Al modo de un collage en el que la fuente archivística es intervenida a tal grado que se pierde la referencia del material original, este largometraje encabalga entrevistas, testimonios, material de archivo de fuentes y naturalezas diversas, citas literarias, comentarios personales e intertítulos de tal forma que se viola la autoridad del origen. En una especie de vorágine audiovisual, *Un tigre de papel* logra separar los materiales de los que se sirve del original del que presume provienen. De este modo, esta película se eleva por encima de los límites estrictos del documental para aproximarse al ensayo audiovisual, que sirviéndose de imágenes en movimiento, se refiere de manera secreta pero penetrante a ellas mismas y a su capacidad de persuasión documental. En una especie de actitud autorreflexiva, Ospina hace que las imágenes se enfrenten a ellas mismas en lo relativo a su presunta capacidad de verdad. No obstante, este enfrentamiento se lleva a cabo a través de la exageración y el absurdo. De ahí que el personaje de Manrique Figueroa termine pareciendo un ser ubicuo que estuvo presente en muchos de los episodios definitivos para la historia de Colombia de la segunda

mitad del siglo XX, como si se tratara de un mago que aparece y desaparece a voluntad. La figura de Manrique lleva a sus márgenes la verosimilitud documental desafiando la capacidad de confianza del espectador. No casualmente, de él sólo hay un registro de voz tan borroso e incierto como los testimonios que sobreviven sobre su vida. Al modo de la tradición oral que es borrosa cual cristal esmerilado, como la caracterizó Siegfried Kracauer, los vestigios del pasado de Manrique Figueroa se atropellan y contradicen, y en la reconstrucción incierta de su humanidad se ofrece un semblante igualmente borroso de un momento de la historia de Colombia y de una generación entera. Por dar solo un ejemplo, Manrique es caracterizado como un revolucionario, pionero del collage en Colombia, con ínfulas vampírescas al modo de un Drácula del caribe y con una intensa fascinación por la bebida, no sanguínea, sino alcohólica. El absurdo marca el tono irónico de esta pieza audiovisual y a la vez opera como recurso para conducir a la imagen a los límites de su propia verosimilitud. Comedia del absurdo y autorreflexión se apoyan mutuamente en *Un tigre de papel*.

De manera estratégica, en la reconstrucción del relato de vida de Manrique Figueroa, el relato sugiere que él hizo parte del elenco de *Holocausto caníbal* (1980), controvertida película de terror italo-colombiana que, fluctuando entre el documental antropológico y el *cine gore*, flota de manera incierta entre el registro científico de la realidad y la ficción más absurdamente extendida como imaginario sobre las comunidades tribales de América Latina. Con este guiño, parece extenderse la revisión de la veracidad de las imágenes más allá de su propio escenario. Palabra, imagen, cine y ciencia son revisados en lo relativo a su capacidad innata para la ficción. Es como si la verdad profunda de toda expectativa de *Vérité* fuera el *Mentiré*.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cock, A. (2019). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad*. Universidad de Antioquia.

Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. T&B Editores.

11. La sociedad del semáforo

Andrés Romero Baltodano

Ficha técnica

Duración: 108 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Rubén Mendoza - Año de Producción: 2010 - Año de estreno: 2011 - Producción: Día-fragma Fábrica de películas - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Alexis Zúñiga, Antonio Reyes, Abelardo Jaimes, Gala Bernal, Romelia Cajiao, Amparo Atehortúa.

Breve sinopsis

El mundo de los “sin voz”, de los excluidos y segmentados de la sociedad, es visto en esta película como el eje de un relato urbano donde, como funámbulos callejeros, se entrecruzan sus vidas, amores, sueños con una ciudad indiferente que duerme y despierta en forma rutinaria día a día con una cotidianidad desesperante. Agudo y fuerte retrato de aquellos que están fuera de los sistemas normalizados y dependen de pequeñas o grandes acciones, que los convierte en sobrevivientes como lo es Raúl Tréllez.

Comentario sobre el film

Omar Rayo, artista plástico, que si no hubiera nacido en Colombia sería un “constructivista” o un representante del op art, y Jairo Aníbal Niño, quien escribió su libro de poemas “naif” *La Alegría de Querer*, murieron el mismo año que se filmó y estrenó *La sociedad del semáforo*.

El país estaba como de costumbre inmerso en un guerra interna donde los atentados, las capturas, las masacres, los

bombardeos eran pan de cada día y el estado era manejado con mano dura, cristalizando una polarización que ya venía desde años atrás entre la relación de buscar la paz alrededor del diálogo o atacarla con misiles a partir de una posición guerrerista de “tierra arrasada”, que era apoyada por una gran parte de un país que ha venido de violencia en violencia desde que se llama república.

Rubén Mendoza, el director de *La sociedad del semáforo*, es parte del advenimiento de la creación de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, que inició sus labores en 1988 con un esquema más teórico que práctico y que ha dado directores que han contribuido de manera fundamental a la historia de nuestro cine como Ciro Guerra.

Mendoza en su ópera prima llegó con su cortometraje *La Cerca* (2004), que retomaba la literatura rural de Francisco de Paula Rendón como *Lenguas y Corazones* (1935) o la mítica novela de Jorge Icaza *Huasi-pungo* (1934), pero entrelazando un conflicto más humano y político. Seis años después de esta ópera prima, Mendoza posa sus ojos sobre un fenómeno que proviene de los saltimbanquis y los comediantes de la legua del medioevo, pero esta vez situados en un país suramericano y con “actores” improvisados, que le hacen trampa al hambre y al abandono del estado, situándose en los semáforos y “creando” infinidad de números circenses fugaces para que de las ventanillas de los carros caigan unas pocas monedas.

La calle, el desamparo, el frío, el amor entre bóxer y el retrato de un grupo de humanos *outsiders* que aparecen en la película como personajes de un documental disfrazado de ficción con uno de los *opening* de la historia del cine latinoamericano más profundo e interesante: un trancón de ambulancias que hacen prever las tragedias del corazón y de la piel, y esconde tanto mugre como vidas hechas girones,

aún cercanas al abismo y a la desgracia, como aprendices de náufragos, que deben demostrar que en sus esófagos las palabras también se elaboran como en tubos de ensayo y el miedo a veces es tan espeso como su incierto futuro.

La textura de la luz en la fotografía, el ritmo adecuado a la velocidad del *speed* de la historia en el montaje —muy similar a muchos parlamentos creados por el dramaturgo Fabio Rubiano en sus obras—, el uso de actores “naturales” en la historia —incluido Antonio Reyes, el cucho que protagonizará el falso documental *Memorias del Calavero* (2014) también de Mendoza—, los espacios que se confunden con el ocre y la capa de suciedad entre lama y residuos de grasa que parece calcar la hipocresía de la sociedad frente a los abandonados y “ñeros”, que por esa misma época fueron denominados “desechables” —sería restituida su dignidad con el nombre muy elegante de Habitantes de Calle—, hacen de esta película una reflexión y una biopsia a aquellos peldaños de la sociedad que se antojan invisibles, que se quieren tapar con una manta que tiene un tigre de bengala impreso, de las mismas que se encuentran en el popular sector de San Victorino.

Romper la realidad y ofrecerla como un cuadro de costumbres, entrar en las calles buscando las vidas paralelas de los “descamisados” o los habitantes del populoso sector de “niquitao” en Medellín, donde se concentran desplazados y problemáticas infinitas humanas que en general a los estados nos les interesan, es la misión de *La sociedad del semáforo*, que se empeña en torcerle la cabeza al espectador insensible y mostrarle de frente y sin anestias, alejándolo del lenguaje de terapeuta *new age*, que en las ciudades palpitan seres que aún en estados de vulnerabilidad extrema roncan, se expresan y son vitales fragmentos de la configuración del mapa urbano y del tan trajinado “tejido social” —no el de las fotos de sociales de los diarios mañaneros—.

La sociedad del semáforo asume una posición de artista militante al destapar injusticias y mostrar el alma del desplazado y el sujeto que anda al borde, sea por su propia voluntad o por la dictadura de los demás.

Esta producción de Mendoza contó con varios coproductores que garantizaban el sostenimiento de un rodaje tan complicado y con recursos que, de no ser por estas alianzas de producción entre productoras colombianas, hubiera sido imposible de realizar.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

González, I. (2012). *Teoría Social, marginalidad urbana y estado penal*. Dykinson S. L. Editorial.

Roca, J. M. (2015). *Biblia de Pobres*. Editorial Visor.

12. La Sirga

Juan Carlos Arias

Ficha técnica

Duración: 89 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: William Vega - Año de producción: 2012 - Año de estreno: 2012 - Producción: Contravía Films, Ciné-Sud Promotion, Film Tank, PuntoGuionPunto - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Joghis Seudin Arias, Julio César Roble, David Guacas, Floralba Achicanoy, Heraldo Romero.

Breve sinopsis

Alicia, una joven de 19 años, ha sido obligada a abandonar el pueblo en el que vivía con su familia a causa de la violencia de la guerra. En su huida llega a La Sirga, un hostal a orillas de un gran lago en medio de los Andes, propiedad de su tío Óscar. A cambio de trabajo para reconstruir algunas cosas dañadas, su tío la acoge en el hostal. Junto con Flora, empleada de Óscar, Alicia dedica sus días a la rutina de reparar el lugar para adaptarlo ante la inminente llegada de turistas. Alicia tramita su miedo a que la violencia la alcance de nuevo a través de una cotidianidad densa, en la que hay muy pocos cambios. Los turistas nunca llegan. Freddy, el hijo de su tío, regresa a la casa de su padre después de una larga ausencia. Sus misteriosas heridas hacen sospechar de sus posibles intenciones. Sin embargo, en el fondo, nada cambia. La cotidianidad se mantiene mientras la violencia amenaza permanentemente con irrumpir.

Comentario sobre el film

La Sirga aborda un tema ampliamente trabajado en el cine colombiano desde sus primeras décadas de existencia: la violencia. Sin embargo, lo hace de una forma que, en su momento, marcó un nuevo modo de aproximarse a la realidad en el cine nacional. Vega decide ubicar la violencia en los márgenes de la imagen y de la acción. Nunca aparece como tal, de manera directa, sino que parece mezclarse con el espacio, convertirse en un ambiente, como la neblina que lo cubre todo; como la tormenta que amenaza permanentemente con llegar.

El bello paisaje natural parece ocultar algo. La cámara se resiste a convertir cada imagen en una postal pintoresca, y transforma el espacio en una geografía compleja de diversas capas. El espacio se hace misterioso, indescifrable, no porque en él se desarrolle una compleja trama de suspenso, sino porque visual y sonoramente se carga de una amenaza permanente. En uno de los primeros planos, antes del título de la película, aparece un extraño objeto moviéndose sobre el lago, a contracorriente. Parece un fragmento de la vegetación del lugar que se ha desprendido, pero ahora tiene movimiento propio y cruza la totalidad del plano oponiéndose a la fuerza del agua. Nunca es claro qué es, a pesar de que vuelva a aparecer más adelante en la historia.

Con una mirada que se ubica en un fino borde entre la ficción y el documental, la película se concentra en la cotidianidad de los personajes, en sus gestos mínimos y banales. La historia no tiene grandes giros ni énfasis. Está compuesta por gestos mínimos, por interacciones entre los personajes y por su lugar en el espacio. Los diálogos son pocos, pero precisos. Alicia intenta contar lo que le pasó, pero no puede. Tiene un nudo en la garganta que no la deja hablar. Y el nudo no se deshace, sigue ahí, en su mirada, en sus movimientos, en su silencio.

Alicia parece intentar reconstruirse mientras reconstruye el hostel. En la cotidianidad intenta dejar su miedo atrás, mantenerlo afuera. Sin embargo, a pesar de que la violencia no vuelva a irrumpir en su vida de manera explícita y explosiva, parece haberlo cambiado todo. Aparece en los bordes: en la culata de unos fusiles entre costales en un bote, en las heridas de Fredy, en los hombres espionando a Alicia mientras se desviste antes de acostarse. Ningún conflicto se consuma. Los rifles no vuelven a aparecer. La intrusiva mirada masculina no se atreve a ir más allá —o tal vez se sublima en las órdenes cotidianas que recibe Alicia—. Todos quedan latentes, como amenazas que se incorporan al ambiente.

Es esta insinuación que nunca se concreta lo que mejor describe a la película. Vega decide apostar por una mirada de la violencia que se preocupa menos por objetualizarla y contextualizarla, que por mostrarla como una presencia difusa y permanente de la cotidianidad de muchos colombianos. Esta decisión debe entenderse en el contexto de un país en donde la violencia hacía —y sigue haciendo— parte de la vida cotidiana, pero que había “logrado” expulsar esa violencia escandalosa de los grandes centros urbanos —la violencia de las guerras del narcotráfico de los años noventa— y confinarla en el campo, donde había estado históricamente y donde era menos molesta. Colombia había atravesado una época que nos convenció que la violencia que debía preocuparnos era la que estaba “allá”, en la “selva”, en el “monte”, siempre en lugares indeterminados. Que eventualmente venía hacía nosotros, se acercaba al afectar a poblaciones rurales, pero que podíamos identificar claramente su fuente, incluso nombrarla, darle rostro al “enemigo”. En *La Sirga*, en cambio, no hay enemigo. La violencia no tiene un rostro identificable. El mundo entero de la ficción alberga una violencia difícil de identificar, de ubicar. Esto no implica una abstracción del espacio. Por el contrario,

la imagen vuelve concreto un territorio, se detiene en sus ritmos, en sus sonidos, en lo que lo habita. La violencia no se hace menos real. La tragedia no se banaliza, sino que adquiere una dimensión y una densidad que otro tipo de representaciones habían olvidado. No está propiamente fuera de cuadro, sino que ha adquirido otro modo de presencia y visibilidad. Está presente y, al mismo tiempo, permanentemente por venir. La violencia se convierte en chisme, en la historia y el rumor que circula, y que no deja que los turistas visiten el hostel, por miedo. Pero Alicia sabe que la amenaza es real, carga con las huellas de la guerra. Entre más etérea es su presencia en la película, más real se vuelve la violencia.

La Sirga fue lanzada en un año de gran auge del cine nacional, casi diez años después de la creación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Más allá del aumento cuantitativo en los estrenos nacionales, esta película hizo parte de una serie de obras que definirían lo que algunos llamaron “nuevo cine colombiano”. Junto a películas como *El vuelco del cangrejo* (2009) y *Porfirio* (2012), *La Sirga* abrió un camino novedoso en el cine colombiano, tanto en sus contenidos como en su composición filmica. Se trata de películas que renuevan el interés del cine nacional por la realidad, siendo plenamente conscientes de que esa realidad sólo aparece *en* las decisiones formales con las que se compone la imagen. La realidad ya no es comprendida como un objeto que preexiste a la imagen, y que debe ser registrado de la manera más adecuada. Por el contrario, *La Sirga* comprende que la realidad se produce activamente en y por las imágenes; que la realidad no aparece solamente como objeto explícito en el contenido figurativo de las películas, sino que se hace visible *entre* la complejidad de imágenes y sonidos que las componen. La imagen no opaca o distorsiona la realidad, pero tampoco la sobreexpone, no asume que puede mostrarla sin más.

Gran parte de sus logros radican en una mezcla entre improvisación y rigurosa planeación. Por un lado, los encuadres y movimientos de cámara revelan una minuciosa elaboración, una puesta en escena plenamente consciente de las posibilidades que ofrece el lenguaje audiovisual. Por otro, los diálogos fueron construidos a través del trabajo con los actores. Joghis Arias, quien interpreta el personaje de Alicia, era una actriz no profesional, quien había sufrido en carne propia el desplazamiento por la violencia. Sus dolorosas experiencias encontraron un lugar en la película para darle voz a su personaje.

La Sirga representó una mirada diferente y necesaria a la violencia del conflicto armado en el país. Una mirada que reflexionaba sobre sí misma, sobre los modos del mostrar, sobre lo que podía y debía aparecer en la imagen. Se trataba de un cine que renunciaba a contar grandes acontecimientos o arcos dramáticos para concentrarse en lo mínimo y en el modo como ahí, en lo cotidiano, se filtra y se hace visible la violencia.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Rojas Hernández, E. (2015). Cine de arte y ensayo en Colombia. En *Revista Luciérnaga-Comunicación*, vol. 7, núm. 14, pp. 1-21.
- Zuluaga, P. (2012). A propósito de *La Sirga*, película de William Vega: noche y niebla. En *Razón Pública*, 10 de septiembre.

13. Sin mover los labios

Juan David Cárdenas

Ficha técnica

Duración: 96 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Carlos Osuna - Año de producción: 2015 - Año de estreno: 2015 - Producción: Malta cine, Fondo de desarrollo cinematográfico de Colombia (FDC) - Tipo de financiación: estatal - Reparto: Giancarlo Chiappe, Guillermo Santos, Consuelo Luzardo, Álvaro Bayona, Marcela Benjumea y Carlos Gómez.

Breve sinopsis

Carlos, un hombre inexpresivo como una roca, lleva una vida de insatisfacción. Sin embargo, no padece de la lamentación del perdedor, sino, más bien, de la indiferencia de quien se hastió. Junto a su madre manipuladora y a su aburridora novia se entrega al monótono placer de ver telenovelas. Por las noches rasguña un mal amago de popularidad como ventríloquo que anima la velada en un bar de medio pelo. Tras la muerte de su madre, Carlos se entrega a una vida de excesos psicotrópicos que lo conducen a mezclar la monotonía de una vida sin motivaciones con el melodrama televisivo al grado que su vida y el mundo de fantasía se vuelven indistinguibles. De esta mezcla resulta un mundo delirante en el que Carlos se convierte en un hombre-gallo con la habilidad de ser invisible para los demás. Esta es la forma en que él enfrenta sus pocas ganas de vivir.

Comentario sobre el film

Ya en su primer largometraje como guionista y director, *Gordo, calvo y bajito* (2012), Carlos Osuna venía explorando la relación entre el fracaso, el absurdo y la comedia. En esta segunda entrega radicalizó su búsqueda. *Sin mover los labios* (2015) es un largometraje de ficción financiado con el dinero del Fondo de desarrollo cinematográfico (FDC) que desde 2003 otorga cada año estímulos financieros a proyectos en desarrollo. Este fondo ha servido de base para el repunte del cine colombiano de las últimas dos décadas. Puntualmente, esta película, con toda su capacidad de absurdo y de exploración audiovisual, fue posible gracias a la existencia de una categoría dedicada al cine de ficción más experimental. Dos años después de la premiación del proyecto de Osuna, esta categoría desaparecería del catálogo de premiaciones del Fondo de desarrollo cinematográfico para ser absorbida por una única categoría de producción de largometraje, con una bolsa más robusta que facilitaría la producción de películas con mayores aspiraciones en las vitrinas comerciales internacionales. Films con este nivel de riesgo salieron del espectro de financiación estatal a causa de decisiones institucionales, ministeriales. Es usual que desde los fondos de financiación se alimente la idea de que sólo los festivales tipo A, con su línea curatorial clara, selectiva y emitida desde Europa, den legitimidad estética a las obras de los países mal llamados en vías de desarrollo.

Sin ser propiamente una comedia, el drama de *Sin mover los labios* apela a un tipo de humor bastante atípico en el contexto colombiano. Bebiendo de fuentes más próximas al cine de los hermanos Kaurismaki o de un Jim Jarmusch, Osuna se propone generar la incomodidad por la vía del absurdo y la inexpressión. Alejado del humor fácil de los estereotipos raciales, de género y de clase, este film apela, de

manera distinta, al patetismo inexpressivo que redundante en la crueldad de las pequeñas situaciones en las que la dignidad humana es mancillada de manera silenciosa y a la vez jocosa por su absurdo. Un ventrílocuo alcanza un poco de reconocimiento al exponer socialmente al insulto a su madre recién muerta; una pareja de novios ya adultos tiene sexo después de una temporada de sequía sobre una lavadora y sin siquiera quitarse la ropa o alcanzar la excitación; una promotora cultural sofisticada mendiga, con su rostro angelical, cocaína, mientras en el fondo ruega por compañía masculina. La estrategia de la hipérbole dramática se torna jocosa y a la vez dolorosa por efecto de la inexpressividad de un personaje al que los dramas propios y ajenos le pasan de lado como balas que se esquivan. Y es justamente allí, en el contraste entre las actuaciones exageradas de los personajes que rodean al protagonista y la inexpressividad extrema de Carlos, donde el absurdo coloniza la cotidianidad y, como en un espejo enrarecido, hace del drama cotidiano una comedia del absurdo. Espejo que en este drama se encarna en las pantallas televisivas que absorben la atención de todos interrumpiendo sus conversaciones, interponiéndose en cualquier intercambio de miradas y modelando afectivamente un mundo de acuerdo con el canon del melodrama. Poniendo en diálogo el drama y el absurdo, esta película coquetea con la comedia negra, en lo que resuena, salvando las distancias, con otra película colombiana igualmente atípica y cercana en el tiempo, *Edificio Royal* (2012) de Iván Wild.

A esto habría que sumarle la excepcionalidad para el cine colombiano de centrarse en esa clase media bogotana de la que poco se habla con mirada crítica. Una clase en decadencia que teme el descenso social y con ello alimenta el quietismo moral. Un escenario sociológico que oscila entre el frenesí cocainómano y la amabilidad de presentador de programa de variedades. Se trata de esa clase media que se

cristaliza en los valores familiaristas de una televisión plagada de chistes fáciles, con un doble sentido ingenuo hasta la vulgaridad y políticamente inofensiva. En este caso, la violencia nacional no es la del conflicto armado, sino la del televisor con sus imperativos de moralidad y superficialidad.

La inclusión del recurso televisivo como vector crucial en la construcción del drama de protagonista le permite a Carlos Osuna revisar las imágenes desde las imágenes mismas. En una especie de actitud autorreflexiva, la puesta en escena cinematográfica interroga a la imagen televisiva con todo su poder de captación de la atención y de modelación de la conducta. De ahí que el código del blanco y negro que caracteriza al mundo del relato se vea asaltado por el color que emana, en toda su riqueza, de las pantallas televisivas que habitan todos los rincones del mundo construido por la película. Esta colonización del mundo por parte de las imágenes llega a su punto culminante en el momento en el que el delirio del personaje es extremo y él llega a fundirse, de manera indecible entre la alucinación y la vigilia, con las imágenes de la pantalla. Carlos, convertido en hombre-gallo, adopta el color de las imágenes televisivas integrándose a ellas para interrogarlas sin llegar a ninguna conclusión. Las imágenes se vuelven autorreflexivas, no para ofrecer una síntesis pedagógica, sino, más bien, para lanzarnos a la más extrema aporía de esta obra. ¿Es la imagen la que interpela a la realidad o es el mundo el que le pide una rendición de cuentas a la imagen? Se trata de una situación indecible.

Este mundo en el que el absurdo se trastoca en aturdimiento no puede terminar de otra manera que en el radical delirio. Carlos, con su rostro cubierto de cocaína, pierde contacto con el mundo y con su propia identidad. Se entrega a una relación excesivamente etílica con sus recién conocidos hermanos medios. Allí, surgen todas las dudas sobre su

paternidad, sobre la honestidad de su figura materna, sobre la integridad de su familia, e incluso, sobre los límites entre la realidad y las imágenes de televisión. El mundo y Carlos se salen de sus contornos y, así, los personajes y la situaciones se aglutinan en un atestado frenético de imágenes, sonidos y circunstancias que hacen inaprensible e inoperante el relato para arrojarnos a un puro flujo onírico en el que un ser humano puede volverse invisible, adoptar el aspecto de un extraño ser emplumado o dialogar con los personajes de su ficción televisiva favorita. Toda identidad, subjetiva del personaje u objetiva del universo de ficción, se desvanece ante los ojos turbados del espectador. Pedirle cordura, claridad y distinción a la película en este punto sería expresivo de una total desconexión por parte del espectador de aquello que busca proponernos *Sin mover los labios*. A este nivel, el espectador debe asumir que el desconcierto ha de integrarse positivamente a la experiencia estética.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Deleuze, G. (2005). *Imagen-tiempo*. Paidós.

Wong, C. (2011). *Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

1. Canaguaro

Juan David Cárdenas

Ficha técnica

Duración: 87 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Dunav Kuzmanich - Año de producción: 1980 - Año de estreno: 1981 - Producción: Producciones Alberto Jiménez, Corporación financiera popular FENADE - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: José Abad Zuleta, Pedro Alfonso Adamés, Marisol Barreto, Miguel Beltrán, Eva Bravo, Hernando Casanova.

Breve sinopsis

En el contexto del llamado periodo de “La violencia” colombiana, desatado por el asesinato del líder popular Jorge Eliecer Gaitán en 1948, se formaron las primeras guerrillas del país. *Canaguaro*, apodo que recibe el narrador central

de esta historia, quien no es propiamente su protagonista, comanda una de estas cuadrillas de disidentes. A lo largo de su travesía por los llanos orientales y a la espera de un cargamento de armas que le dé el triunfo a los suyos, él y su grupo de combatientes se ven expuestos a una serie de tragedias de guerra. En medio de la orgía de sangre, violencia y abusos sexuales, estos hombres y mujeres exponen sus relatos personales en una suerte de relato coral. Ellos narran los motivos que los condujeron a alzarse en armas. Entre la oralidad y la acción, esta película expone la historia de muchos colombianos, sobre todo campesinos, que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se vieron arrinconados por la violencia, desde la más cruda e insoportable, hasta la más estructural y silenciosamente eficaz.

Comentario sobre el film

Canaguaro es una película atípica en el contexto en el que fue producida y exhibida, no sólo por su temática, que la hizo fácil presa de la censura, sino por sus arriesgadas decisiones estéticas. Esta es una película épica, algo atípico a todas luces para la cinematografía colombiana. Además, fue dirigida por un extranjero exiliado, algo aún más extraño. Por último, fue realizada con un método de producción liberado del desorden de una entidad como FOCINE, corazón burocrático de la producción cinematográfica de esa época.

Huyendo de su país, Chile, tras el golpe de estado que posesionó a Pinochet en la presidencia, Dunav Kuzmanich se radicó en Colombia. De manera sorprendente, parece que su extranjería le otorgó un ojo excepcionalmente sensible para diagnosticar la violencia sistemática del país que lo acogió. Varias de sus películas operan como una suerte de crónica de la dispersa y confusa violencia colombiana de la segunda mitad del siglo pasado. Entre ellas se encuentran

Canaguaro (1981), *Ajuste de cuentas* (1983) y *El día de las Mercedes* (1985). De manera prolífica, Kuzmanich logró dirigir cinco largometrajes en una década, lo cual resulta heroico para las cifras de nuestro país y más aún en el contexto de los años ochenta. De manera muy distinta a la de muchos de los realizadores audiovisuales colombianos de su época, para él era casi un imperativo encarar las problemáticas más agudas y violentas de un país que se desangraba día a día.

Para 1981, año en el que se estrenó *Canaguaro* en salas nacionales, la forma mayoritaria de producción cinematográfica en el país era la financiación por parte de la Compañía de fomento cinematográfico de Colombia, FOCINE. Esta entidad, nacida en 1978, existió durante dieciséis años haciendo posibles varias de las películas más reconocidas del cine colombiano de los años ochenta y noventa. Sin embargo, prontamente sus estímulos se convirtieron en créditos, dejando a muchos de los realizadores y productores audiovisuales del país encadenados por grandes deudas y, en ocasiones, con sus películas sin siquiera finalizar. El realizador chileno fue, según Adriana Rojas, uno de los más afectados por estas figuras de financiación cinematográfica:

Uno de los más perjudicados con las irregularidades que se presentaron en FOCINE, fue el chileno Dunav Kuzmanich [...] Como muchos directores, Dunav participó en las convocatorias de FOCINE, pero lo que parecía una solución se convirtió en una pesadilla, ya que sus películas tuvieron una gran cantidad de dificultades para poderse finalizar y distribuir, y esas trabas solo terminaron por perjudicar al director, quien vio su carrera cinematográfica truncada pues, aunque continuó su labor como guionista, sus trabajos como realizador terminaron en el olvido (2008: 60).

Canaguaro, su primer largometraje, se hizo sin el apoyo de FOCINE. Sin embargo, tres de sus largometrajes posteriores, *Ajuste de cuentas* (1983), *El día de las Mercedes* (1985) y *Mariposas* (1986), sí se realizarían bajo el abrigo de esta figura. Según Adriana Rojas, cada una de estas películas vivió, a causa de su esquema de financiación, su propio calvario: pérdidas o daños de los negativos cinematográficos, cambios arbitrarios del grupo de trabajo o incumplimiento con los desembolsos fueron algunas de las afectaciones producto de la desatención de FOCINE (2008: 60). *Canaguaro*, de manera excepcional para la época, usó estrategias de financiación alternativas que trajeron consigo sus propias debilidades. La más evidente se hizo manifiesta en el defectuoso sonido de la película que tuvo que ser doblada en su gran mayoría con serios problemas de sincronía y verosimilitud.

Luís Alberto Álvarez, el crítico de cine más influyente de la época cuyo legado prolífico aún sobrevive, celebró la película en la misma medida que reprochó sus deficiencias técnicas. Él reparó en la extranjería del director como un rasgo digno de atención por su resonancia con un par de excepcionalidades anteriores de la historia del cine colombiano:

Curiosamente, como en los años sesenta el español Arzuaga en los comienzos mismos del cine los italianos Di Domenico, fue un extranjero quien llevó a cabo el primer largometraje significativo de la nueva época: *Canaguaro*, del chileno Dunav Kuzmanich, una cinta con trazos épicos, verosímil, sensible, una cinta que no busca espectáculo fácil y que intenta, con medios cinematográficos, escudriñar y explicarse nuestra reciente historia violenta. Desgraciadamente, la película tuvo dificultades técnicas, que deslucen un poco su valor, y encontró obstáculos muy grandes para su distribución comercial (1989: 262-263).

El veto de la censura que recayó sobre este film hizo que a escasas dos semanas de su estreno en las grandes salas nacionales saliera misteriosamente de exhibición pese a la acogida de un público que acudió masivamente a su cita con la pantalla. “Siempre hubo rumores de que los filmes de Dunav eran censurados por jefes de la Iglesia y por personas del Estado que no aceptaban que en esas películas se mostrara a los miembros del poder en negocios turbios” (Rojas, 2008: 61).

La película lleva por título el apodo que recae sobre el líder de una cuadrilla guerrillera que se enfrenta a las atrocidades de los “chulavitas”, ejército paramilitar cuyas tácticas extremas colindan con la rapiña. Sin embargo, se trata de una película coral. No hay, en sentido estricto, un protagonismo del líder. Al modo de la cinematografía de Sergei Eisenstein, Kuzmanich se rehúsa a contar el drama de un individuo separado. Por el contrario, opta por narrar el drama histórico de un pueblo. La verdadera tensión está al nivel de los colectivos, no de sus integrantes disgregados. No es casual que el afiche promocional presentara la siguiente consigna: “No era un hombre... Era un pueblo”. De ahí que la estructura dramática, narrativa y temporal del relato apele permanentemente a los recuerdos de varios de los integrantes del grupo de revolucionarios. Canguaro, Antonio, Gabriela y el profe exponen de manera intercalada, mientras evoluciona su travesía por los llanos orientales de Colombia, los dolores del pasado, producto de la violencia. Alguno de ellos asegura que “siempre que uno se las ve con la muerte, se le vienen a la memoria cosas que uno tiene que cobrarse o que pagar”. Entre el deseo de venganza, la necesidad de justicia y la búsqueda de un mejor futuro, estos personajes suman sus memorias para ofrecer al espectador la radiografía descarnada de una situación histórica. De ahí que no sean pocos quienes caracterizan a esta obra

como épica. Entre la oralidad de los relatos en pasado de los personajes y la narrativa de una travesía algo cercana al *western* norteamericano, *Canaguaro* se esfuerza por mostrar la lucha fundacional de un pueblo que aún no encuentra el lugar para asentarse.

De manera irónica, Kuzmanich es recordado en el presente por su participación en *El Chinche*, comedia televisiva de los años ochenta.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Álvarez, L. A. (1989). Historia del cine colombiano. *Nueva historia de Colombia*, Tomo VI. Planeta.

Rojas, A. (2008). De la bella y triste historia de un chileno que quiso contarnos. En *Kinetoscopio*, Vol. 18, núm. 84, pp, 60-64.

2. Cine-mujer (colectivo de cineastas colombianas)

Andrés Romero Baltodano

Carmen Carrascal

Ficha técnica

Duración: 27 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Eulalia Carrizosa - Año de producción: 1982 - Año de estreno: 1982 - Producción: Cine-Mujer - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Carmen Carrascal.

Breve sinopsis

La vida en el campo en general se hace dura para aquellos que no solo hacen trabajos propios del campo, sino que se dedican a un oficio noble y artístico como el de las artesanas. En el departamento de Córdoba (Colombia) Carmen Carrascal lucha día a día contra la pobreza y los diversos machismos, sacando adelante una pequeña empresa familiar.

¿Y su Mamá qué hace?

Ficha técnica

Duración: 27 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Eulalia Carrizosa - Año de producción: 1981 - Año de estreno: 1981 - Producción: Cine-Mujer - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Guency Armenta, Sebastián Ospina, Andrea Puerta, Jorge Puerta, Mauricio Puerta.

Breve sinopsis

El término “ama de casa” se usa por lo general para denominar los múltiples y demandantes trabajos domésticos que día a día hacen millones de mujeres en todo el mundo mientras, en general, los otros miembros de la familia no prestan ninguna ayuda a los mismos. El cortometraje se sitúa en una posición crítica mostrando que esos trabajos diarios se suman a las actividades laborales de las mujeres sin ser reconocidos y por el contrario se asumen como una obligatoriedad desde lo femenino.

La Mirada de Miriam

Ficha técnica

Duración: 25 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Clara M. Riascos - Año de producción: 1986 - Año de estreno: 1986 - Producción: Cine-Mujer - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Myriam Ramírez, Fernando Ramírez, Daniel Ramírez, Tania Gutiérrez, Myriam Ruiz, Wilson D. Ávila.

Breve sinopsis

Miriam Ramírez es una mujer que desde su nacimiento ha sufrido momentos de soledad y ahora lucha por salir adelante con sus tres hijos. Su espíritu solidario le ha permitido a Myriam fundar y mantener un jardín de infantes para darles una mano a las otras mujeres que, como ella, luchan día a día por continuar con su vida y salvar el sin número de obstáculos que se dan en zonas donde se reúnen grandes carencias y pocos servicios en una gran ciudad como Bogotá.

Comentario sobre los films

El siglo XX colombiano hacia finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta fue despertándose lentamente, primero con las influencias de la crítica de arte en general impulsada por extranjeros y la llegada de movimientos urbanos como el hipismo, el nacimiento de la facultad de sociología de la Universidad Nacional de Colombia en 1959 con pensadores como Francisco Posada, Camilo Torres, Estanislao Zuleta, la creación de cine clubes y revistas de arte como la Revista Mito (1955), la apertura de la Escuela Nacional de Arte Dramático, el paso por el país del maestro Seki Sano, los grupos de teatro “experimental” como el creado por la directora Dina Moscovici. En el caso de la conformación del colectivo *Cine-Mujer*, su relación con esta “oleada” de extranjeros tiene que ver con una de sus integrantes: Sara Brigh. Ella nació en Londres y a partir del encuentro de Alec Brigh, su padre arquitecto, con los fundadores de la Universidad de los Andes, esto repercutió en su migración a Colombia. Sara, después de estudiar su bachillerato en Colombia —curiosamente en el Liceo Francés—, retornó a Londres a estudiar cine y tv en la Harrow College of Technology y en 1979, al volver a Colombia, fundaron con Eulalia Carrizosa el colectivo *Cine-Mujer* haciendo una interesante mixtura cultural de lo anglo con nuestra cultura en todos los proyectos que emprendieron.

Lo femenino y las luchas feministas estaban despuntando el alba. Ya artistas como Débora Arango y Feliza Bursztyn comenzaban a destacarse en aquellas manifestaciones que eran copadas por lo masculino y, en el caso del cine, se había dado el precedente de Gabriela Samper, Marta Rodríguez, Julia Sabogal, siendo Marta Rodríguez la cineasta emblema en el cine colombiano no solo por el tándem con Jorge Silva, sino por continuar su carrera cinematográfica acabando de

estrenar su más reciente documental *Camilo Torres Restrepo: El amor eficaz* (2022).

Los años ochenta trajeron la música disco y las emisoras comerciales tenían en sus *tops* baladas suaves desde Michael Jackson hasta las fronteras de Pink Floyd. Los años ochenta irían a ser unos años donde el país se estremecería desde la tensa situación política, pasando por asesinatos y dos grandes tragedias: una natural como fue el desastre de Armero y otra política como fue la toma y retoma del Palacio de Justicia.

Los años ochenta van a recoger estas experiencias de los sesenta y setenta donde las rivalidades y los desarrollos de grupos políticos de diversas tendencias fueron construyendo un clima propicio para que naciera el colectivo *Cine-Mujer* (1978), conformado por Eulalia Carrizosa, Sara Brighth, Patricia Restrepo, Clara Mariana Riascos, y después Luz Fanny Tobón, Dora Cecilia Ramírez.

Ya el Nuevo Cine Latinoamericano y directoras como Margot Benacerraf, Sara Gómez, Marcela Fernández Violante se habían instalado en la región como un movimiento fundamental en el desarrollo de dramaturgias y maneras de luchar por un cine fuera de las fronteras comerciales lleno de ideas y de recuperación de memorias e idiosincrasias.

Cine-Mujer en Colombia propone, después de las experiencias cinematográficas de *A Primera vista* (1979) de Sara Brighth y Eulalia Carrizosa y *Paraíso Artificial* (1980) de Patricia Restrepo, *¿Y su Mamá qué hace?* (1981), un cortometraje de Eulalia Carrizosa que, apelando casi a una función didáctica, va mostrando las diversas labores “hogareñas” que día a día realizan millones de mujeres y que no son consideradas trabajo sino obligación, desde la mirada hegemónica machista.

Hablar de una obra cinematográfica colombiana feminista era prácticamente imposible, ya que tanto la militancia feminista así como la realización cinematográfica asumida

por mujeres, era prácticamente inexistente, no solo por el poco protagonismo visible femenino desde el hacer cinematográfico, sino desde su exigua participación en la vida pública y artística.

Cine-Mujer como colectivo tendría que comenzar por de-rotar el tradicional machismo que se auspiciaba desde la escuela, la iglesia —es el siglo XXI y aun una mujer no está habilitada para conducir una eucaristía—, la publicidad; el *modus vivendi* de opresión a lo femenino que se consideraba natural y peyorativo.

El colectivo se afianza día a día y el próximo proyecto que emprenden es desde la situación en el campo colombiano y la presencia de la mujer en núcleos rurales donde el hecho de trabajar sobre la artesanía permite lograr un diálogo entre las labores manuales y el papel de las mujeres como eje familiar y de emprendimiento. *Carmen Carrascal* (1982) encuentra la historia de esta mujer campesina cordobesa que logra sobreponerse al machismo y los obstáculos de género y sacar al otro lado una empresa familiar. En *Carmen Carrascal* los colores del campo fotografiados por Luis Crump y el testimonio de esta mujer campesina que en la historia del cine colombiano por fin tenía una vocería —además se apartaba del papel de “escenografía” costumbrista— mostraba que la sociedad estaba conformada por seres llenos de fortaleza desde lo femenino, que han sido vitales para construir país.

Si ya el colectivo había situado sus ojos sobre una mujer de clase media que “solo trabaja en la casa” y sobre una artesana aguerrida de la parte norte del país, ahora la cámara y el colectivo buscan revalorar y exaltar a una mujer luchadora y lo hacen en su cortometraje *La Mirada de Myriam* (1986).

Myriam Ramírez, la protagonista del cortometraje, es una mujer doblemente marginal por su situación de pobreza y por su condición de género, tiene 32 años y es una sobreviviente habitante de estas metrópolis latinoamericanas

caóticas y desiguales. *La Mirada de Myriam* devela a esta mujer madre de tres hijos, con una infancia llena de soledades, carencias, que construye su poderío interior desde una fuerza inimaginable que ella misma sostiene y la hace una guerrera de las calles y de estos barrios populares excluidos, donde la pobreza económica es el común denominador, al mismo tiempo que las tenazas de la solidaridad acogen a muchos quienes se unen desde sus propias tragedias y desarraigos.

La relación de Myriam con su entorno, la búsqueda del bienestar no solo de sus hijos sino de los hijos de los otros, impulsa a esta mujer a crear una guardería barrial y la película todo el tiempo utiliza los *flashback* que la representan a ella en su etapa infantil, que nos muestra su lucha diaria por sobrevivir. *La Mirada de Myriam* mezcla lo documental con puestas en escena de ficción que logran fortalecer el film y mostrar la situación desde lo femenino, sin caer en la *pornomiseria*, sino en un campo fértil de humanidad y feminismo cuidadosamente equilibrado.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Arboleda, P. y Osorio, D. (2003). *La Presencia de la Mujer en el cine colombiano*. Ministerio de Cultura.

(1987). *Cuadernos del cine colombiano*, núm 21, Cinemateca Distrital.

3. Confesión a Laura

Juan Carlos Arias

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jaime Osorio - Año de producción: 1990 - Año de estreno: 1990 - Producción: Méliès Producciones, ICAIC y TVE - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Vicky Hernández, Gustavo Londoño, María Cristina Gálvez.

Breve sinopsis

10 de abril de 1948 en Bogotá. Es el cumpleaños número 45 de Laura, una mujer soltera, profesora de colegio, que vive sola en su apartamento en el centro de Bogotá. Un día antes, el 9 de abril, el líder político Jorge Eliecer Gaitán había sido asesinado a unas pocas calles de allí. Sus seguidores habían salido con rabia a las calles para exigir un castigo para los culpables. No conformes con linchar al supuesto asesino de Gaitán, la multitud saqueó tiendas, quemó vagones del tranvía y entró en un enfrentamiento directo con la fuerza pública. La policía intenta recuperar las calles. Francotiradores se esconden en distintos puntos de la ciudad. Josefina, amiga de Laura, ha preparado una torta para celebrar su cumpleaños, así que le pide a su esposo Santiago, un empleado público de 55 años, que lleve el regalo a su vecina en el edificio de enfrente. Cuando Santiago llega a cumplir su encargo, la situación pública se complica: francotiradores en los tejados y una multitud que protesta en las calles lo obligan a permanecer en el apartamento de Laura más tiempo del planeado. Allí, en un encierro compartido

forzado, Santiago y Laura entablan una larga conversación en la que, poco a poco, afloran mentiras, deseos, frustraciones y verdades que ni ellos mismos querían reconocer.

Comentario sobre el film

Confesión a Laura es la ópera prima del director Jaime Osorio, realizada a partir de un guion de Alexandra Cardona que ya había sido llevado al cine en el cortometraje *De vida o muerte* de 1987. El guion del largometraje fue premiado en Cuba donde lo conocieron delegados de Televisión Española, la cual aportó ciento veinte mil dólares para la producción. El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos apoyó a la película con equipo técnico y personal. Sin recibir apoyo de la Compañía del Fomento Cinematográfico en Colombia (FOCINE), se decidió filmar la película en La Habana, lo cual no representaría más que un dato curioso si no fuera porque el eje de su historia está asociado a la Bogotá de finales de los años cuarenta, en medio de uno de los acontecimientos históricos más relevantes del siglo XX que marcaron la realidad nacional: el llamado “bogatazo”.

Con este nombre se conoce a la serie de disturbios ocurridos en la capital de Colombia como consecuencia del asesinato del líder político del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Gaitán fue asesinado en el centro de la ciudad cuando salía a almorzar de su sitio de trabajo. Quien fue identificado como su asesino, Juan Roa Sierra, fue linchado por la multitud que reaccionó inmediatamente a los disparos. Roa fue amarrado con corbatas y arrastrado por la emblemática carrera Séptima hasta la Plaza de Bolívar, centro gubernamental de la ciudad y el país. Poco a poco la reacción de la multitud fue creciendo hasta convertirse en una masiva protesta en contra del gobierno conservador del presidente Mariano Ospina Pérez.

La multitud realizó saqueos, se tomó estaciones de policía, quemó vagones del tranvía; se reportaron cientos de muertos y heridos, así como el incendio y posterior derrumbe de decenas de construcciones como hoteles, iglesias y casas particulares. Las protestas se extendieron por varias ciudades de Colombia, recrudeciendo el enfrentamiento histórico entre Liberales y Conservadores que había afectado al país por varias décadas.

Confesión a Laura toma este acontecimiento histórico como telón de fondo de su historia principal. Aunque nos muestra directamente algunos de los disturbios a través de imágenes documentales de archivo, la violencia se convierte rápidamente en una presencia implícita, casi fantasmagórica, que define el destino de los personajes sin asumir el lugar central de la narración. Josefina, Santiago y Laura, los tres protagonistas de la historia, parecen intentar continuar con la normalidad de sus vidas a pesar de la revuelta que se desata más allá de los límites de las paredes de sus apartamentos. Josefina quiere darle una sorpresa a Laura por su cumpleaños, y por eso le pide a su esposo que le lleve una torta al edificio de enfrente. Cruzar una calle no parece un gran riesgo. Es un movimiento rápido a través de ese exterior conmocionado, que llevará a Santiago nuevamente a la seguridad del interior. La escena en el exterior no dura más de un minuto, pero deja ver, sin embargo, el singular contexto en el que se desarrolla la historia: Santiago cruza la calle con la torta cubierta cuidadosamente; algunos peatones anónimos caminan apresuradamente con objetos en sus manos; al fondo se adivina humo y destrucción. Tan pronto llega a la puerta de enfrente, la puerta se abre y sale una mujer con un pequeño perro blanco, como si fuera a pasearlo o a comprar algo a la esquina. La absoluta cotidianidad en medio del caos.

Ese límite, ese borde de seguridad entre interior y exterior, se rompe. Una vez en el apartamento de Laura, el peligro exterior se hace incluso más patente que en el fugaz paso por la calle: justo cuando Santiago y Laura están listos para salir, suenan disparos en la calle. Por la ventana ven a la gente correr. Arriba, francotiradores corren por los tejados y se preparan para disparar. Un cadáver yace en el piso. Todos pasan a su lado tratando de resguardarse rápidamente en la primera puerta que encuentran. Irremediablemente, Santiago debe esperar para volver a su apartamento. El exterior no vuelve a aparecer directamente sino hasta el final, cuando Santiago logra salir de casa de Laura. El sonido de los avisos del toque de queda se cuela por la ventana; la radio informa permanentemente. El adentro parece seguro. Sin embargo, poco a poco algo se va a resquebrajar. El afuera de la violencia, de la historia nacional, del peligro amenazante, invade de un modo extraño el adentro, el interior del apartamento y de los personajes.

Es aquí donde radica uno de los aspectos más interesantes de la historia: en la conjunción entre la gran historia y la historia íntima y personal. Lo que pasa adentro, con los personajes, ese proceso paulatino de apertura al otro, de confesión —como el nombre mismo de la película lo sugiere— convive con la revuelta de afuera, con la protesta que demanda radicalmente un cambio. La conmoción interior y exterior atraviesa la historia (Historia). Al lado de lo que pasa en la ciudad, la historia dentro del apartamento parece banal, irrelevante. Y ahí radica, precisamente, su potencia. En la construcción paciente de esa aparente banalidad: a través de las pausadas actuaciones, de los diálogos bien compuestos, de los impecables decorados. Esa cotidianidad no deja nunca en un segundo plano a la violencia del afuera, de la Historia, sino que logra darle otro sentido, narrarla desde las conmociones interiores que pocas veces habían

tenido lugar en el cine nacional con tal paciencia y detalle. La violencia no se convierte en un simple trasfondo, sino que se transforma en una fuerza que atraviesa mucho más que los disturbios, disparos y destrucción pública.

Al final, la conmoción exterior y la interior parecen tomar rumbos diferentes. Afuera, la normalidad parece imponerse. La radio informa que las fuerzas del orden están retomando el control de la ciudad. Adentro, por el contrario, algo ha alterado la normalidad. Santiago se ha ido, y Josefina lo cree muerto. Sin embargo, lo vemos en el último plano de la película caminando por las calles, mientras fuma. Parece haberse convertido en ese otro que logró reconocer en su conversación con Laura, en ese “hombre que fuma” proyectado por su deseo reprimido por años de imposiciones sociales. El personaje parece liberarse, parece haber cambiado, no por haber atravesado un arco de acciones a la manera de la narración hollywoodense, sino por haberse visto atrapado en la absoluta cotidianidad, expuesto a la palabra y a la otredad.

En algún momento de la historia reciente del cine nacional se intentó sugerir que *Confesión a Laura* había copiado la película de Ettore Scola *Una gionata particolare*, de 1977. Aunque es posible reconocer similitudes entre las dos historias, es claro que se trató de un ejercicio de adaptación, incluso de homenaje, a través del cual se pudiera explorar un contexto completamente diferente. Scola explora la realidad histórica del fascismo y su expansión, no solo por toda Europa, sino a través de la vida cotidiana de las personas. Osorio parece compartir una preocupación de esta película: el modo como la historia social afecta lo íntimo y lo privado, no necesariamente en una relación directa de causa-efecto. Aún si se tratara de la misma historia —que no es así—, ya habría una virtud en trasladarla a un contexto como el de la violencia interna en Colombia en la primera

mitad del siglo XX. En ese cambio de contexto, los personajes se vuelven únicos, su relación es absolutamente singular, logrando una película que dialoga al mismo tiempo con nuestra comprensión de la historia del país, y con la historia de un cine nacional acostumbrado a mirar la violencia de su contexto.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bejarano, A. (2011). Cine y espectro. Presencia de lo fantasmático en *Confesión a Laura*. En *Revista La Tadeo*, núm. 76, pp. 191-203.

Bolívar Rangel, D. (2017). El carácter extrañamente político de *Confesión a Laura*. Un análisis desde el concepto de régimen estético de Jacques Rancière. En *Revista Filosofía UIS*, vol. 16, núm. 2.

4. La sangre y la lluvia

Andrés Romero Baltodano

Ficha técnica

Duración: 110 min - Formato: digital (Red One 4k) - Tipología: ficción - Dirección: Jorge Navas - Año de producción: 2009 - Año de estreno: 2009 - Producción: Efe-X, Hangar Films, Lagarto Cine, Patofeo Films, Ennova Films - Tipo de financiación: co-producción (Colombia, Argentina) - Reparto principal: Gloria Montoya, Quique Mendoza, Juan Manuel Silva, Hernán Méndez, Weimar Delgado, Julio Cesar Valencia.

Breve sinopsis

Bajo el entramado entre las relaciones de los paramilitares, la delincuencia y el ciudadano del común que proceden de la realidad, reflejadas en el tráfico de auto partes y los denominados “paseos millonarios”, la película se interna en la vida de un hombre común al que le pesa un hermano asesinado y paralelo a su oficio de taxista, se ve involucrado entre bandas delincuenciales, venganzas, infiltraciones dentro de un escenario de prostíbulos, calles solitarias donde se mezclan la sangre y la lluvia. Retrato contemporáneo de los seres de los bajos fondos y los hombres y mujeres que se relacionan con aquellos que se involucran en esos mundos, pero las circunstancias y la relación con una mujer los lleva a ser parte de este relato urbano que en la realidad ocurre todos los días.

Comentario sobre el film

La revista *Golpe de Dados* nació en 1973 imitando una revista de gran peso literario argentina que había nacido en 1931: la Revista *Sur* de las hermanas Ocampo. Mario Rivero —su director— dio su “último suspiro” justamente en el año 2009, mientras en el país corrientes políticas daban pasos gigantados sobre el desconocimiento de libertades y derechos humanos. Este mismo año llegó a la sala del Museo de Arte del Banco de la República la exposición *Mr. América* que traía por primera vez a Colombia una muestra retrospectiva del trabajo del polémico artista pop Andy Warhol y ese mismo año, un fotógrafo pionero de fotoperiodismo, Manuel H., también muere dejando una obra que tenía que ver especialmente con la tauromaquia y su famoso estudio donde muchas familias bogotanas habían encontrado el lugar adecuado para hacerse sus retratos.

Jorge Navas es de aquellos alumnos de la seminal generación de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle donde profesores realizadores como Oscar Campo o Antonio Dorado han formado a mujeres y hombres que tomaron como opción de estudio la Comunicación Social, pero se han desempeñado como directores de televisión, cine y algunos en el campo de la realización de spots publicitarios. Navas egresó de esta magnífica escuela y su “opera prima” fue la adaptación del cuento de Fernando Gómez Echeverri *Alguien Mato Algo (La última Inocencia)* (1999) donde lo vampírico y el probable homenaje al personaje de Sheridan Le fanu *Carmilla* se hace evidente, así como los visos de un gusto por la oscuridad, una posición crítica sobre la religión, sus fetiches y la relación entre la ciencia y lo fantástico, creando un cortometraje lleno de fuerza temática y cinematográfica.

Su primer largometraje diez años después es *La Sangre y la Lluvia* que, dentro de una atmósfera decadente, macabra, angustiante, los personajes crean una red emocional donde lo humano y nuestra realidad colombiana se entrecruzan en un encuentro entre lo divino, ciudadano y humano.

Por *La Sangre y la Lluvia* transitan seres con alma y sin alma, se desatan las pasiones, venganzas dentro de una urbe indolente y feliz por donde “todo pasa y nada queda porque lo nuestro es pasar... pasar haciendo caminos/caminos sobre la mar”. La sordidez de los espacios donde se instala la película, los micro mundos como el taxi, el prostíbulo —filmado en uno real de gran nombre conocido como La Piscina—, las calles de un barrio bogotano —el santa fe— que antaño, en la realidad, fue un lugar donde la aristocracia paseaba blasones y soberbias. Este mismo barrio Santa Fe ahora está convertido en una “zona roja” donde noche a noche, entre la ternura comprada, la pasión odiada, las continuas batidas de la moral y las autoridades policiales, seres fantasmales flotan errantes dentro de sus calles y en sus innumerables cuartos de alquiler que huelen a ambientador de menta nauseabunda.

Los personajes de esta fábula negra de *La Sangre y la Lluvia*: Ángela, William, Jorge, Don Héctor, El teniente González, son tornillos de un mecanismo que Navas manipula con pericia encontrando en cada uno de ellos posibilidades humanas como detonantes ficcionales. Estos personajes no establecen juicios de valor sino que se internan en el relato de una Bogotá retratada en su faceta salvaje urbanita donde los seres humanos se trenzan en luchas internas consigo mismos o en luchas externas, que a veces redundan en hechos de sangre o malabarismos de amor.

El argumento va nadando como un aprendiz de vicios o un trashumante ciego, que permite enfrentarnos a una radiografía de realidades bogotanas y latinoamericanas. Lo criollo

y las idiosincrasias bailan al compás de un argumento que aparentemente podría ser objeto del melodrama pero que, en manos del guion de Jorge Navas, Carlos Henao y Alize de Maoult, se transforma en una biopsia de ciudad, que deviene en una estructura dramática perfecta abriendo heridas y rompiendo cicatrices. *La Sangre y la Lluvia* no tiene contemplaciones con el espectador que es empujado a este infierno sin sol, donde los personajes están amarrados a sus deseos y a sus decisiones, como si el destino estuviera trazado con pólvora, sobre sus corazones desvalidos.

La Sangre y la Lluvia es una coproducción con Argentina, país con el cual se han realizado pocas coproducciones, pero que dentro del universo de la industria en Latinoamérica, es uno de los países que ha constituido una industria robusta y es beneficioso para la película en términos de distribución, teniendo en cuenta que dentro del elenco ninguno de los papeles protagónicos fue realizado por actores argentinos, pero estas alianzas fortalecen el cine de la región y ayudan a hacer crecer tanto a los espectadores como a los lazos filosóficos y conceptuales que edifican un cine latinoamericano diverso fortalecido para el mercado mundial de películas, enfocadas sobre cine de autor que aunque con concesiones como en este film, logran situarse como una obra formada por un director con su impronta y su universo social y cinematográfico.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gomez, F. (2013). *Muérdeme suavemente*. Mondadori.

5. Señoritas

Juan David Cárdenas

Ficha técnica

Duración: 87 min - Formato: digital (HD) - Tipología: ficción - Dirección: Lina Rodríguez - Año de producción: 2013 - Año de estreno: 2013 - Producción: Rayon Vert, Nausika Audiovisual - Tipo de financiación: co-producción (Colombia, Canadá); autofinanciación - Reparto principal: María Serrano, Clara Monroy, Ángela Katherine Laverde, Sebastián Cuevas Iriarte.

Breve sinopsis

Señoritas, el primer largometraje de Lina Rodríguez, directora radicada en Toronto (Canadá) y dedicada a la producción de cine de bajo presupuesto junto con su esposo Brad Deane, responde en términos generales a lo que podríamos llamar una cinematografía de maduración. Alejandra es una chica universitaria de clase media-alta bogotana que quiere devorarse el mundo. Ella tiene una vida activa, sale por las noches con sus amigos, despliega su sexualidad sin miramientos, toma, se masturba y mantiene una relación tensa y a la vez amorosa con su madre. En la medida que la película avanza, el mundo de Alejandra se abre al espectador lleno de situaciones dispersas y elípticas. La ingravidez con que la chica asume su existencia se manifiesta, a nivel narrativo, en un relato fragmentario, sin consecuencias claras, ni totalidades cerradas. Entre el juego y la intensidad juvenil, Alejandra intenta encontrar su lugar en el mundo. Lugar que se muestra huidizo, en movimiento y siempre incierto. Todo esto hace de *Señoritas* una película

que se rehúsa a las narrativas formateadas según los cánones de un género para, de manera contraria, ofrecer un enigma al espectador. Este jeroglífico no es otro que el de la búsqueda de sí mismo.

Comentario sobre el film

En el actual contexto de la economía de mercado global, las formas de financiación y producción audiovisual han tendido a transnacionalizarse. Cada vez es más frecuente y hasta solicitada la figura de la coproducción entre distintos países. Sumando a esto, pero con menor protagonismo, en el actual mundo de intercambio abierto de flujos de mercado, otra figura ha afectado al cine colombiano. Se trata de lo que han llamado algunos teóricos la “Diáspora cinematográfica”. Durante las últimas tres décadas, el cine colombiano ha visto cómo muchos de sus realizadores deciden radicarse en el extranjero y desde allí producen imágenes en movimiento. Casos como el de Ana Salas, Laura Huertas, Juan Soto o la gente de Montañero films en Argentina son expresivos de esto. En su texto dedicado a esta diáspora fílmica, Sergio Becerra lo plantea de esta manera:

Cada vez más, y de manera sostenida, colectiva, los flujos de colombianos que quieren formarse y crear por la imagen en movimiento en el exterior devienen una realidad en ascenso [...] Este exilio creativo, esta diáspora colombiana de la imagen comienza a tener consecuencias muy interesantes en el tiempo, en cuanto a miradas, temáticas, resultados y construcción de trayectorias se refiere (Becerra, 2013: 8).

Esta apertura geográfica y estética ha facilitado la proliferación de versiones diversas de Colombia en la imagen.

El exilio cinematográfico ha permitido la diversificación de nuestros imaginarios de país, de sus paisajes humanos y de sus aspectos profundos. Además, no sólo a nivel creativo el cine resultante de esta diáspora ha supuesto un fortalecimiento de la diversidad. También al nivel de las estrategias de circulación y distribución, estos colombianos radicados en el extranjero han diseñado mecanismos alternativos. Colectivos como *El perro que ladra* en Francia o la distribuidora *Mutokino* en Argentina son sintomáticos.

El caso particular de Lina Rodríguez, la directora de *Señoritas*, resulta llamativo. Ella está radicada en Canadá, pero lejos de someterse a los modelos de producción de los países del primer mundo, esta extranjería geográfica ha alimentado una segunda extranjería de orden cinematográfico. El debut cinematográfico de Lina Rodríguez fue posible gracias a un esfuerzo autofinanciado. Su proximidad con el performance y el cine experimental hacían muy difícil conseguir financiación en cualquiera de los dos países —Colombia y Canadá—. En entrevista ofrecida a Laura Isabel Rivera para la Revista Semana, Lina lo expone así:

Los retos más grandes los enfrenté durante el rodaje de *Señoritas*, [...] pues tuve que empezar casi de cero ya que no tenía conexiones con la industria cinematográfica en Colombia. Con la ayuda de mi coproductor y co-editor, Brad Deane, el apoyo de mi familia (mi padre fue Jefe de Producción, mi madre hizo de mamá en la película y mi hermano fue Asistente de Sonido), y la colaboración del elenco y el equipo técnico, logramos hacer la película de forma muy precaria. Estos retos se convirtieron en oportunidades porque me obligaron a desarrollar un modelo de producción y una metodología de trabajo que funciona para mí y que me ha ayudado a crecer inmensamente (2017).

La falta de soporte financiero y de contactos cinematográficos fue aprovechada como un recurso creativo y metodológico de producción. Aunque radicada en un país del llamado primer mundo, Lina apeló creativamente a una suerte de identidad cinematográfica híbrida para hacer posible su iniciativa creativa. Ella logró un sentido inesperado de la idea de transnacionalidad cinematográfica.

La independencia creativa correspondiente a los mecanismos de producción autofinanciada, le permitió a la directora de *Señoritas* optar por una película elíptica que rechaza las convenciones de la causalidad narrativa. De manera diferente, este largometraje ofrece una suma de situaciones que se suceden sin la comodidad de los vínculos narrativos de secuencialidad. Al modo de una suma de situaciones dispersas, la vida de Alejandra, la joven protagonista de esta pieza audiovisual, se ofrece a pinceladas desestructuradas, incompletas, plagadas de borrosidades y en muchos casos flotando sobre zonas grises narrativas y morales. Podría decirse que esta película acumula ante el espectador una serie de situaciones que se apiñan entre ellas. Queda entonces la sensación de que la vida de Alejandra flota de escenario en escenario, de situación en situación. En muchos casos, estas situaciones se rehúsan a delimitar un núcleo narrativo para exponer más bien una especie de acontecimiento singular. En ocasiones queda la sensación, maravillosa, de estar siguiendo a varias Alejandra en mundos diferentes y dispersos. Tal vez el mejor ejemplo de esto es la secuencia poderosa en que ella transita por las calles bogotanas a altas horas de la noche. La cámara la sigue de espaldas mientras ella camina y sus tacones suenan con el asfalto de la calle. Su caminar se extiende en el tiempo y con él la sensación de un peligro que nunca va a conducir a nada. Ella tan solo camina y la situación dramática se produce más en la cabeza del espectador que en la pantalla. Así, muchas situaciones se

suman en una suerte de caleidoscopio que ofrece una versión elíptica de una chica que se hace un lugar en la vida con lo que tiene. Como todos, ella más que hacer lo que quiere, alcanza lo que puede.

Aunque no es absurdo encontrar cierta proximidad con el cine de Franco Lolli, que con sus cortometrajes y largometrajes se ha esforzado por ofrecer un semblante de las clases altas capitalinas, esta película se ubica en un lugar distinto. Sus búsquedas, al rehusarse a las formas del relato más convencional —algo impensable en el cine de Lolli—, hacen de esta película una obra profundamente visceral en el sentido de corporal. En esta obra el cuerpo femenino que se toca, que se embriaga, que mira a su objeto de deseo con apasionamiento y que tiene sexo incómodo pero fogoso en el interior de un pequeño auto, es protagónico. *Señoritas* es, al menos en cierto sentido, una película sobre el cuerpo femenino y su capacidad de deseo. Alejandra descubre el mundo en la medida que descubre su cuerpo y sus capacidades de placer, deseo y dolor. A esto habría que sumarle otra cosa, el lugar central de los diálogos. *Señoritas* responde a lo que podríamos llamar un cine dialógico. Al modo de la cinematografía de Eric Rohmer en el que los diálogos se extienden más allá de su función dramática, en la propuesta de Lina Rodríguez la palabra se disemina prolífica al interior de las situaciones. Casi bajo la estética del registro documental, la palabra fluye espontánea. En una mezcla entre control fijado por el guion e improvisación en la actuación, *Señoritas* nos rodea con una serie de situaciones espontáneas que más que un relato, nos exponen a un trozo disperso de vida. Universo flotante en el que como una bruma se asoma la pregunta por la propia identidad de una chica que se hace mujer.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Becerra, S. (2013). Ver y ser vistos. Notas introductorias sobre cine, diáspora y geoes-tética. En *Cuadernos del cine colombiano (nueva época)*, núm. 18.

Rivera, L. I. (2017). Entrevista a Lina Rodríguez. En *Revista Semana*, 10 de agosto.

6. Noche Herida

Juan Carlos Arias

Ficha técnica

Duración: 86 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: Nicolás Rincón Gille - Año de producción: 2015 - Año de estreno: 2016 - Producción: VOA Films (Bélgica), Medio de contención producciones (Colombia) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Blanca Rodríguez Agudelo, Didier Ríos Rodríguez, Camilo Ríos Rodríguez, Claudia Rodríguez, Maria Eugenia Rojas, Jhon Pérez Ríos.

Breve sinopsis

Blanca Rodríguez huyó del campo con toda su familia amenazada de muerte por la guerrilla. Ahora vive con sus tres nietos en un barrio marginal de Bogotá. Su cotidianidad se centra en cuidar de ellos en un entorno que parece amenazarlos permanentemente con una violencia que, aunque no se ve, se siente presente. Didier, de 14 años, decide irse de su casa para vivir con su novia. Blanca se preocupa por él, trata de cuidarlo, e invoca a las almas benditas para que lo lleven por buen camino. A Camilo y John, los menores, les advierte permanentemente de los peligros del barrio y de lo importante de cuidarse en casa. En medio de la cotidianidad de Blanca, aparecen las historias sobre la violencia del pasado, la cual parece seguir amenazando, en otras formas, el presente.

Comentario sobre el film

Noche Herida cierra la llamada trilogía “Campo hablado” del director Nicolás Rincón Gille. Rincón Gille forma parte de un amplio grupo de cineastas colombianos que se formaron en otros países y que han aprovechado esta singularidad para trabajar en coproducciones que abordan una mirada crítica de la realidad nacional. Se trata de una generación de realizadores para los que la coproducción es casi natural, que trabajan con equipos técnicos de diversos países, y que ofrecen miradas particulares de la realidad nacional posibilitadas por la distancia, por no vivir cotidianamente inmersos en ella.

En las otras dos películas que componen la trilogía —*En lo escondido* (2007) y *Los abrazos del río* (2010)—, Rincón Gille se había concentrado en ambientes rurales, en la vida cotidiana de campesinos que han experimentado directamente la violencia que por décadas ha afectado al campo colombiano. *Noche herida* rompe con esa centralidad de lo rural para desplazarse a la ciudad. Sin embargo, dicho desplazamiento no es gratuito, ni hace desaparecer radicalmente las referencias a lo rural, donde más se ha sufrido la violencia. La vida de Blanca, personaje central de la película, se desarrolla en un barrio marginal de la capital del país. Ella y su familia llegaron a la ciudad huyendo de la violencia. Como Blanca se lo cuenta a su vecina, todos fueron amenazados por la guerrilla y se vieron obligados a abandonar sus tierras para sobrevivir en la ciudad. El campo es el pasado, lo que se tuvo que dejar atrás. La violencia, sin embargo, no parece ser parte del pasado, sino que invade permanentemente el presente. Tal vez en otras formas, con otros contornos, pero no abandona el presente de Blanca y su familia, a pesar de sus intentos por aislarse de ella.

Distanciándose de una tradición cinematográfica nacional que ha mostrado explícitamente la violencia que afecta a los barrios marginales de las grandes ciudades del país, *Noche herida* deja a la violencia en el fondo, como un contexto, una amenaza, y se concentra en la cotidianidad de los personajes, en su historia, sus conflictos presentes, sus miedos y añoranzas. No vemos nunca la violencia, pero se habla de ella permanentemente: del pasado de Blanca y de su vecina, ambas desplazadas del campo; de la “limpieza social” que se está haciendo en el barrio; de las peleas de los vecinos; de lo que le pasa a su nieto Didier, quien termina inmerso en pleitos personales después de dejar la casa de su abuela. Esa violencia de la guerra, que está en el pasado de Blanca, que la llevó a donde está ahora, parece transformarse en la violencia propia de la ciudad en sus márgenes. Esas periferias llenas de desplazados del campo que replican de modos diversos y alterados lo que se ha vivido por años en las zonas rurales del país.

Aunque se trate del retrato de una víctima del conflicto, la película no intenta sacar provecho de esa condición. El relato de la violencia aparece por partes, primero en la boca de uno de sus nietos que escribe una tarea para el colegio, luego en boca de la propia Blanca que le cuenta de su pasado a su vecina y confidente. No es lo primero que el espectador sabe de Blanca y su familia, ni parece ser lo más importante. La cotidianidad atraviesa ese relato del pasado, no para quitarle importancia, sino para darle otro lugar, otra densidad. Cuando Blanca le está contando a su amiga la historia de su desplazamiento, el sonido de explosiones a lo lejos interrumpe el relato. Las dos mujeres se miran en silencio y preguntan si son disparos o son fuegos artificiales. Blanca llama a gritos a uno de sus nietos que está afuera. María Eugenia se asoma por la puerta. Las dos concluyen que se trata de fuegos artificiales, así que continúan con

su conversación. El relato del pasado no está ahí para victimizar a Blanca, sino para comprender de algún modo su presente, para poder acceder a su cotidianidad e intimidad con otra mirada.

Aquí radica uno de los aspectos más interesantes de la película, al comprender el contexto en el que aparece. Las imágenes de las víctimas del conflicto armado en Colombia se multiplicaron exponencialmente en las últimas dos décadas, motivadas por una serie de iniciativas sociales e institucionales que ponían como imperativo el ejercicio de dar la voz a las víctimas como eje de la construcción de una nueva memoria nacional. Aquellos que por décadas sufrieron la violencia en silencio, que no podían hablar por temor, o que no podían hablar por las huellas indelebles de la guerra, empezaron a encontrar cada vez más espacios para contar sus experiencias, para aportar a la memoria colectiva desde los relatos en primera persona. Los medios masivos, la literatura, el teatro, las artes plásticas y, por supuesto, el cine, se convirtieron en espacios privilegiados para escuchar estas voces. Muchos de estos espacios, sin embargo, creyeron que era suficiente con recoger los relatos de las víctimas y exponerlas como tales. Incluso se ha pensado, con las mejores intenciones, que es necesario darles los medios técnicos para que las víctimas mismas se expresen a través de ellos. Lo que parece importar es el contenido del relato victimizante, que la víctima aparezca como tal y los otros la comprendan, precisamente, en su condición de “víctima”. Pocas veces se cuestionan estos modos de aparición, y se intenta complejizar la categoría misma de “víctima”. Al respecto, Rincón Gille afirma:

Se repite por todas partes el desplazamiento, se habla de todas formas de las víctimas, pero en la mayoría de los casos lo único que se hace es aislarlas. Lo que

yo pretendo es ver a Blanca como nuestra abuela, entenderla primero como lo que es, quitándole toda etiqueta social: pobre, desplazada, campesina, etc. Todos nosotros somos mucho más que un rol. Y en Colombia la percepción que se tiene o se ofrece de “las víctimas” me parece pobre y calamitosa (Batlle, 2017).

Este cuestionamiento de los modos de aparición de las víctimas implica, como afirma el director, mostrar a los personajes en toda su complejidad, como personas que sobrepasan cualquier categoría. Personajes inmersos en su propia cotidianidad, afectados por su contexto, llenos de miedos, conflictos y expectativas. Personas que no han olvidado su pasado, pero que intentan darle un lugar para vivir en el presente. Para lograr esta complejidad narrativa, una de las claves de la película es el emplazamiento de la cámara, la cual se ubica como un testigo silencioso que permite que cada acción se desenvuelva en su propio ritmo, con sus silencios constitutivos, con sus aparentes vacíos. La cámara y el montaje no se afanan por llenar con acciones o palabras. No todo lo que se dice tiene que hablar de la violencia del pasado o el presente. La película se permite la palabra banal, que parece no decir nada. Se permite el silencio, el susurro. Se permite la oscuridad, donde parece no verse nada. De este modo, no sólo sigue a los personajes, sino que logra componer ambientes complejos, paisajes. Rincón Gille se pregunta: “¿Cómo puede contar el paisaje sus experiencias?” (Batlle, 2017).

Esto no se habría logrado sin una relación de profunda confianza entre los personajes y el director, la cual se revela en cada plano. Blanca y su familia no parecen sentir la presencia de la cámara. Ésta se acuesta y se levanta con ellos; los acompaña a comer, a orar, a gritar. Se convierte en parte del espacio de los personajes, y permite al espectador

la ilusión de entrar en su intimidad, de conocerlos en facetas que, de otro modo, serían completamente inaccesibles.

Noche herida logra cuestionar los modos en que nos hemos acostumbrado a ver a las víctimas del conflicto colombiano. Nos recuerda que la “víctima” no es un sujeto extraño, lejano, que vemos a través de pantallas y escuchamos siempre a través de alguna mediación representacional. Es alguien que vive entre nosotros, a nuestro lado. Están cerca, en espacios compartidos, en cotidianidades que se cruzan, y no sólo en las imágenes. La película nos demanda escuchar en esa cercanía, producirla activamente para contemplar la complejidad del otro.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Battle, D. (2017). Entrevista a Nicolás Rincón Gille. En *Retina Latina*. <https://www.retinalatina.org/entrevista-a-nicolas-rincon/>

7. El susurro del jaguar

Juan Carlos Arias

Ficha técnica

Duración: 79 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Thaïs Guisasola y Simon(è) Jaikiriuma Paetau - Año de producción: 2017 - Año de estreno: 2017 - Producción: Thaïs Guisasola y Simon(è) Jaikiriuma Paetau; Drama Filmes, Verein Wissenskulturen e. V. - Tipo de financiación: co-producción (Colombia, Brasil, Alemania) - Reparto principal: Simon(è) Jaikiriuma Paetau, Thaïs Guisasola.

Breve sinopsis

Ana emprende un viaje a través del Amazonas siguiendo los pasos de su hermano Sebastián, un joven de género fluido que murió recientemente dentro de un cultivo de maíz al realizar un acto de protesta contra los alimentos transgénicos. En medio de su acto erótico performativo, Sebastián fue perseguido por hombres armados, y termina cayendo sobre una piedra y perdiendo la vida. Ana lleva las cenizas de su hermano en un viaje que se convierte en una especie de búsqueda espiritual y erótica. A lo largo del camino encuentra personajes diversos, experiencias eróticas, místicas, y apariciones de Sebastián que hablan a través de movimientos y de su relación con el espacio y con lo que en él habita. No se narra una historia lineal, sino que se construye un hilo de reflexión y experiencia que enfrentan al personaje a temas como el colonialismo, la política y la modernización en Latinoamérica.

Comentario sobre el film

La película comienza con una escena chocante. Sebastián, un activista queer, realiza un performance en medio de un campo de maíz transgénico: se autopenetra con una mazorca como protesta a la manipulación genética de los cultivos. Perseguido por un grupo de hombres armados, muere accidentalmente al golpearse la cabeza con una piedra. Esta tragedia, en medio de la soledad del campo, se convierte en el detonante para que Ana, hermana de Sebastián, decida emprender un viaje con sus cenizas para recorrer sus últimos pasos. El viaje está marcado, desde un inicio, por un acto violento, por la persecución de un cuerpo que transgredió las normas. Sebastián habría podido quemar el maíz, cortarlo como gesto de protesta. En cambio, decidió erotizarlo, poner su propio cuerpo en el centro, registrar una acción de desactivación simbólica y no de destrucción. La persecución en su contra se siente, por eso, más violenta, más sesgada y dirigida a un cuerpo que a pesar de no haber destruido nada, parece representar una transgresión insostenible. La película parte de ese cuerpo queer perseguido, violentado, condenado por su carácter transgresor.

El viaje estará atravesado por esa violencia sobre ese cuerpo, y al mismo tiempo por su carácter transgresor, ese que obliga a cuestionarse, a reflexionar sobre la historia, las relaciones de poder y el orden político actual. Un cuerpo que ya no está, pero que, convertido en fantasma, obliga a Ana a pensarse a sí misma y, a través de ella, a pensar el lugar de los cuerpos en el presente.

El viaje, más que un recorrido articulado hacia un fin, se convierte en un desplazamiento múltiple y fragmentado marcado por el tránsito permanente. Ana transita a través de los espacios, los atraviesa, pero, sobre todo, se deja atravesar por ellos. Como ella misma afirma: “yo no crucé la

frontera, la frontera me cruzó a mí”. Esto la lleva a transitar en la identidad de género, a explorar una corporalidad distinta. Pero lejos de ser mostrado como un viaje íntimo, que solo atañe a Ana, la sexualidad y el cuerpo se transforman en la película en un asunto político que obliga a reflexionar sobre la identidad nacional —o regional—. Así, las reflexiones de Ana mezclan su historia personal con la Historia, su carácter colonial, su represión sobre los cuerpos. Después de una escena erótica con otras mujeres en medio del Amazonas, Ana afirma: “hoy sentí que cuando tengo un orgasmo, yo tengo un orgasmo por todas las mujeres de mi familia que fueron privadas de placer”.

Pero no se trata simplemente de una reflexión sobre el cuerpo femenino. La opresión de los cuerpos se hace eco en la explotación de la tierra y la naturaleza. La película evita explícitamente cualquier victimización, a pesar del gesto violento que está en su origen: el asesinato de Sebastián. Los cuerpos oprimidos no están en la imagen para aparecer simplemente como víctimas pasivas de una violencia que los sobrepasa, sino como agentes activos en una transformación reflexiva de la realidad. Es por eso que la película no se limita al acto violento como tal, sino que rastrea las fuentes de esa violencia en realidades más complejas como el colonialismo en sus muy diversas manifestaciones. El mismo colonialismo histórico es el que explota la tierra a través de cultivos transgénicos, y el que persigue a los cuerpos queer que transgreden la normalidad.

De este modo, lo queer se ubica en el centro de la reflexión. No simplemente como un asunto de identidad de género a nivel íntimo e individual. No presenciamos la historia de un personaje que descubre su identidad en medio de un viaje para rendir homenaje a su hermano. Si bien podríamos hablar de un viaje de autodescubrimiento, al modo del road movie más clásico, ese proceso de conocimiento de

sí no puede separarse del conocimiento crítico de lo otro, de la naturaleza, la historia y los cuerpos que atraviesan la identidad de Ana. Lo queer deja de ser un contenido narrativo dentro de la película. Ya no se trata de un personaje queer dentro de una historia más amplia, o de referencias a lo queer a través de la voz en off. Lo queer atraviesa a la imagen misma. La película se ubica en esa indeterminación de su propio género, moviéndose entre lo cinematográfico y las disciplinas artísticas: documental, performance, ficción, ensayo audiovisual, teatro.

En este sentido, *El susurro del jaguar* dialoga con un movimiento dentro del cine nacional que demanda, desde distintos espacios, la transformación de las películas y las prácticas de creación para que asuman lo queer más allá de los simples contenidos narrativos. En julio de 2018, un grupo de realizadores audiovisuales colombianos publicaron el *Manifiesto por un (nuevo) cine CUIR en Colombia*. El texto hacía un llamado a repensar de manera radical los modos de representación de la sexualidad queer en el cine nacional. Su punto de partida era una profunda insatisfacción con lo que consideran una historia de representaciones prejuiciosas, puritanas y discriminatorias de aquellos cuerpos cuya sexualidad no puede entenderse desde la normalización patriarcal: “el cine en Colombia se mantiene rezagado, jugando al escondite, el secretico y la victimización. ¿En serio es todavía una revelación que nuestro deseo existe?” (Ardila, et. al. 2018). Frente a esa tradición, el manifiesto propone tomarse por asalto los medios y modos de representación, es decir, obligar a que la imagen establezca otra relación con los cuerpos queer que supere el mero ámbito de la representación:

somos más que un tema, una cuota o una descripción. Somos una forma de mirar: oblicua, inestable

e invertida. ¡Somos Cuir! No queremos ser normalizados, pasando del frío closet al banal decorado (...) Lo Cuir es mestizo, impuro, fluido. Es disruptor. Películas como *Soy tan feliz*, *Mila Caos*, *Cilaos*, *El susurro del jaguar* y *Adiós entusiasmo* abren un camino. Han roto el tejido de supuestos, comodidades y fronteras que nos aprisionan (Ardila, et. al. 2018).

Este nuevo cine queer supone, entonces, nuevos cuerpos disidentes que se tomen la práctica creativa y que lleven las imágenes a terrenos de exploración que el dispositivo tradicional no ha permitido. Se trata de un cine profundamente político, que toma la voz de los cuerpos y subjetividades históricamente oprimidas, que hace un esfuerzo por presentarlos por fuera de la exotización de una sexualidad que, en muchos espacios, parece todavía mítica y fantástica. Y lo hace desde una clara mirada transnacional. El viaje emprendido por el personaje central atraviesa fronteras, desplaza el problema de lo nacional para ofrecer una perspectiva problemática de la región, de lo que inicialmente se identifica como Latinoamérica, pero que puede referirse a cualquier territorio cuya historia esté marcada por la colonización. Sus directores encarnan este carácter transnacional: Simon(è) Jaikiriuma Paetau es un artista colombiano-alemán y Thaïs Guisasola es una directora brasileña que ha trabajado temas de poscolonialidad, feminismo queer y culturas ancestrales. La película transgrede las identificaciones de cines nacionales con las que nos acostumbramos a categorizar el cine.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ardila, Andrés Felipe, et. al. (2018). Manifiesto por un (nuevo) cine CUIR en Colombia. En Pajarera del medio (blog) <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2018/07/manifiesto-por-un-nuevo-cine-cuir-en.html>

8. Monos

Andrés Romero Baltodano

Ficha técnica

Duración: 105 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Alejandro Landes - Año de producción: 2019 - Año de estreno: 2019 - Producción: Franja Nomo, Campo Cine, Film I Väst, Le Pacte, Lemming Film, Mutante Cine, Pandora Films, Snowglobe Films - Tipo de financiación: coproducción (Colombia, Argentina, Uruguay, Países Bajos, Alemania, Suecia) - Reparto principal: Moises Arias, Sofia Buenaventura, Julianne Nicholson, Jorge Román, Laura Castrillón, Sneider Castro.

Breve sinopsis

En el siglo XX la guerra de guerrillas fue una constante en los países latinoamericanos de diferentes procedencias y con diferentes motivos casi siempre basados en la tendencia —casi patológica— a tener dictadores como gobernantes. Esta película hace un retrato anónimo de un grupo, de una guerrilla que se muestra anónima y tal vez sin derroteros ideológicos claros, pero que mantiene la estructura militar en la línea de mando y cada miembro de este grupo “insurgente” se acerca a personalidades particulares que como misión potencial deben cuidar a una extranjera y a una vaca lechera.

Comentario sobre el film

En el año 2019 se cumplió el centenario del sobrevuelo de un avión en Colombia realizado por el aviador norteamericano William Knox Martin, con la diferencia que ya

en esos años los aviones que surcaban nuestros cielos no lo hacían solo para asombrar parroquianos despistados, sino que también los aviones se utilizaban para atacar movimientos insurgentes con bombardeos como en el caso de Riochiquito (Colombia) cuando nacieron las FARC y estos bombardeos fueron filmados por Jean Pierre Sergent y Bruno Mule para su cortometraje *Riochiquito* (1965); dos camarógrafos franceses enviados por el muy destacado documentalista Joris Ivens a dar cuenta de nuestras realidades.

2019 fue para Colombia un año en que se seguían sumando mandatos políticos que asfixiaban a la sociedad, época de prepandemia, con una oleada aterradora de asesinatos a líderes sociales, desplazamientos campesinos, un alza inusitada de “otro país” en tiktok, dándole la espalda a la realidad y bailando como si por aquí no pasara nada. Se reedita la novela emblemática *El beso de Dick* de Fernando Molano y la biografía del olvidado escritor afro Arnolando Palacios *Buscando mi madre*.

Alejandro Landes ya había incursionado en el largometraje con su película *Porfirio* (2011), que partiendo de la oscura anécdota de cómo una persona puede quedar parapléjica después de un disparo realizado por un policía, la poderosa fuerza humana de este film lo llevó a Cannes y ocho años después, Landes conformará la historia de *Monos* (2019).

En su co-producción, *Monos* evidencia que las relaciones artísticas y de intereses comunes en el cine con los países del cono sur latinoamericano —que años atrás sólo cubría los países del pacto andino—, se afianzan buscando fortalecer un bloque de co-producciones que sea provechoso para futuras alianzas de producción en los mercados, audiencias y en posibilitar la creación de productos cinematográficos así como la participación de países europeos con cinematografías cimentadas y productoras que cada vez fijan más su mirada en cineastas latinoamericanos, y que desde hace

algunos años han recibido un apoyo fundamental de los fondos de producción como el Hubert Bals.

En *Monos*, un grupo de jóvenes —¿insurgentes?, ¿anarquistas?, ¿paramilitares?— apertrechados en estas bucólicas montañas donde el frío hace más presencia que las autoridades oficiales y las carencias, la pobreza, se pasean como gigantes monstruos por nuestros campos, son el detonante y el pretexto para su dispositivo argumental. *Monos* elabora un acercamiento desde la ficción para internarnos dentro de una célula de muchachos alzados en armas tal vez por las mismas razones que en este país explotó un levantamiento popular, un “estallido social”, ante un sin número de problemáticas que cada vez asfixian más y más a Colombia.

La célula “rebelde” —no es clara su afiliación a ningún grupo en particular— se ubica más en construir retratos de humanos que podría uno concluir que están allí por los mecanismos del “reclutamiento forzado”, por la falta de oportunidades, por los “cantos de sirena” de agrupaciones que para engrosar sus filas, prometen a estos jóvenes parias del progreso prebendas y pequeñas alegrías.

El relato toma cuerpo desde cada uno de ellos y su mirada hacia el amor, hacia la posibilidad de una ebriedad transitoria que haga olvidar sus lunares y sus desgracias. Ellos podrían ser huérfanos de sus propios sueños, tal vez están allí, porque quieren lograr un mundo con más equilibrios que desequilibrios. Sus motivaciones políticas no son resaltadas en los diálogos del guion ni en sus situaciones dramáticas desde un carácter militante resaltando a un “combatiente heroico” tan de moda en el cine de propaganda ruso, japonés, chino, estadounidense donde el solo hecho de portar un arma y el deambular por las montañas “conservando la ley y el orden”, convertía a los personajes en alfiles de los conflictos o defensores de ideologías masificadas, aprendidas y represoras.

Monos se estructura principalmente como un poderoso relato humano, cinematográfico, apoyándose en los paisajes —aprendidos desde los artistas plásticos colombianos como Ramón Torres Méndez, Gonzalo Ariza, Antonio Samudio— que desde la luz, los claroscuros y la potencia de las montañas que emergen como piernas de gigantes, nos muestran lugares desde la impecable fotografía de Jasper Wolf que arropa las desgracias y sus pequeñas felicidades.

Los personajes posadolescentes (Sueca, Rambo, Boom Boom, Pitufo) —donde el personaje creado por Sofia Buenaventura de Rambo, logra profundos y bellos matices— no acaban de salir de los corredores de su infancia próxima, para encarar una adolescencia que tal vez lo único que les ha enseñado es que la violencia es una forma de vivir. Cada uno de ellos dentro del mapa dramático del film no logra tener claro si su funcionalidad es parte de una cortina de humo para intereses tenebrosos como se vivió en la revolución Cultural de Mao o con los *Khmer Rouges* de los Viet Cong o con los múltiples grupos de apoyo paramilitar en las dictaduras argentinas, chilenas y brasileras que extendieron sus abusos y sus mares de sangre por nuestras geografías.

El elemento del paisajismo —esta vez alejado del paisajismo inglés decorativo del romanticismo— de las locaciones escogidas como el páramo de Chingaza y el Cañón de Samaná, recupera la fuerza y la violencia subterránea que se respira en las zonas de conflicto, unido al dispositivo argumental del secuestro de una persona “extranjera” que a veces resume las culpas de sus estados de origen y por lo tanto es llevada a la iniquidad y al sacrificio como si fuera un “representante legal” del enemigo, convirtiendo su figura en un “San Sebastián” que asume sus dolores y carga con el peso total de la culpa de lo que haga su país de origen.

El secuestro es tal vez una de las herramientas de presión más crueles junto con la figura macabra de la desaparición

de personas y en *Monos* el secuestro se muestra más como un acto “militar” ejecutado por este grupo alzado en armas y que va conduciendo el dispositivo argumental hacia un abismo humano, donde no solo se desconfigura el grupo como elemento de presión, sino que nos empuja a un final tomado más como una solución al delito del secuestro donde los personajes quedan pendiendo de sus propias humanidades, cicatrices y futuros tan inciertos y llenos de azufre como el de miles de campesinos inconformes en esta Latinoamérica herida y vuelta a herir.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ferreira, D. (2014). *Rebelión de los Oficios Inútiles*. Alfaguara.

Molano, A. (2017). *Ahí les dejo esos fierros*. De Bolsillo.

9. Las razones del lobo

Juan David Cárdenas

Ficha técnica

Duración: 70 min - Formato: digital - Tipología: documental/ensayo audiovisual - Dirección: Marta Hincapié Uribe - Año de producción: 2021 - Año de estreno: 2021 - Producción: Sandelion Productions - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Marta Hincapié Uribe.

Breve sinopsis

Las razones del lobo puede ser descrita como un documental. No obstante, esta caracterización resulta insuficiente. Se trata, más bien, de un ensayo audiovisual que se sirve de las memorias familiares de la autora, Marta Hincapié, para construir un semblante de la Colombia de los últimos cuarenta años. Se trata de un país estremecido por el narcotráfico y el conflicto armado en el que la guerrilla, el paramilitarismo y las fuerzas armadas libran una guerra a muerte. Confrontación que ha cobrado miles de vidas de la población civil. Flotando entre el oficialismo heredado de su padre, una figura política reconocida en Medellín, ciudad natal de la directora, y el compromiso intelectual político de izquierda de su madre, Marta Hincapié nos expone la complejidad de la historia reciente colombiana desde el sentir particular de una chica de clase alta que se hace mujer rodeada por la violencia.

Comentario sobre el film

Alrededor de las últimas cinco décadas, el universo del cine mundial ha visto aparecer, madurar y consolidarse un

género audiovisual de fronteras huidizas. Se trata del ensayo audiovisual que, del mismo modo que el ensayo literario, se ha caracterizado por la flexibilidad de sus formas y la variabilidad de sus recursos. Se trata de un género que, entre el documental, la ficción, el trabajo con material de archivo y el ensayo literario, se ha permitido explorar una amplia gama de posibilidades expresivas (Weinrichter, 2005: 85). Dentro del vasto espectro de exploraciones que contiene el genérico “Ensayo audiovisual”, ha proliferado un tipo en particular: el ensayo de memoria familiar. Se trata de un conjunto heterogéneo de obras que, a grandes rasgos, a medio camino entre el documental con material de archivo y el ensayo reflexivo, se proponen ofrecer aspectos de la vida íntima familiar y personal del autor. Se trata, en términos generales, de un ejercicio de autoexamen audiovisual a través del cual la revisión del pasado ofrece luces para el esclarecimiento de la identidad individual y colectiva en el presente. A lo largo de la última década larga, Colombia ha visto una proliferación de este tipo de proyectos. Autores tales como Camilo Botero, Andrea Said, Daniela Abad, Mercedes Gaviria y Federico Atehortúa, por nombrar algunos, han explorado de maneras diversas este género vinculando en la mayoría de los casos a la pregunta por la identidad.

Sin lugar a dudas la película de Marta Hincapié se integra dentro de este género. Esta película forma parte de lo que han denominado el cine de la diáspora, pues Hincapié vivió en Barcelona por diez años, de 1999 a 2009, donde se formó como documentalista. Egresada del Centro de Estudios cinematográficos de Cataluña, ella expone en esta obra una mirada sensible que rompe con los géneros cinematográficos documentales más canónicos enseñados usualmente en la mayoría de los espacios de formación audiovisual del país. Podríamos decir que su mirada bebe de fuentes híbridas y esa mixtura hizo posible *Las razones del lobo*.

La directora, quien presta su voz y sus recuerdos personales, se ocupa de ofrecernos un semblante de su mundo de privilegios de clase. Ellos operan como síntomas expresivos de la violenta realidad característica de una Colombia en la que las violencias del narcotráfico, la guerrilla, el paramilitarismo e incluso el Estado, se entremezclan de una manera abigarrada. Marta Hincapié es hija de una académica de alto reconocimiento nacional y de un exalcalde de Medellín. En este contexto, su vida ha estado signada por las garantías que supone pertenecer a las élites. De ahí que esta película se limite a una única locación: el club campestre de Medellín. Este lugar se ofrece como un espacio cerrado y exclusivo en el que cualquier ciudadano de la clase alta se siente a salvo de los riesgos de vivir en la capital de Antioquia. Aunque nunca lo vemos, la tranquilidad de la vida en el club contrasta con el horror de las bombas de Pablo Escobar, los secuestros de la guerrilla y las masacres del paramilitarismo frecuentemente perpetrada en connivencia con la fuerza pública. No obstante, el gran mérito de la película consiste en hacer visible de qué manera el mundo exterior, con su violencia manifiesta y soterrada, se cuela por entre las rendijas de manera silenciosa pero penetrante. El narcotráfico, la violencia estructural, la exclusión, el racismo y el clasismo son rasgos inmediatos y naturalizados del comportamiento típico de los accionistas del club. Así, la violencia se hace visible en el interior de este lugar a la vez que se proyecta desde ahí hacia el exterior. El aislamiento espacial del club no supone en absoluto una separación política de las clases altas que lo visitan. Por el contrario, implica una especie de indiferencia odiosa y violenta para con el grueso de la sociedad de la región. Hincapié insiste en que allí ella siempre se sintió a salvo y a la vez incómoda, pues era usual escuchar que para los visitantes del lugar todo muerto de un barrio popular era, de algún modo, culpable

de su propio asesinato. En el lenguaje cotidiano esta violencia mostraba sus altos grados de naturalización.

Los únicos visitantes de clases bajas que tienen acceso al club son los empleados. A ellos los vemos desfilar con sus uniformes, atendiendo a los socios del lugar y cumpliendo siempre labores tan silenciosas como impecables. Todos ellos entrenados siempre para la cordialidad de quien sirve. Sin lugar a dudas, uno de los grandes méritos de esta obra consiste en detener la atención en aquellos que hacen posible, con su trabajo, el disfrute de los otros que practican el ocio como si no quisieran enterarse de la realidad. Así, el club aparece menos como un simple centro de esparcimiento y más como un espacio de trabajo. Incluso, queda la sensación de que muchos de los que disfrutaban con sus trajes limpios del servicio de quienes visten uniforme, pudieron financiar o al menos colaborar con la guerra. Los aviones a control remoto que sobrevuelan los campos de golf mientras son teledirigidos por los socios del club aparecen como un juego. Sin embargo, resuenan a la vez con los aviones de verdad cargados de cocaína o glifosato para la fumigación de los cultivos de uso ilícito. Este juego de espejos entre el ocio y el trabajo, entre el adentro y el afuera, entre la protección y la violencia, es sutilmente construido a través de una voz en off que se rehúsa a ser concluyente sin dejar a cada momento de ser sugestiva. Y es justamente allí, en su capacidad de sobrevolar los fenómenos sin los miramientos del moralista, donde Hincapié alcanza una aproximación compleja al conflicto histórico del país. La fácil retórica de la causa y la consecuencia, del perpetrador y la víctima, es reemplazada por un relato personal plagado de zonas grises. De la misma forma en que el núcleo familiar de la directora es un escenario ambiguo de convivencia entre la academia de izquierda y la política de derecha, el club campestre muestra a una clase de élite tan indiferente como asustada, tan excluyente como

frágil. Privilegios y vulnerabilidad parecen ser la cara y contracara de un mismo fenómeno.

Esta ambivalencia se hace manifiesta en la última secuencia del film registrada el día del plebiscito de refrendación de los diálogos de paz de La Habana para la desmovilización de la guerrilla de las FARC. Ese domingo 2 de octubre del año 2016 el país fue convocado para respaldar o rechazar los acuerdos de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC. El resultado de la consulta electoral fue el triunfo del “No”, lo cual suponía que la población civil no aprobaba los contenidos pactados y con ello rechazaba el fin de las hostilidades. Antioquia y Medellín fueron decisivos para el triunfo de esta opinión que, presentada como un rechazo a la impunidad, implicaba la continuación de un conflicto armado de más de medio siglo de historia. Esta situación fue registrada con paciencia por la directora quien, siguiendo a su madre, firme convencida de la importancia del triunfo de la paz sobre la guerra, no tuvo otro gesto para referirse al triunfo del “No” sobre el “Sí” que describirlo como una tragedia nacional. Medellín, una de las ciudades más golpeadas por la violencia histórica del país, inclinó la balanza por la perpetuación del violento estado de cosas. Las memorias del desconcierto familiar fueron expresivas de la desgracia de un país. Las imágenes de la afectividad de una familia se convirtieron en vehículo de reflexión de la historia sangrienta de una nación. Esa mezcla entre afectividad y reflexión es, quizá, uno de los rasgos más característicos de cierto tipo de ensayo audiovisual (Catalá, 2021: 174).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cardona, M. Q. (2020). “La Otraparte” del audiovisual: Las Razones del lobo. Entrevista a Martha Hincapié. En *Casa Museo Otraparte* (canal de YouTube). https://www.youtube.com/watch?v=Xt12OAEAfqQ&ab_channel=CasaMuseoOtraparte

Catalá, J. M. (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Shangrila.

Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real*. T&B.

Zuluaga, P. A. (2020). Las razones del lobo. Entrevista a Martha Hincapié. En *Parque explora* (canal de YouTube).https://www.youtube.com/watch?v=o8B2gCOW7mU&ab_channel=ParqueExplora

10. Los Conductos

Juan Carlos Arias

Ficha técnica

Duración: 71 min - Formato: digital - Tipología: ficción
- Dirección: Camilo Restrepo - Año de producción: 2020 -
Año de estreno: 2021 - Producción: Mutokino, 5 à 7 Films -
Tipo de financiación: co-producción (Colombia, Francia,
Brasil) - Reparto principal: Luis Felipe Lozano, Fernando
Úsaga Higuíta.

Breve sinopsis

Pinky vagabundea por las calles, en medio de drogas, robos y violencia. Habita el mundo clandestino de la noche urbana, mientras duerme en bodegas y trabaja en talleres de impresión. Narra parte de su vida: huyó de una secta religiosa que giraba alrededor de un hombre al que llama “el padre”. Al darse cuenta de la dependencia que todos sentían hacia él, y del modo como los manipulaba, Pinky huye. Una serie de escenas, que se confunden entre recuerdos y alucinaciones, lo llevan a concluir que sólo él puede matar al padre para terminar definitivamente con el engaño.

Comentario sobre el film

Los Conductos es el primer largometraje de ficción del realizador Camilo Restrepo, quien en años anteriores ya había incursionado en el cine con cortometrajes más cercanos a lo documental, como *La impresión de una guerra* y *Cilaos*. Antes de incursionar en el cine, Restrepo realizó una amplia carrera como artista plástico. Dicha experiencia hace que su

aproximación al cine se concentre, sobre todo, en lo material, en las imágenes y los sonidos, más que en las historias que se cuentan. Esto es bastante claro en *Los Conductos*, donde la historia de Pinky, personaje principal, se arma a través de fragmentos que se componen a partir de imágenes y sonidos que se mueven entre la realidad, la alucinación y la memoria.

Como afirma Restrepo, “Pinky no es un actor, es un amigo mío” (Morán, 2020). Se trata de un joven de Medellín que el director conoce en 2013 mientras rueda una de sus películas anteriores. En 2014 se convierte en su asistente en *La impresión de una guerra*, y le cuenta su historia de vida: Pinky estuvo en una secta religiosa por ocho años. El líder de esta secta, que se hacía llamar “El Padre”, estaba a la cabeza de un grupo de más de cien personas. Poco a poco, Pinky se da cuenta de que El Padre no está interesado en el bienestar espiritual de sus seguidores, sino en manipularlos para obtener dinero mediante actividades delictivas, así que decide escapar. Su obsesión es matar a El Padre, no sólo como venganza por lo que le hizo, sino para evitar que otros jóvenes vulnerables caigan en sus engaños. La película muestra parte de esta obsesión como una lucha interna del personaje quien, al mismo tiempo, busca reconstruir su vida lejos de la secta.

De ahí viene el nombre de la película, la cual está llena de conductos: el túnel; las tuberías de las casa y bodegas de donde Pinky roba el cable de cobre; el tubo del cañón del revolver marcado por Pinky con la frase “esta es mi vida”. Pero, sobre todo, por la idea de la conducta, del ser conducido, aconductado. La secta fue ese conducto que llevó a Pinky a actuar de un modo del que más tarde se arrepentiría. Al escapar, intenta conducirse de otro modo, “recuperar su albedrío” (Morán, 2020).

Ese aconductamiento es el trasfondo central de la película. Una secta que manipula y seduce a aquellos que la

sociedad ha marginado, que viven en los bordes, sin pertenecer a nada, sin quien se preocupe por ellos o los proteja. El grupo les ofrece aquello que les ha sido permanentemente negado: una familia, un sentido de pertenencia, a cambio de una lealtad incondicional a su líder. Sin embargo, termina por marginarlos aún más, por convertirlos en ladrones, en mendigos que chocan permanentemente con la aparente normalidad de la sociedad que los marginó. Pinky huye de la secta, pero no logra insertarse del todo en la normalidad. Busca trabajo en talleres de impresión, roba, consume droga. Parece querer entrar y, al mismo tiempo, permanecer en el margen. Pinky se mantiene en una permanente tensión. Las imágenes de la película recorren sus recuerdos, su realidad y sus alucinaciones, sin explicarnos cuál es cuál. La indiferenciación entre ellas nos permite habitar su tensión, su margen del que parece no salir jamás. Como afirma Restrepo, “la película es un vaivén entre intentar entrar y quedarse en los márgenes de Colombia” (Morán, 2020).

Es esta tensión la que marca la narración. A través de fragmentos, el espectador va armando la historia del personaje, pero nunca llega a certezas completas sobre el sentido de las imágenes. Este siempre queda abierto. Siempre parecen quedar vacíos. Por momentos es posible reconstruir la linealidad de los hechos: Pinky escapó de la secta y ahora vive huyendo y sobreviviendo. Sin embargo, inmediatamente los límites desaparecen. Entramos en una especie de alucinación en la que Pinky se convierte en otros personajes: Tuerquita, un famoso payaso colombiano que vivió una historia de drogas y violencia. O Desquite, un criminal inspirado en un famoso bandolero que vivió en Colombia en los años cincuenta, en la época conocida genéricamente como “La Violencia”. Pinky muta, se ve en los otros, intenta convertirse en otro.

Pinky y Tuerquita, por ejemplo, parecen el mismo; sus historias parecen replicarse. En una de esas alucinaciones en las que la cámara entra por un conducto en la pared, Pinky se transforma en Tuerquita. De ser aquel que quiere asesinar al padre, se convierte en aquel que es rechazado por el padre, en aquel cuyo padre quiso dejar morir. En otra escena, toma el lugar de Desquite: deja su ropa negra para aparecer con el blanco característico de este último. Se mueve como él. Antes, sentados sobre el tronco cortado de un árbol, le había propuesto cambiar de lugar: “le doy mi vida, y tome la mía a cambio”. Todas estas mutaciones no parecen estar solamente en la mente de Pinky. No parecen reducirse a fantasías personales, sino que parecen componer la realidad misma que la película narra. Si hay alguien que alucine, no es Pinky, es la imagen misma, el cine al enfrentarse a esta realidad.

Uno de los aspectos más llamativos de la película es el modo como ese carácter fragmentado de la narración se traduce en imágenes y sonidos. La cámara decide apartarse del realismo y, en lugar de mostrar cada una de las acciones en detalle, usa permanentemente el fuera de campo. Es ahí donde el sonido ocupa un lugar primordial completando aquello que no se alcanza a ver, y sugiriendo acciones que el espectador debe deducir. Los personajes, más que moverse y actuar frente a la cámara, parecen posar para ella, muchas veces mirándola de frente, fijamente. La atención de la mirada se desplaza, entonces, de la acción a los lugares, a los fondos, a los gestos de los personajes, como si se tratara de una sucesión de cuadros, más que de secuencias de acciones.

Esta distancia del cine realista es particularmente interesante cuando se mira dentro del contexto del cine colombiano, especialmente de aquel que se ha dedicado a dar cuenta de las múltiples violencias que han hecho parte de la

realidad nacional. Restrepo afirma explícitamente su distancia del realismo, no porque lo considere menor, o por una cuestión de gustos personales, sino por una razón de pertinencia para un contexto particular: “pienso que el efecto realista conviene en ciertos lugares, pero no conviene para Latinoamérica porque termina estigmatizando a la sociedad, marcándola con el sello de una realidad que parece irrevocable” (Morán, 2020). La tarea del cine, para el director, no es reflejar realidades, sino interrogarlas. Para ello es necesario tomar distancia de la realidad misma a través de la imagen; que el cine se muestre primero y ante todo como un artificio a través del cual podemos acercarnos críticamente a alguna realidad.

En este caso, la realidad de la violencia aparece a través de ese filtro crítico de las imágenes. No se muestra ningún acto explícito de violencia, a pesar de que la historia de Pinky esté atravesada por ella. El cuerpo muerto aparece fragmentado. Los disparos suenan en off. Pinky apunta a uno de sus compañeros de trabajo con la pistola de una hidrolavadora que usaba en sus labores diarias. Aunque las escenas están cargadas de tensión, la violencia queda sugerida, como un fondo que sostiene todas las acciones. Y quizás más importante es el lugar de la violencia como el deseo de Pinky de matar a El Padre. La decisión de Pinky es, precisamente, si seguir el camino, el conducto de la violencia y el asesinato, o no. Sea cual sea su decisión, la violencia parece no desaparecer: persiste en la marginalidad, en la exclusión. Dentro de un cine nacional que viene buscando cómo hablar de la violencia sin repetir fórmulas del pasado, la aproximación más experimental de *Los Conductos* resulta provocadora y sugestiva.

Este tipo de mirada puede tener una estrecha relación con el contexto desde el que el director, Camilo Restrepo, lee e interpreta al país. Restrepo vive hace muchos años en Francia, y más allá de tratarse de un dato anecdótico,

o de influir en las posibilidades de coproducción de sus películas, es un factor que define su mirada sobre la realidad nacional: “Mi relación, la describo desde lejos. Y desde lejos, en un sentido total. Estoy haciendo una visión del país desde lejos que se conecta mucho a la palabra televisión, que la etimología dice que es la ‘visión de lejos’” (Pérez, 2022). Mirar desde lejos permite, para Restrepo, ofrecer una imagen del país diferente a los que cotidianamente vivimos dicha realidad, permite una distancia imposible para los que estamos dentro: “Mi visión del país es la Tele-Visión” (Pérez, 2022).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Morán, R. (2020). Poesía visual y fábricas clandestinas en ‘Los Conductos’, nueva película de Camilo Restrepo. En *Radio Francia Internacional*, 8 de octubre.

Pérez, A. (2022). Camilo Restrepo: ‘Yo quería que mi cine no tuviera el sello de lo inmediato, que fuera un cine que no tiene tiempo’. En *Revista Semana*, 3 de mayo de 2022.

11. Memoria

Juan David Cárdenas

Ficha técnica

Duración: 136 min - Formato: filmico (35mm)/digital (4K)
- Tipología: ficción - Dirección: Apitchapong Weerasethakul -
Año de producción: 2021 - Año de estreno: 2021 - Producción:
Kick the Machine, Burning Blue, Piano producciones,
Illuminations films, Anna Sanders Films - Tipo de finan-
ciación: co-producción (Colombia, Tailandia, Francia,
México, Reino Unido, Alemania) - Reparto principal: Tilda
Swinton, Elkin Díaz y Juan pablo Urrego.

Breve sinopsis

Memoria es un drama de ciencia ficción que, distante de los códigos del género, ofrece una experiencia entre la exploración sensorial, particularmente sonora, y la magia. Jessica, interpretada por Tilda Swinton, es una extranjera que pasa su día a día en Bogotá. Se ha vuelto frecuente para ella escuchar un sonido fuerte que nadie más percibe. Se trata de un golpe seco que retumba en su cabeza y que tiene el poder de despertarla por las noches mientras duerme. Agobiada por este fenómeno, ella decide emprender una especie de exploración personal y sensorial con el fin de reproducir inicialmente la sonoridad que la afecta y así intentar comprender lo que le pasa. En este esfuerzo, Jessica experimenta una serie de alteraciones temporales que le hacen dudosa la evidencia de su propio presente. Así, ella emprende un viaje hacia zonas rurales de Colombia con el fin de entrar en contacto con las entrañas de la tierra donde espera entender mejor lo que le ocurre. Finalmente, tras un

encuentro extraordinario con un ser que se ubica entre lo humano y lo mágico, Jessica entenderá que sus experiencias sonoras, así como sus propios recuerdos, tienen una naturaleza que bebe de fuentes por fuera de este mundo e, incluso, por fuera del tiempo mismo. Ella no es sólo una extranjera en Bogotá. Es, además, un ser de otro mundo que solo está de paso por el planeta Tierra.

Comentario sobre el film

De entrada, resulta extraño encontrar una película del director Tailandés Apitchapong Weerasethakul en una selección de obras colombianas. Parece un error. No obstante, aproximarse a una película como *Memoria* permite comprender desde un caso las condiciones legales y económicas de cierta forma de producción cinematográfica en el contexto nacional de inicios del siglo XXI. Esta película fue posible gracias a la figura de la coproducción entre varios países de Asia, Europa y América Latina. En lo que respecta a la participación colombiana, la película recibió beneficios bajo la doble figura de, por un lado, los estímulos nacionales para las coproducciones en las que el componente colombiano es minoritario y, por otro lado, gracias a la ley 1556 de 2012 que fomenta el territorio nacional como escenario para la filmación de películas extranjeras. Quisiera detenerme brevemente en esta ley y sus implicaciones. Esta ley, expuesta *grosso modo*, ofrece una devolución de hasta el cuarenta por ciento de los gastos ejecutados en Colombia para cualquier productora internacional que decida filmar en el país con ciertos porcentajes de mano de obra nacional. Bajo la figura comercial que abrió esta nueva legislación, que ya cumple una década, se han filmado películas foráneas en el país con personalidades del nivel de Tom Cruise o Daniel Radcliffe. En principio, tal como lo presentó el presidente

de la época en la ceremonia de lanzamiento de la nueva ley, se consideró que era la oportunidad para que Hollywood viniera a hacer cine a Colombia (Zuluaga, 2022). Además, si se lee con cuidado la redacción del documento, se evidencia que asociada a la voluntad de modelar la producción nacional según el canon industrial estadounidense, hay un claro deseo de promocionar al país como destino turístico y como marca asociada a una impronta cultural. En breve, se trata de una ley que entendió la cultura de un país como insumo de explotación comercial. Como lo expone de manera lapidaria Pedro Adrián Zuluaga: “En esta nueva ley solo se habla de dinero, de inversión y de protección al capital extranjero [...] Es la expresión de un país ansioso por ponerse en venta y al mejor postor” (2022). Agudizando aún más la situación, la visita a Colombia, cada vez más frecuente de las grandes productoras internacionales con sus enormes capitales y grupos de trabajo, contrasta con el desamparo laboral que ha imperado históricamente en el sector audiovisual nacional. Ya para 2013, Sergio Becerra lo exponía de esta manera: “Y tal como lo han demostrado los expertos, la inversión extranjera aumentó en los últimos diez años, ocho del anterior gobierno y dos del actual, en sectores de gran impacto, pero el empleo, y la calidad de éste, no” (Becerra, 2013: 6). Ofrecer al país como destino turístico implica, de algún modo, venderlo también como maquila cinematográfica de bajísimo costo.

De manera ambigua, como lo suele ser la desordenada realidad en general, del corazón de esta problemática iniciativa surge una película como *Memoria* que, a contrapelo de las expectativas turísticas y comerciales, que esperan que el país sea ofrecido como una postal, se rehúsa a construir a este país del trópico como el escenario de una aventura exótica y extravagante. De hecho, resulta desconcertante cuando muchos de los críticos y reseñistas internacionales

insisten en que la película toma lugar en la Amazonía colombiana, lo cual es equivocado de principio a fin. Como primera medida, Colombia no es sólo el Amazonas y, por otro lado, la película toma lugar en parte de la región rural de la llamada zona cafetera cuya geografía e idiosincrasia se encuentran en un registro considerablemente distinto del amazónico. Además, la película se sirve de otro tipo de locaciones urbanas cuyo uso se distancia del exotismo de quien con su mirada extranjera llena de romanticismo o rareza a los especímenes que luchan por sobrevivir. Con la austeridad narrativa y visual característica de su cinematografía anterior, Weerasethakul se acerca a los espacios más como hogares habitados por la regularidad de la rutina que como paisajes dignos de decorar las paredes de un museo oficialista. Si hay montañas en *Memoria*, no se trata de la imponente de un escenario estetizado para los amantes de la armonía, ni tampoco tienen que ver con la exhibición de los viaductos de un país en vías de desarrollo. De manera muy distinta, las praderas y montañas de esta pieza audiovisual son encarnaciones de la memoria milenaria de la vida geológica y sobrehumana que, proveniente de lugares que superan nuestra propia experiencia del planeta, secretamente nos constituyen.

Toda esta exploración del tiempo y de la memoria del mundo que se cristaliza en la vida en general y en la humana en particular, es posible gracias a la exploración sonora. Contrario a la cinematografía más convencional que se centra en la experiencia visual, *Memoria* de Weerasethakul ofrece una experiencia eminentemente sonora. Jessica busca en el mundo un sonido que la asalta en su cabeza y esta búsqueda sonora sostiene los 136 minutos de duración de la película. En este sentido, sobresale la escena en el estudio musical en el que con paciencia el director nos ofrece una escena de búsqueda de un sonido. Casi nos invita a cerrar

los ojos para permitirle al golpe seco salir de la cabeza de la protagonista para ahuecar nuestro propio cráneo y escucha. Duración y sonoridad se vuelven cómplices en el esfuerzo del director Tailandés por hacer del medio cinematográfico más un escenario de exploración sensorial que narrativa o conceptual. Se trata de una cinematografía que dialoga de maneras diversas con la de directores como Tsai Ming-Liang, Wang Bing, Lisandro Alonso o Albert Serra, en la que la duración del plano intensifica la experiencia sensorial. “La dilatación temporal sirve para favorecer la sensación” (Muñoz, 2016: 27). En este caso en particular, la sensación sonora en el tiempo nos conecta con la vida inorgánica del mundo que nos constituye, para la que somos sumamente insensibles. En entrevista con Jerónimo Atehortúa, Weerasethakul describe su cine así: “En mis películas hay una aproximación física a las cosas, no intelectual. Simplemente porque ese no es nuestro trabajo. Intelectualizar las cosas es trabajo de otros, tal vez de los filósofos, no de los cineastas” (2020: 178).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Atahortúa, J. (2020). *Los cines por venir. Diálogos con autores contemporáneos*. Planeta.
- Becerra, S. (2013). Ver y ser vistos. Notas introductorias sobre cine, diáspora y geotética. En: *Cuadernos del cine colombiano (nueva época)*, núm. 18.
- Muñoz, H. (2016). *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*. Shangrila.
- Zuluaga, P. A. (2012). *La nueva ley del cine, o el paisaje que seremos*. En *Razón Pública*, 13 de agosto.

12. El film justifica los medios

Andrés Romero Baltodano

Ficha técnica

Duración: 78 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: Juan Jacobo del Castillo - Año de producción: 2022 - Año de estreno: 2022 - Producción: Doce lunas Producciones, Viso Producciones - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Marta Rodríguez, Carlos Álvarez, Carlos Sánchez.

Breve sinopsis

La década de los sesenta y setenta son en parte la génesis de este documental que inquiere y reflexiona sobre las raíces de aquellas mujeres y hombres que construyeron su obra alrededor de clamores sociales y análisis de la incidencia de lo político en Colombia. *El film justifica los medios* realiza un viaje al pasado a través de algunas de las voces disidentes del cine comercial y los pioneros del cine político en Colombia como lo son: Marta Rodríguez, Jorge Silva, Carlos Sánchez y Carlos Álvarez, quienes justifican y argumentan sus razones de empuñar la cámara como un fusil, concepto que retoma la película convirtiéndola en una eficaz herramienta de subversión cinematográfica actual.

Comentario sobre el film

2022. Colombia se aboca a un proceso electoral donde las facciones de derecha e izquierda se desdibujan como teorías reales políticas frente a la terquedad de mantener un gobierno alejado de las libertades, lo social y otras

posibilidades alrededor de un enfoque más humano que recupere la dignidad de esta sociedad dolida y perdida en sus propios desvaríos.

El *medievo digital*, como yo lo denomino, ha traído una mezcla entre gobiernos de facto —amparados en populismos y nacionalismos trasnochados— y la ignorancia supina de los mecanismos de análisis por parte de los nativos digitales inmersos en su burbuja de cristal de las pantallas. El calentamiento global, saca sus garras hacia la destrucción del mundo en términos medio ambientales como si la etimología de la palabra dinosaurio se cumpliera —del griego Dino=Terrible, Saurio=lagarto— y las películas, amén de la misma pluralidad de pantallas, han logrado instalarse como un “supermercado” con opciones coloridas en los portales de *streaming*, que por fin exhiben tanto películas hondureñas como portuguesas o colombianas, rompiendo la tradición del monopolio de mercado que tenían las distribuidoras en las salas donde primaba la oferta de estudios americanos sobre las producciones regionales o de otras procedencias.

Dentro de este panorama de aparente “democracia” de exhibición —que en el fondo está bien— surge entonces la duda si los distribuidores y exhibidores tienen clara una de las funciones del cine como develador de realidades y aparato detonante de reflexiones y análisis del mundo y sus vicisitudes. *El film justifica los medios* (2021) de Juan Jacobo del Castillo se detiene dentro de la excavación del pasado de un arqueólogo-siquiatra que baja a los valles donde se gestó el inconformismo de una cruenta conquista e invasión española, para crear a su vez una clase *suigeneris* de criollos adinerados que se equiparaban a los invasores. Despuntando el siglo XX las expresiones artísticas creadas en estas tierras se amparaban por el rimbombante mote al parecer originado por Pierre D’espagnat o Miguel Cané de nombrar a Bogotá como “Atenas suramericana” —cargas coloniales eternas—.

Los vaporosos y aparentes años “locos” que fueron los veintes del siglo XX hacen un salto en lo social y en lo artístico al Bogotazo de 1948 con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y tendrán que pasar otros veinte años para que florezcan otras miradas, otros trompos dando vueltas en la cabeza de los creadores de la mano de la utopía socialista, que había escuchado campanas de triunfo en una isla no tan cercana pero igual latinoamericana.

El *Che* Guevara es asesinado en Bolivia en 1967. El ser estudiante permitía acercarse a la filosofía, pero sobre todo a la conciencia social y es allí donde los pioneros del cine político en Colombia que pueblan *El film justifica los medios* aparecen no con ínfulas de creadores cinematográficos herederos de Abel Gance o Sergei Eisenstein, sino como desesperados ciudadanos que querían gritar en 16mm y Bolex en mano, y que fueron encontrando dentro del caldo de cultivo de la realidad una manera de hacer películas.

El film justifica los medios rastrea, husmea, recopila, araña, sobre los “motivos del lobo” que llevaron a estos pioneros a trasladar la aterradora realidad a películas que se alejaban del esquema de contar historias de ficción para entretener a almas vacías que se contentan con dos horas de personajes ficticios que sufren y aman, para cambiarlos por gigantescos espejos que reflejaban el hambre, la falta de vivienda, la explotación del industrial indolente, la falta total de oportunidades. Si a Le Prince mismo le asombró filmar una película y a los espectadores los asustó el tren que llegaba a la Ciotat, a estos pioneros colombianos el filmar no los asustó, sino los empoderó vigorosamente a crear películas que partieran de la entraña de nuestro país dolido y abusado. El estilo en ese momento era lo de menos, aunque entre *Planas, testimonio de un etnocidio* (1971) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981) el tándem Rodríguez-Silva sí fue construyendo un estilo y una manera de hacer cine, mientras

que las experiencias más militantes que cinematográficas de Álvarez se detenían y la participación de Carlos Sánchez se fue derivando a la televisión comercial y a ser director de fotografía de otros largometrajes.

Lo fundamental de *El film justifica los medios* es que al mismo tiempo que recupera memoria, incita a usar el cine como la haría Ivens, Vertov o Marker; se ubica en un territorio asombrosamente militante que nos recuerda al más puro Santiago Álvarez, “Pino” Solanas, Octavio Getino, Grupo Ukamau, Miguel Littin, Albertina Carri. Cuando algunos pensábamos que la militancia política en el cine estaba en un mausoleo esta película, como una valiente ave fénix, nos asombra por su postura política fuerte y decidida que nos recuerda la frase de Camilo Torres: “la lucha es larga, comencemos ya” al final de la lírica y bella *Chircales* (1972).

Combinar la graficación y los textos visuales con imágenes de archivo y entrevistas es la apuesta que hace Juan Jacobo del Castillo usando recursos que hemos visto muchas veces en las películas de Jean-Luc Godard, por ejemplo en *El Libro de Imágenes* (2018) apoyando el discurso cinematográfico en un *lettering* que se asume como una parte editorial del film porque reafirma de manera militante y detonante para quienes hacen del cine su vida, mil razones para empujar una cámara y contarle al mundo que los delfines mueren o que un barrio —denominado peyorativamente de “invasión”— es destruido a bolillo y fuego sin importar si allí se encuentran seres humanos desplazados por la riqueza de unos pocos y empujados a la mendicidad y al no-lugar donde vivir o donde soñar.

El archivo es cuidadosamente seleccionado de *rushes* que no habíamos visto los espectadores ni los críticos, de planos que hubieran sido descarte, pero que ahora fungen como fragmentos de madera en una potente balsa que navega por el río de la reivindicación de los mínimos derechos

humanos. Cuando los textos aparecen en la pantalla como misiles o invitaciones a pensar o a usar el cine como arsenal del pensamiento, el film toma un rumbo que va de lo pedagógico a lo reflexivo logrando que quien esté viendo la película, se contagie de las ideas que explotan en la pantalla de la misma manera que explotan las bombas molotov o las ahora llamadas “aturdidoras”.

El film justifica los medios se instala como podría ser un *performance* de *Greenpeace* en medio del mar, como un barco que se atraviesa sobre otro como un “molesto” moscardón para quienes toman la “libertad y el orden” desde la represión y la supresión de derechos. Tuvieron que pasar veinte años del nuevo milenio para que una generación que Harold Alvarado Tenorio de nuevo hubiera reconocido como la *generación desencantada*, retomara banderas de lucha desde el arte y afortunadamente de una manera interesante y contundente para los nuevos ojos, de las nuevas luchas, tomando en cuenta que el valor transnacional de estos pioneros fue “inaugurar” premios internacionales para el cine colombiano —hasta el momento no premiado en ningún festival internacional— como en el desaparecido y fundamental festival de Leipzig (Alemania), y de ser tomados en cuenta para aparecer en la *Historia del Cine Mundial desde los Orígenes* (1998) de George Sadoul.

En la producción de esta película, hay que anotarlo, fue participe Señal Colombia que hace parte del sistema de medios públicos y las dos productoras que creyeron en que todavía para gritar no hay que recurrir a un pajarito azul de 1490 caracteres.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Archila, M. (2005). *Idas y venidas. Protestas y Revueltas. Protesta social en Colombia 1958-1990*. CINEP-ICANH.

Pineda, G. (2015). *Cine político marginal en Colombia. Las formas de representación de una ideología de disidencia, 1966-1976*. Idartes.

Sadoul, G. (1998). *Historia del Cine Mundial desde los Orígenes*. Siglo del Hombre Editores.

Los Autores

Juan Carlos Arias

Investigador y realizador audiovisual. Doctor en Historia del Arte de la University of Illinois at Chicago (2015). Es autor de piezas audiovisuales como *En la ventana* (2016) e *Instrucciones de domesticación* (2018). Ha publicado varios artículos en revistas internacionales y el libro *La vida que resiste en la imagen: cine, política y acontecimiento* publicado en 2010. Actualmente es profesor titular del Politécnico Gran Colombiano. Es parte de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa), y es miembro de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AEIC). Trabaja sobre la relación entre imagen y memoria, y la dimensión política del cine centrándose en el caso particular de las representaciones de las víctimas del conflicto armado colombiano.

Juan David Cárdenas

Realizador de cine y TV y filósofo. Realizó estudios adicionales en la Escuela de cine y TV de San Antonio de los Baños. Ph. D en *Philosophy, Art and Critical Thought* de la European Graduate School (Suiza). Se dedica a la realización audiovisual y a la teoría de la imagen, de la fotografía y de la imagen en movimiento. Autor del libro *Anotaciones sobre el cine: una aproximación materialista al séptimo arte* (2017) y editor general de la compilación *Imágenes: entre la imaginación y la realidad* (2022).

Ha sido reconocido con premios y estímulos tanto para la creación audiovisual como para la investigación teórica. Es director y guionista de varios cortometrajes que han participado en diversas muestras y festivales. Su más reciente obra, *El sonido de los grillos* (2022), un ensayo audiovisual experimental, se encuentra iniciando su etapa de circulación en espacios de exhibición nacionales e internacionales. Actualmente se desempeña como docente e investigador en el programa en Medios Audiovisuales del Politécnico Grancolombiano.

Andrés Romero Baltodano

Magister en Creación de Guiones Audiovisuales por la Universidad de la Rioja (España). Realizador de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Guionista y realizador que se ha enfocado en la televisión pública. Fotógrafo independiente. Autor del libro *Palabras Fantasma Pantallas Voraces* (apuntes para la construcción de un guion cinematográfico creativo) y Coautor de la antología de cuento colombiano *Veinte Asedios al Amor y a la Muerte*. Actualmente es docente universitario, crítico y experto analista cinematográfico en la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano. Dirige y escribe la *Revista Alternativa Multicultural La Moviola* de la misma Universidad.

Cuba

Eje A

Los films más destacados del país

1. La Virgen de la Caridad

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 70 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Ramón Peón - Año de producción: 1930 - Año de estreno: 1930 - Producción: B.P.P. Pictures (Cuba) - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Miguel de Santos, Diana V. Marde, Matilde Mauri, Francisco Muñoz, Guillermo de la Torre, Roberto Navarro, Estela Echezábal Francisco Herrero.

Breve sinopsis

Para alegrar a su abuela, con quien vive en la finca La Bijirita, Yeyo la lleva a una fiesta a la que quiere ir para ver a Trina, su amor secreto. La joven es hija del cacique del pueblo, quien piensa que ella merece un mejor partido. Tiempo

después, durante los festejos populares, reaparece el hijo de un poderoso terrateniente ganadero, que se interesa por la muchacha, y junto a un campesino malvado, maquina la forma de despojar de las tierras a sus legítimos dueños. Pide la mano de Trina y su padre accede gustosamente, pero ella propone a su enamorado huir antes de la boda. Algo confundido, Yeyo lo consulta con su abuela, y ella, después de censurar esta acción, le aconseja implorar a la Virgen de la Caridad del Cobre para que lo “ilumine”. Y entonces ocurre el “milagro” que frustrará los planes del villano y lo desenmascarará.

Comentario sobre el film

Enrique Agüero Hidalgo, el primer historiador del cine cubano, es ganador con *La Virgen de la Caridad* de un concurso de argumentos originales convocado por el diario habanero *El Mundo*. A pesar de su título, no trata un tema eminentemente religioso. Ramón Peón (1897-1971), vinculado con Antonio Perdiges y a otro fanático del cine, Arturo del Barrio —dueño de una posición económica ventajosa— conforman con las iniciales de sus apellidos el nombre de la Sociedad Anónima B.P.P. Embriagada con el éxito de su primera producción, *El veneno de un beso* (1929), la compañía emprende la filmación de *La Virgen de la Caridad*, estrenada en el cine Rialto, de La Habana, el 8 de septiembre de 1930, fecha que en el calendario religioso celebran el día de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba.

La película estaba destinada a convertirse no solo en su última producción, sino en la más importante generada en la Isla por el cine comercial anterior a 1959 y la mejor obra en la prolífica filmografía de Peón. El amor de una pareja obstruido por un canalla inescrupuloso habría originado una obra intrascendente por lo arquetípico de los

personajes y los elementos melodramáticos de la trama, abuela sufrida incluida.

El dominio del lenguaje cinematográfico por Peón evita incurrir en las imperfecciones existentes en su filmografía anterior que, a juicio de la crítica de la época, no merecen idéntica atención y aprecio. Este film es el único conservado completo en la Cinemateca de Cuba de la producción de ficción generada en la etapa del cine silente, en el contexto de la producción comercial realizada antes de 1959 y de la prolífica obra del propio Peón. La reproducción fidedigna de la atmósfera de una vivienda campesina cubana, con toda la riqueza de su ambientación, es un mérito del escenógrafo Ernesto Caparrós, otro pionero del cine cubano. Las actuaciones se caracterizan por la discreción y la desigualdad de intérpretes de diversa procedencia. El lastre escénico se percibe en algunas composiciones de los actores —sobre todo en los interiores de la vivienda de La Bijirita— más propias de la escena que de la pantalla. La cámara de Ricardo Delgado, lejos de permanecer estática casi todo el tiempo, realiza algunos movimientos en determinados momentos. Georges Sadoul (1904-1967), en una visita efectuada a Cuba en 1960, recibe una grata impresión del nivel técnico y estético de *La Virgen de la Caridad*, que califica de neorrealista. El fotógrafo catalán Néstor Almendros, asistente a esa proyección organizada por el entonces naciente Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), manifiesta su sorpresa por esta obra. Admite sus arraigados prejuicios contra el viejo cine cubano y confiesa sentirse intrigado por el título de la vieja película que nadie había visto en tres décadas y que le sugería las “ingenuas hagiografías de tema bíblico” que acostumbraban a exhibir en Pascuas en los colegios religiosos y las parroquias. La primera sorpresa fue descubrir que no era una película religiosa; el título había sido puesto a propósito para

esconder la solución final del conflicto. Almendros pondera el suspenso del argumento, su excelente fotografía, los interesantes decorados y locaciones escogidas, así como la calidad del montaje. El joven camarógrafo y documentalista califica de brillante la última secuencia, y escribe en su libro *Cinemanía*: “con sus acciones paralelas a ritmo *in crescendo*, movimientos de cámara bien ejecutados y primeros planos a lo Griffith soberbiamente montados. Aquella tarde tuvimos todos la revelación de que Cuba tenía en Ramón Peón, el director de *La Virgen de la Caridad*, un artista visual, un narrador de excepcional talento” (Almendros, 1992: 106).

El duodécimo título en la carrera de Ramón Peón admite la comparación con las películas producidas en el período en otros países del continente. Aún sorprende la maestría del director para aportar un clásico en una etapa en que el brasileño Mario Peixoto concibiera su asombroso *Limite* (1930). Las obras del resto de las cinematografías nacionales menores de la misma época no prevalecen sobre este film, a pesar de la simplicidad argumental en el tratamiento del melodrama y el insuficiente rigor técnico. Con sus intertítulos en español e inglés, alguna nota humorística aportada por los cuidados personajes secundarios, el candor de las interpretaciones, *La Virgen de la Caridad* conserva aún, al cabo de los años, el encanto de lo genuino. Es un clásico imprescindible para emprender cualquier investigación histórica de la cinematografía cubana y latinoamericana.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Agramonte, A. y Castillo, L. (2011). *Cronología del Cine Cubano I (1897-1936)*. ICAIC.

Almendros, N. (1992). *Cinemanía*. Seix Barral.

2. Memorias del subdesarrollo

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 97 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Tomás Gutiérrez Alea - Año de producción: 1968 - Año de estreno: 1968 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez, Beatriz Ponchora, Gilda Hernández, René de la Cruz, Yolanda Farr, Omar Valdés.

Breve sinopsis

Aborda un momento crucial en la vida de Sergio, un joven pequeñoburgués desgarrado por sus contradicciones, que decide vivir como espectador impasible la experiencia del triunfo revolucionario. Mientras sus amigos, sus padres y hasta su esposa abandonan el país hacia el exilio en Estados Unidos, él mata el tiempo escribiendo sus memorias en un intento de hallarle un sentido a su vida, sin comprometerse con la nueva sociedad. Basta salir a la calle con el fin de escapar de su voluntario aislamiento para descubrir entonces, junto con los cambios que se operan, el desplome definitivo de su mundo y el surgimiento de nuevas actitudes y valores. En una de esas salidas encuentra a una joven bella y frívola que intentará remodelar a su imagen y semejanza, sin sospechar las consecuencias de esa aventura. Todo culmina ante el estallido de la Crisis de los misiles en octubre de 1962.

Comentario sobre el film

Apenas había iniciado su recorrido en las pantallas *La muerte de un burócrata* (1966), con su corrosivo humor negro, tan gratificante para el realizador Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), declara que trabajaba en un proyecto que no tenía absolutamente nada que ver con ese título indicador de su delirante dominio del género y de todo un caudal de recursos estilísticos asimilados de fuentes disímiles. La publicación de la novela *Memorias del subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes, suscitó su inmediato interés, como lenguaje y como contenido por advertir en sus páginas una relación profunda con la realidad y no tratarse de una comedia del absurdo como su film anterior.

Al invitar a Desnoes para trabajar en el guion, inspirado por su sugerente nouvelle, Gutiérrez Alea (Titón) estaba consciente de que en ese proceso debían enfrentar distintas cuestiones dramáticas señaladas al texto original en búsqueda de soluciones convincentes. Por ejemplo, la abrupta conclusión del libro con la Crisis de los misiles en octubre de 1962, precisaba de un mayor desarrollo. La principal motivación hallada era trabajar con una estructura abierta que le permitía suprimir, añadir, traducir literalmente algunos pasajes de la novela o interpretarla libremente, manipular tanto el material rodado como la riqueza documental atesorada por los archivos del ICAIC, y todo un cúmulo de ideas que conservaba anotadas en su archivo personal, en espera de un argumento capaz de admitirlas. El argumento le ofrecía muchas posibilidades desde el punto de vista cinematográfico, para insertar, como en un gran *collage*, diversas reflexiones y elementos que precisaba abordar con urgencia.

El cineasta reconoce que la “mentalidad burguesa o pequeñoburguesa y su persistencia en medio de la Revolución”

(Fornet, 1998: 27), es una constante temática que va desde *Las doce sillas* (1962), pasando por *La muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), *La última cena* (1976) y hasta *Los sobrevivientes* (1978). Respecto al tratamiento diferente de un film a otro, en esencia, plantea las mismas preocupaciones e inquietudes, afrontadas desde diversos ángulos. Al ejercicio de la crítica mediante la sátira y la burla esgrimido en sus dos comedias precedentes, correspondía ahora la denuncia directa de una postura pasiva frente a una realidad tan cambiante como la cubana. Desde un inicio se propuso mantener el principio revolucionario de que solo puede transformarse la realidad y, con ella, uno mismo en medio de esa práctica, “si se tiene una actitud crítica frente a la misma” (Fornet, 1998: 27), precisó el creador.

Gutiérrez Alea reiteró en numerosas entrevistas los presupuestos que le animaron a filmar *Memorias del subdesarrollo*: estimular una actitud crítica del espectador no solo hacia el contexto que lo rodea, sino de manera fundamental sobre sí mismo. El propósito primordial era proponerle inquietudes acerca de su propia ubicación dentro de la sociedad, en el momento histórico que le ha correspondido vivir. La estructura simple del provocador texto de Edmundo Desnoes, que le permitía una gran libertad de acción, lo compulsó a escribir juntos el guion, titulado originalmente *Páginas de un diario*.

El personaje protagónico, que se dedica a observar como un simple espectador pasivo el convulso entorno, era demasiado rico como para desdeñarlo. En ese hombre inconsistente ideológicamente, aquejado por sus incapacidades para asumir una realidad que trasciende las paredes de su apartamento, para amar a plenitud, el director vio la posibilidad de detenerse en el individuo frente a la Revolución: la civilización frente al subdesarrollo.

El censurable Sergio de Titón-Desnoes, al descubrir nuevos aspectos de la realidad, sin situarse a la altura del momento cuando su país entra en la historia, es incapaz de asumir los riesgos y las dificultades que esto comporta, como de adoptar decisiones.

Esa actitud indiferente escogida por este intelectual, de espectador privilegiado de los acontecimientos vertiginosos que conforman la nueva realidad, opta por escrutarla inquisitivamente primero desde su telescopio: “Aquí todo sigue igual. Así, de pronto, parece una escenografía, una ciudad de cartón”. La observa luego en los paseos durante los cuales llaman su atención algunos rostros que el punto de vista subjetivo muestra en pantalla. Las imágenes de un céntrico parque habanero ceden su paso a las de archivo con las llamas devastadoras del edificio que originalmente ocupaba ese espacio, provocadas por un sabotaje contrarrevolucionario. El discurso cinematográfico es inconcebible sin la preeminencia del documental y las diversas connotaciones adquiridas de acuerdo a las intenciones de su realizador y que representan un rasgo distintivo del cine cubano de ficción en la década de los años sesenta del siglo XX.

El nivel cualitativo de las actuaciones, la excelencia de la fotografía de Ramón F. Suárez, la precisa edición de Nelson Rodríguez, uno de los grandes profesionales de esta especialidad en el continente —en su primera experiencia en un largometraje de tal complejidad—, y la música compuesta por Leo Brower, contribuyen a otorgarle la condición de clásico. *Memorias del subdesarrollo* figura en varias selecciones de los mejores films del cine iberoamericano, e incluso aparece en algunas encuestas entre los más relevantes en la historia del séptimo arte. A más de un siglo desde su estreno, el 19 de agosto de 1968, en los cines habaneros América, Radiocentro, Mónaco, Tosca, City Hall y Metropolitan, suscita la impresión de haberse filmado hoy mismo.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Fornet, A. (1998). *Alea: Una retrospectiva crítica*. Letras Cubanas.

Naito, M. y Castillo, L. (2018). *1968: Un año clave para el cine cubano*. ICAIC.

3. Lucía

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 160 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Humberto Solás - Año de producción: 1968 - Año de estreno: 1968 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Raquel Revuelta, Eduardo Moure, Idalia Anreus, Eslinda Núñez, Ramón Brito, Adela Legrá, Adolfo Llauradó, Teté Vergara, Aramis Delgado.

Breve sinopsis

Largometraje conformado por tres historias protagonizadas por una mujer en el marco de cada época. En “Lucía 1895”, una solterona de mediana edad de la aristocracia criolla de Trinidad es seducida por un hombre, sin sospechar que la utiliza para descubrir el paradero de su hermano, que lucha con los insurrectos. En “Lucía 1933”, una joven de la pequeña burguesía cienfueguera se enamora de un luchador contra la tiranía de Machado, abandona su familia para compartir sus ideales y es arrastrada por los acontecimientos. “Lucía 196...” relata el conflicto de una joven campesina que, en los primeros años de la Revolución, afronta los celos y los prejuicios machistas de su esposo.

Comentario sobre el film

Cada cuento de ese clásico del cine iberoamericano, legado por la nueva cinematografía de la Isla, apenas nueve años después de la fundación del ICAIC, gira en torno a la

mujer como pivote para expresar las características predominantes de los momentos históricos tratados. El centro es la presencia de una mujer, su actitud en un período específico de la historia y las relaciones que establece con un hombre en función de la concepción del realizador: “La mujer es un personaje muy significativo —declaró Humberto Solás (1941-2008) en una entrevista—. Víctima de la discriminación, ha sufrido en otras etapas las contradicciones de la sociedad de manera más aguda que el hombre. Para mí ella es el vehículo perfecto para expresar esa lucha. De ahí que en *Lucía* los personajes sean femeninos”.

La toma de conciencia de una mujer de la clase acomodada con respecto a la guerra heroica de su patria contra el colonialismo español adquiere relieves trágicos en “*Lucía 1895*”; la muchacha de la pequeña burguesía republicana, cuya apacible y melancólica existencia es conmocionada por los dramáticos sucesos que condujeron a que “se fuera a Bolina” la Revolución contra Machado, en “*Lucía 1933*”. El ansia de vivir libre, subyacente en estos seres, estalla incontenible en la campesina analfabeta de la última historia, “*Lucía 196...*”, debatida aún, indecisa entre perder el amor de su marido, de arraigado machismo, o asumir el lugar que la Revolución le posibilita ocupar en la construcción de la nueva sociedad.

Solás no descartó nunca la posibilidad de profundizar en otro largometraje el tema iniciado en este relato con cierto influjo de la comedia *all'italiana*, en el cual, en su opinión, existe una expectativa social sobre el tema de la emancipación de la mujer. *Lucía* es un tríptico de facetas de la mujer cubana, de sus múltiples complejidades y riqueza de matices, en un intento por mostrar su evolución, desde la colonia hasta nuestros días. *Manuela* (1966), antológico mediometrage, podría ser perfectamente ubicado a modo de “*Lucía 1957*”. Comparte su realizador, su actriz (Adela Legrá)

y la preeminencia concebida al personaje femenino. Solás coincide con el credo de Michelangelo Antonioni de la capacidad innata de las mujeres, más fuertes y más realistas, para ser siempre las primeras en adaptarse a los cambios y estar más próximas a la naturaleza. “La mujer es un filtro ideal para plasmar las contradicciones de la sociedad porque es el personaje que ocupa un rol de aparente sojuzgamiento —expresa el cineasta cubano—, tratando de encontrar los mecanismos para convertirse en una figura con autoridad dentro de la sociedad” (Talero, 1987: 23).

Corroboro el rechazo a encasillar *Lucía* como una película feminista. Solás escoge al personaje femenino por considerarlo como otro auditor de las contradicciones de la sociedad. Una y otra vez reitera que optar por una mujer representa, en el seno de la temática que pretende plasmar, el personaje de mayor riqueza y poseedor de posibilidades para aproximarse al concepto rector.

La fecha del 5 de octubre de 1968 figura en el devenir del cine cubano como la del estreno comercial de la película en cines de La Habana: América, Radiocentro, Mónaco, Metropolitan, Tosca y City Hall. El debut en el ámbito internacional corresponde a la competencia en la sección Quincena de los realizadores del XXII Festival de Cannes (1969) y, pocos meses después, al concursar en el VI Festival Internacional de Cine de Moscú, obtiene el Primer premio Medalla de Oro y el galardón de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI). Confirman la maestría del joven realizador en este primer largometraje en su obra, para una sólida dirección de actores y conjugar un equipo de colaboradores de primer orden: el fotógrafo Jorge Herrera con su destreza para la cámara en mano, el editor Nelson Rodríguez, quien intervino en el guion, la escenografía a cargo de Pedro García Espinosa y los memorables temas aportados por Leo Brouwer a la banda sonora.

Tales méritos le permiten ocupar el cuarto lugar en la selección de los mejores films del tercer mundo correspondientes al período 1968-1978 por la revista canadiense *Take One*, y ser seleccionada entre las diez mejores películas del cine iberoamericano por una encuesta entre los críticos de América, España y Portugal, promovida por el VII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España (1981).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Talero, M. E. (1987). "Visión de Humberto Solás". En *Cinemateca*, núm. 8, p. 23.

Naito, M. y Castillo, L. (2018). *1968: Un año clave para el cine cubano*. ICAIC.

Niegret, H. (1970). "Lucía: tres mujeres y la Revolución". En *Positif*, núm. 117, pp. 64-65.

4. La primera carga al machete

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 80 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Manuel Octavio Gómez - Año de producción: 1969 - Año de estreno: 1969 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: José Antonio Rodríguez, Adolfo Llauradó, Idalia Anreus, Carlos Bermúdez, Julián Martínez, Omar Valdés, Eslinda Núñez.

Breve sinopsis

Con recursos del cine contemporáneo como la cámara en mano, el sonido directo y el cine-encuesta, al estilo de una vieja crónica, se reconstruye el comienzo de la Guerra de los Diez Años, en 1868, cuando el machete, instrumento de trabajo, pasó a ser en la isla mayor de Las Antillas, un arma de combate temida por las tropas españolas.

Comentario sobre el film

Manuel Octavio Gómez (La Habana, 1934-1988) es uno de los directores clave en la historia del cine cubano. Tras integrar la sección filmica de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde como asistente de dirección en *Esta tierra nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea y *La vivienda*, de Julio García Espinosa, los dos primeros documentales producidos después del triunfo de la Revolución, forma parte del núcleo fundacional del ICAIC. Desde el inicio su obra se caracteriza por la variedad temática y estilística, las búsquedas formales y su comprensión dialéctica de la cultura

popular, que el cineasta atribuyera a su gusto por la sociología. Sus primeros documentales didácticos y descriptivos no anticipaban *Historia de una batalla* (1962), una pieza mayor del reportaje acerca de la campaña de alfabetización. En *Cuentos del Alhambra* (1963), otro rico testimonio, veteranas figuras narran sus experiencias en una atmósfera de nostálgica evocación.

Su filmografía de ficción abarca un medimetraje (*El encuentro*, 1964) y una decena de largometrajes, unos basados en adaptaciones de obras teatrales (*Tulipa*, 1967; *Patakín*, 1985) o literarias (*La tierra y el cielo*, 1977; *El señor presidente*, 1983; *Gallego*, 1988). Sus resultados distan enormemente de aquellos en que reelabora con una irrefrenable imaginación, entera libertad y originalidad la historia: *La primera carga al machete* (1969) y *Los días del agua* (1971), dos genuinos clásicos del cine latinoamericano. La plena madurez alcanzada en ambos títulos y el progresivo declive en su trayectoria posterior, tornan capital la contribución del inquieto fotógrafo Jorge Herrera (1930-1981) para imprimirle al primero una pátina de documento antiguo, que lo tornó estéticamente polémico, pero indiscutiblemente audaz en el orden creativo y, al segundo, un no menos osado tratamiento expresivo del color que alguien definió como “delirio glauberiano”. Al nivel de logros de algunas de sus películas (*Tulipa*, *Los días del agua*) coadyuvó decisivamente el vigor interpretativo de su esposa, musa y actriz fetiche, Idalia Anreus (1932-1998).

“Siempre quise tratar un hecho histórico como visto por alguien de la época, desde dentro, para dar ese hecho de manera tan viva como las actualidades modernas”, expresa el realizador, quien al conmemorarse en 1968 los cien años de lucha del pueblo cubano, vio la posibilidad de filmar un largometraje específicamente sobre el año 1868. El argumento de *La primera carga al machete* le atrajo enseguida por la idea central de un film indescriptible. En el proceso de

gestación le proporcionaron a los actores una documentación enorme para que se impregnaran de lo que realmente había ocurrido y les solicitó improvisar algunos diálogos con el fin de conservar ese carácter de espontaneidad y de naturalidad, y lo más insólito: ignorar la presencia de la cámara, asumir que se trataba de un fotógrafo de la época y mirar hacia el lente.

El primer impacto de *La primera carga al machete* es suscitar la impresión de que, veintisiete años antes de que los hermanos Lumière realizaran la primera exhibición pública del Cinematógrafo en París, ya el cine había sido inventado. Esta fue la premisa asumida por Manuel Octavio Gómez en la concepción de su película: imaginar que en 1868, en plena guerra de independencia de los cubanos contra la dominación española, un reportero, cámara al hombro, registrara la vorágine de acontecimientos históricos que culminaran en el fragor del combate machete en mano. Es preciso mencionar en primer término el aporte determinante de la fotografía de Herrera. Ya en algunas secuencias del primer cuento de *Lucía* (1968), de Humberto Solás, este inquieto artífice experimentó filmar con negativo óptico, lo cual originaba imágenes con un alto contraste, con blancos y negros muy definidos, carentes de matices intermedios y de grises. Pese a no pocos riesgos, con su perenne testarudez y audacia el fotógrafo entusiasmó a Manuel Octavio con la idea de proseguir sus búsquedas formales a tono con el propósito rector de imitar vetustas imágenes de archivo y el resultado es notable en *La primera carga al machete*, para la cual acometieron el proceso en el laboratorio.

Para no perderse detalle alguno, Jorge Herrera circula entre los personajes de la película como uno más que graba tanto las discusiones en plena Plaza de la Catedral de La Habana como las aguerridas estrategias de los mam-bises. Es asombroso el rigor que se respira, tanto en las

intervenciones de los próceres cubanos supuestamente entrevistados por el reportero, como en la oficialidad española al plantear sus puntos de vista.

El espectador, por momentos, siente la sensación de que no se encuentra ante un film de ficción de temática histórica sino que, arrastrado por la delirante puesta en escena, se adentra en aquella atmósfera para vivir la historia como un testigo presencial. Contempla los hechos reconstruidos mediante modernas técnicas como el cine-encuesta, *free-cinema*, sonido directo, etcétera, en el momento en que ocurrieron, como si se tratara del reportaje para un noticiero. La propia sinopsis para la distribución internacional del film anticipa “Lo que se hubiera logrado en aquella época, de tener cámaras y grabadoras, eso es *La primera carga al machete* [...] se ofrece una realidad, una época, unas circunstancias lejanas en el tiempo, pero próximas en su concepción”.

La repercusión internacional del film —estrenado el 14 de abril de 1969 en las salas habaneras América, Radiocentro, Metropolitan, Florida, City Hall y Mónaco— fue extraordinaria, sobre todo en su exhibición en el Festival Internacional de Cine de Venecia, donde fue unánimemente aclamado, por encima incluso de *Porcile*, de Pasolini. Solo que ese año el certamen no entregó premios y todas las obras seleccionadas recibieron una Medalla de Oro por su alta calidad; sin embargo, la crítica cinematográfica española acreditada decidió otorgar a *La primera carga al machete* el Premio Luis Buñuel.

No obstante la brillantez alcanzada, no pocos críticos señalaron que la opción por una fotografía quemada como obsesivo recurso permanente de la puesta en escena —y no haberlo reservado solo para la carga final al machete— junto con la excesiva movilidad de la cámara, llegan a crear un aturdimiento visual en el espectador. La frescura permanece junto a esa insólita modernidad por su deliberada

desdramatización, que lo convierten en un título de valores imperecederos en la historia del cine latinoamericano, que amerita ser descubierto por las nuevas generaciones de espectadores y de críticos.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Calderón, J. (2016). *Los días de Manuel Octavio*. La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.

García Borrero, J. A. (1999). *Guía crítica del cine cubano de ficción*. Arte y Literatura.

5. De cierta manera

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 79 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Sara Gómez - Año de producción: 1974 - Año de estreno: 1977 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Mario Balmaseda, Yolanda Cuéllar, Mario Limonta, Isaura Mendoza, Bobby Carcasés, Sarita Reyes, Othón Blanco, Bárbara Hernández y actores no profesionales.

Breve sinopsis

Una nueva maestra de una comunidad enfrenta las diferencias y conflictos surgidos en su relación amorosa con un obrero del reparto Miraflores, resultado de los primeros esfuerzos de la Revolución por erradicar los barrios marginales. En ella se manifiesta el choque entre la antigua mentalidad y las nuevas actitudes.

Comentario sobre el film

Sara Gómez (1943-1974) es la primera mujer cubana directora de cine. Ejerció el periodismo tras cursar estudios de música en el Conservatorio de La Habana que decidió abandonar al cabo de seis años porque, según sus palabras, “no quería ser una negra de clase media que tocaba piano”. Se incorporó al ICAIC en 1961 como asistente de dirección de Gutiérrez Alea (*Cumbite*, 1964) y de Jorge Fraga (*El robo*, 1965), y acompañó a Agnès Varda en su recorrido por Cuba que plasmó a partir de cientos de fotografías

animadas en su cortometraje *Salut les cubains*, en el cual ella aparece bailando. Sara Gómez filma entre 1964 y 1974, poco más de una decena de documentales sobre temas variados como la cultura popular, las tradiciones, la producción tabacalera, la música, la educación cívica, los accidentes del tránsito, el cuidado de los niños desde la atención prenatal, la democracia popular y el trabajo voluntario. En su coherente conjunto revela una rara sensibilidad para acercarse a ellos con frescura, cierta dosis de ruda poesía, lograr entrevistas plenas de espontaneidad en las respuestas sobre álgidos asuntos como la delincuencia, la reeducación y el racismo, y conferirles una fuerte presencia a las mujeres. “Abordar el desarrollo individual del ser humano dentro de la construcción del Socialismo a partir de las propias contradicciones que surgen en el pueblo, nacidas de su participación social”, ha sido señalada como la temática recurrente en su obra y que la distingue.

De cierta manera, su primer y único largometraje —la cineasta falleció, víctima del asma, cuando la fase de edición estaba avanzada—, constituye una original simbiosis de ficción y documental en la que personajes reales que se autointerpretan terminan por confundirse con los actores profesionales para conseguir un ejemplo fundamental del proceso de sincretismo de tan diversos elementos. Para escribir el argumento y el guion, titulado en un principio *Residencial Miraflores*, ella convocó al dramaturgo Tomás González por su experiencia en obras teatrales de sólida estructura y diálogos convincentes. Comenzaron a urdir la trama y diseñar los personajes a partir de sus propias vivencias, en el caso de Sara con una relación conflictiva con un hombre del “ambiente” vinculado a la religión afrocubana.

Aunque aborda la vieja cultura del marginalismo, sirve como hilo conductor la relación de un hombre mestizo, en lucha con sus ataduras al antiguo medio, con el personaje de

Yolanda. Esta maestra, ubicada en el conglomerado humano en vías de desaparición, e integrada a plenitud al proceso de metamorfosis operado por la Revolución, se esfuerza por vencer las dificultades que le impiden ejercer el rol de un elemento transformador sobre el hombre en el cual subsisten rasgos de comportamiento retrógrados. Yolanda encarna los nuevos valores alentados por la sociedad, en controversia con expresiones de una conciencia deformada. Iddia Veitía, hija de la cineasta, estima que ella comprendió la contradicción más irresoluble de una revolución: cambiar al hombre.

Mario Balmaseda, actor que personificó a Mario, rememora que la cineasta pidió no solo que investigaran en un auténtico barrio marginal, sino que convivieran allí durante un tiempo con los marginales y sus familias para permearse de esa realidad lacerante. Allí descubrieron por sí mismos lo que el personaje de Yolanda describe como “un mundo que yo pensé que ya no existía”. Con la complicidad del fotógrafo Luis García y el sonidista Germinal Hernández, que registraron cuanto ocurría a su alrededor sin que los habitantes del lugar sintieran ninguna cohibición, la realizadora obtuvo en la ficción idéntico resultado al de sus documentales: un derroche de autenticidad. La música de Sergio Vitier contrapuntea con precisión las imágenes.

Correspondió a Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa la tan difícil como ingrata tarea de concluir la edición de la película, filmada originalmente en 16 mm, y que al ampliarse al formato de 35, el negativo confrontó problemas y tuvo que ser restaurado en un laboratorio sueco. *De cierta manera* pudo exhibirse finalmente el 6 de octubre de 1977, en el circuito de salas de estreno integrado en La Habana por Acapulco, Yara, Metropolitan, Mónaco, City Hall y Florida.

Sara Gómez ha devenido una cineasta de culto en el ámbito internacional y se multiplican los estudios, homenajes y retrospectivas de su obra en la que *De cierta manera* —que, por supuesto, integra cuanta selección ha sido realizada hasta la fecha de los mejores títulos en la historia del cine cubano—, es la culminación de sus búsquedas e inquietudes. A Gutiérrez Alea debemos esta definición de la impronta dejada por ella: “Una de esas personas cuyo vacío nadie puede llenar [...] todavía sentimos su falta, pensamos de vez en cuando lo que sería, lo que haría en este momento, no solo en el cine, sino en la actitud ante la vida. [...] A Sara le hubiera gustado hacer cine sin cámaras, sin micrófonos: directamente, y eso es lo que le da esa fuerza, y esa cosa única que lamentablemente, no creo que haya sido suficientemente valorada con los años, y yo creo que al paso de éstos su obra crece, cuando miramos hacia atrás todo lo hecho” (Padrón, 1989: 37-43).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

García Yero, O. (2017). *Sara Gómez: un cine diferente*. ICAIC.

Gómez, S. y González, T. (2018). *De cierta manera. Guion*. ICAIC.

Padrón, F. (1989). “Retrato múltiple de Sara” (conversatorio). En *Cine Cubano*, núm. 127, pp. 37-43.

6. Retrato de Teresa

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 103 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Pastor Vega - Año de producción: 1979 - Año de estreno: 1979 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Daisy Granados, Adolfo Llauradó, Alina Sánchez, Raúl Pomares, Eloísa Álvarez Guedes, Alejandro Lugo, Idalia Anreus, Miguel Benavides, Mario Limonta, Samuel Claxton.

Breve sinopsis

Una trabajadora de la textilera, delegada sindical, deviene promotora cultural. Su esposo machista opina que esas tareas le restan tiempo para las ocupaciones hogareñas y la acusa de negligente, pero ella reacciona en defensa de su emancipación.

Comentario sobre el film

“Ramón, ¿si yo hubiese hecho lo mismo? Ponte en mi lugar, ¿qué tú harías?” [...] “Teresa, ¿en qué lugar de qué? Eso no es lo mismo nunca, cómo va a ser lo mismo, vieja... Yo soy un hombre, ¿no?”[...] “¿No es lo mismo?”[...] “No, no es lo mismo”[...] “¿No?”[...] “¡No!”[...] Cuando al sostener este diálogo con su marido, a quien el machismo no le permite concebir la metamorfosis operada en su mujer, decidida a aprovechar las oportunidades ofrecidas por la Revolución de integrarse plenamente a la sociedad, la protagonista de *Retrato de Teresa* avanza con pasos firmes y se pierde entre

la gente en el bullicio de la ciudad, quedaba un final abierto ante el espectador.

Esa plasmación en celuloide de la imagen de una mujer de la Cuba contemporánea, que emprende una lucha a favor de su derecho por alcanzar la plena igualdad, y desafía los escollos interpuestos en su camino por vestigios del pasado, no significaba el cierre de un ciclo dedicado al tema de la mujer en el cine cubano. La presencia arrolladora y vital de la mujer estaba presente en el contexto de la nueva cinematografía generada por el ICAIC desde 1959 antes que en este largometraje parteaguas. La presencia de personajes femeninos —mucho más vigorosos que los masculinos— como pivote o eje para reflejar las contradicciones de la sociedad deviene el tema más recurrente en la producción fílmica nacional.

Los prejuicios retrógrados interpuestos en el trayecto de la mujer hacia una posición igualitaria constituyen una constante referencia en las entrevistas incluidas en numerosos documentales cubanos sobre la integración femenina a los cimientos de otro sistema social. Un conflicto de esta naturaleza es el núcleo argumental del polémico largometraje *Retrato de Teresa*, estrenado veinte años después del triunfo revolucionario, el 26 de julio de 1979 en los cines Yara, América, Acapulco, Metropolitan, Florida y Mónaco. A través de la pareja conformada por Teresa, obrera de la textilera de Ariguanabo, y Ramón, trabajador de un taller de reparación de televisores, se plantean los cambios introducidos en las relaciones matrimoniales y familiares por el proceso revolucionario. Ellos son participantes activos de la construcción socialista, pero en la medida que ella se desarrolla hasta lograr una autonomía, irrumpen las contradicciones y los conflictos en su convivencia.

La crisis afectiva de ese matrimonio de extracción popular, originada por el choque abrupto entre el ansia emancipadora

de la mujer con los rezagos de su marido, posibilitaría insertar este film a modo de una “Lucía 197...”. En el tercer cuento de *Lucía* (1968), clásico del cine cubano realizado por Humberto Solás, el chofer Tomás impide a su mujer alfabetizarse, trabajar, e incluso, salir de su casa, donde llega a encerrarla; en el primer largometraje de ficción de Pastor Vega (1940-2005), Ramón es diferente, pero su transformación aún no es completa. Ambos personajes los asumió con verosimilitud el actor Adolfo Llauradó (1941-2001). Teresa Suárez representa el resultado de la evolución de Lucía, aquella joven campesina que en los años sesenta defendió su derecho a aprender a leer y escribir, ante la intransigencia de su esposo. En el decenio transcurrido entre estas cintas, los cineastas cubanos hurgaron en el multifacético tema de la mujer con el tratamiento consecuente demandado por esa “revolución dentro de otra Revolución”, como calificó Fidel Castro la masiva incorporación a las nuevas tareas asignadas.

En opinión del coguionista Ambrosio Fornet, Pastor Vega “no inventó a Teresa, sino que la encontró flotando en el ambiente, lista para convertirse en personaje de ficción” (González Acosta, 1980). Son caracteres vitales en proceso de búsqueda, enfrentados a sus propias limitaciones y prejuicios en un intento por hallar una respuesta nueva ante situaciones superadas históricamente y cuya supervivencia resulta anacrónica, sin dejar de creer en el futuro y luchar por construirlo. Para Fornet, Teresa defiende dejar de ser esposa y convertirse en compañera, al tiempo de exigir la desaparición de una doble moralidad que permite juzgar a hombres y mujeres de forma distinta ante un mismo hecho.

La actriz Daysi Granados, esposa y musa del realizador, en compañía de Llauradó, contribuyeron en gran medida con sus improvisaciones a aportar diálogos y situaciones que nutrieron el argumento. Lograron compenetrarse con

personajes genuinos cuyos trazos firmes terminaron por delinear. El director de fotografía Livio Delgado consiguió registrar la cotidianidad de un matrimonio de la Isla, en lo cual fue decisiva, a su juicio, la fantástica idea del director de que la pareja en la ficción viviera en una casa real de color naranja. La magia y el contacto inmediato con el público que logra la película son a través de la inocencia de los tres hijos de Pastor Vega y Daisy Granados y del estrecho vínculo fraternal existente entre ella y Adolfo Llauradó. La bellísima y efectiva partitura compuesta por Carlos Fariñas es otro de los aciertos, a los que se suma la efectiva edición de Mirita Lores.

Avalada por numerosos premios —en especial para la mejor actuación femenina en Moscú, Huelva, Cartagena, etcétera—, *Retrato de Teresa*, más que una fotografía de la mujer cubana en ese momento, es un título promovedor del análisis y la búsqueda de soluciones. Constituye, si no la exitosa culminación pues resulta una cantera inagotable, una muestra del elevado nivel cualitativo, de la hondura y el rigor crítico alcanzado en el tratamiento del tema de la mujer en el cine cubano a fines de la década del setenta.

Gabriel García Márquez la valoró como “un documental que muestra la situación actual de la mujer en Cuba” (*Press Book* para la difusión internacional del film *Retrato de Teresa*, Distribuidora Internacional de Películas ICAIC) y una lograda tentativa de “hacer, por medio de la ficción un reportaje de la vida actual en la sociedad” (Ídem, 1979), que nos muestra todo lo que hay que andar todavía. *Retrato de Teresa* es un título excepcional en la trayectoria del realizador. Algunos críticos señalaron al abordar el tema de la imagen de la mujer y su igualdad social, económica y moral, que verdaderamente ameritaba la pena continuar el camino abierto por *Retrato de Teresa* y transitarlo con similar realismo y profundidad analítica.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

García Borrero, J. A. (1999). *Guía crítica del cine cubano de ficción*. Arte y Literatura.

González Acosta, A. (1980). "Con Teresa, punto y seguido". En *Cine Cubano*, núm. 97, pp. 113-127.

7. La última cena

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 120 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Tomás Gutiérrez Alea - Año de producción: 1976 - Año de estreno: 1977 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García, José Antonio Rodríguez, Silvano Rey, Samuel Claxton, Tito Junco, Mario Balmaseda, Idelfonso Ramos, Mirtha Ibarra.

Breve sinopsis

Un rico conde, dueño de ingenios azucareros, invita a doce de sus esclavos a una cena en Jueves Santo. Convencidos de su buena voluntad, se niegan a trabajar al día siguiente por ser Viernes Santo, pero el conde reacciona para defender sus intereses.

Comentario sobre el film

El más universal e importante de los cineastas cubanos en el terreno de la ficción, Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), concibió *La última cena* como una irónica alegoría sobre la hipocresía religiosa de la sociedad colonial del siglo XVIII, que queda como otra pieza magistral en su obra desde los créditos hasta la última imagen. La idea para el guion surgió de la lectura de apenas un breve párrafo del voluminoso ensayo económico *El ingenio* (1964), escrito por el historiador y ensayista Manuel Moreno Fraginals (1920-2001). Relata la historia del conde de Casa Bayona que decidió reunir un

Jueves Santo a doce esclavos, les lavó los pies y los invitó a su mesa como una forma de tranquilizar su conciencia. Las consecuencias de aquella acción serían imprevisibles. La impresionante secuencia de la cena es el núcleo estructural del film, antecedido por una suerte de prólogo y un epílogo; a lo largo de 49 minutos, se presentan los esclavos como personajes, según las intenciones del cineasta. “Allí se revela la personalidad particular y muy específica de algunos esclavos entre los que interpretan momentáneamente el papel de apóstoles —declaró el realizador—. Se trata de cuestionar la imagen tan tergiversada y prejuiciada que del esclavo construyó la cultura del opresor, y también de revelar en toda su complejidad los disímiles y contradictorios aspectos de su personalidad, provocados por su situación de sojuzgamiento social; su espíritu supersticioso y al mismo tiempo realista, su mezcla de desconfianza y credulidad...” (Chijona, 1978: 89).

No solo para su creador, *La última cena* es una película metafórica basada en la recreación filmica de acontecimientos reales, narrados en forma de parábola. La crítica ha visto una mirada cáustica para cuestionar la “doble moral” y la duplicidad tanto del catolicismo como de cualquier otra religión; una reflexión sobre discurso y poder, esclavitud y libertad, sumisión y rebeldía, ideología y opresión, rito y ética de absoluta actualidad.

El director, insatisfecho con la frustrante experiencia de *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), ubicado en una población del siglo XVII asolada por el fanatismo, prosiguió la búsqueda de su verdad y la verdad colectiva en los laberintos de la historia. Aunque estalla el conflicto de *La última cena* una centuria después, se remite a la época contemporánea.

Titón —como llamaran familiarmente al cineasta—, declaró en una entrevista: “La secuencia de la cena constituye el núcleo estructural del filme y es en ella donde se

presentan los esclavos como personajes, no como simple masa cuya presencia sirve de fondo a una acción principal. Allí se revela la personalidad particular y muy específica de algunos esclavos entre los que interpretan momentáneamente el papel de apóstoles. Se trata de cuestionar la imagen tan tergiversada y prejuiciada que del esclavo construyó la cultura del opresor” (Évora, 1996: 40). La crítica en su estreno conceptúa el film como uno de los puntos más altos alcanzados por ese complejo juego entre lo histórico y lo alegórico que caracteriza el cine de Gutiérrez Alea. Su análisis añade nuevos temas de discusión al debate sobre la naturaleza, los efectos y las contradicciones internas de la esclavitud, con un mensaje de liberación revolucionaria.

Después de la cena, la realidad se impone para aquel grupo de esclavos “elegidos”, engañados por la palabrería del conde que, bajo los efluvios etílicos, se compara a sí mismo con Cristo. El microcosmos de esos doce negros es extensivo a toda la dotación del ingenio, al colectivo que se rebelará y será reprimido con especial crudeza. La película, al mismo tiempo, trasciende por la profundidad en el tratamiento del tema de la esclavitud a la trilogía realizada por Sergio Giral, que parece haber desbrozado a *La última cena*, el camino a la aparición de la obra definitiva sobre un aspecto que todos creían agotado o abordado por el cine cubano de los años setenta hasta la extenuación.

Con *La última cena* —estrenada en La Habana el 3 de noviembre de 1977 en los cines Yara, Acapulco, Metropolitan, Mónaco, Florida y City Hall— el cineasta consiguió una auténtica pieza de orfebrería merced a la fusión de talentos disímiles: el fotógrafo Mario García Joya, el editor Nelson Rodríguez, la música de Leo Brouwer, la asombrosa dirección de arte y la excepcional interpretación por el actor chileno Nelson Villagra del personaje del conde, por solo citar algunos. El film recibió, entre otros galardones,

el Premio del Jurado Colón de Oro en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva; el Primer premio Hugo de Oro, en el XIII Festival Internacional de Cine de Chicago; Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Figueira da Foz, Portugal; fue el Gran Vencedor del Jurado Popular en la II Muestra Internacional de Cine de São Paulo y el Gran Premio en el Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz. Fue seleccionado como Filme Destacado del Año en el Festival Internacional de Cine de Londres.

Frente a un título en la trayectoria de un cineasta mayor como Tomás Gutiérrez Alea, de temática “histórica”, en el cual la trama abarca a toda una colectividad a partir de individualidades bien definidas, nos reafirma sus palabras de que: “Estas obras no solo deben —en mi criterio— mostrar o revelar algún aspecto esencial de nuestra realidad actual y ayudar a interpretarla y comprenderla, sino que pueden —y deben— tratar de ir más lejos en su función social: activar al espectador con un espíritu crítico sobre la realidad y sobre sí mismo para que, una vez que deja de ser espectador y se enfrenta con su realidad cotidiana, se encuentre, no solo armado de una cierta información que le ayude a comprender mejor el proceso en el cual está insertado, sino que se sienta también conmovido y estimulado para participar activamente en ese proceso. No solo obras que ayuden a interpretar al mundo, sino que contribuyan a transformarlo” (Chijona, 1978: 89).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Chijona, G. (1978). “La última cena: El cine y la historia”. En *Cine Cubano*, núm. 93, p. 89.

Évora, J. A. (1996). *Tomás Gutiérrez Alea*. Cátedra.

Fornet, A. (1998). *Alea: Una retrospectiva crítica*. Letras Cubanas.

8. Aventuras de Juan Quinquín

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 110 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Julio García Espinosa - Año de producción: 1967 - Año de estreno: 1968 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Julio Martínez, Erdwin Fernández, Adelaida Raymat, Enrique Santisteban, Agustín Campos, Manuel Pereiro.

Breve sinopsis

Relata las aventuras, venturas y desventuras de un campesino buscavidas que, en compañía de su amigo José, alias Jachero, jamás se resigna a su suerte en la Cuba republicana. Pierden una pelea de gallos, dejan en quiebra el circo en el que han trabajado y les regalan un león que luego cambian por un toro e inauguran la primera corrida en Cuba en una interminable sucesión de peripecias, entre estas un asalto al cuartel del pueblo para apoderarse de las armas.

Comentario sobre el film

Al aparecer publicada la novela *Juan Quinquín en Pueblo Mocho* (1963), escrita por el investigador de la música y el folklore cubano Samuel Feijóo (1914-1992), el cineasta Julio García Espinosa (1926-2016) halla en sus páginas el detonante para la creación. Aquella novela humorística que tanto le gusta, heredera de la tradición de la literatura picaresca, plena de aventuras, se ubica en un imaginario pueblo de la región central de la isla, donde pone su pie izquierdo el

protagonista y su amigo El Jachero. Mostrar con chispeante frescura los modos de vida del campesino cubano y su refranescas forma de hablar y de expresarse propicia un material que puede moldearse de acuerdo con sus intereses y con las búsquedas de novedosas formas para contar esa historia.

Para el realizador, el personaje significa la posibilidad de filmar, finalmente, una película en la forma que le interesa expresarse cinematográficamente. Toma ese personaje de mayor dimensión épica en esos momentos y decide situarlo en un género menor, y no hacer de su vida una epopeya reservada a los grandes héroes. Para García Espinosa el personaje es un pícaro que no llega a serlo; un héroe que tampoco lo es, y “la película es de aventuras, pero no es de aventuras. No sé por qué, siempre he tenido un acercamiento mayor a los fracasados que a los triunfadores”, explica en *Conversaciones con un cineasta incómodo* (Fowler Calzada: 2004).

El itinerario de Juan Quinquín, marcado por un fracaso tras otro, suscita no pocas veces el calificativo de quijotesco, acompañado siempre por el sanchesco Jachero. A pesar de su mala fortuna, el astuto campesino no se resiste a su suerte y enfrenta con ingenio y audacia la adversidad del medio como algo natural en él. En un intento por desmitificar los géneros, el realizador se propuso situar al “héroe” en una película de aventuras “contada sin malicia”, género popular evocador tanto del cine de capa y espada como del *western* o los cómics.

Rodada en *Cinemascope*, con locaciones escogidas en las estribaciones de la Sierra del Escambray al centro de la Isla, incorpora desde los propios créditos un lenguaje moderno, experimental, dinamizador de fórmulas genéricas esquemáticas, para aproximarse a las frecuentes desventuras del personaje central, acompañadas por la música de Leo Brouwer: división en capítulos, letreros explicativos cargados de ironía, el uso de un narrador de tono didáctico en

determinado momento, etcétera. Sin tener una dramaturgia convencional, el film es el primer gran éxito popular del nuevo cine cubano. Se estrenó el 12 de febrero de 1968 en los cines capitalinos Astral, Acapulco, Lido y Santa Catalina, y fue la película más taquillera hasta ese momento.

Aventuras de Juan Quinquín muestra la posibilidad de hacer cine político sin que sea discursivo y aburrido, así como la validez y eficacia del empleo del humor sin una función destructiva insertado en medio de una épica. La crítica señala la aplicación original de un humor cinematográfico a las vicisitudes de los “héroes” antes y durante la lucha que rememora la edad de oro de la comedia silente norteamericana, a lo Mack Sennett.

Marcel Martin, para quien la película es una suerte de “tragicomedia más burlesca que trágica”, aclama con euforia la aparición de una obra “donde la gravedad sonriente resulta ser un arma muy eficaz al servicio del entusiasmo revolucionario”, en la que “los cubanos saben también reírse de sí mismos y hacer un filme chistoso sobre un tema grave” (*Cinema 67*, núm. 120, p. 67). *Aventuras de Juan Quinquín*, ejemplar manifestación de la vocación de este creador por tomar un género como punto de referencia para después transformarlo, es otro de los clásicos del cine cubano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Fowler Calzada, V. (2004). *Conversaciones con un cineasta incómodo: Julio García Espinosa*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana- ICAIC.

García Borrero, J. A. (2001). *Julio García Espinosa. Las estrategias de un provocador*. Casa de América-Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

9. Papeles secundarios

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 103 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Orlando Rojas - Año de producción: 1989 - Año de estreno: 1989 - Producción: ICAIC (Cuba) - Televisión Española, S.A. - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Rosa Fornés, Juan Luis Galiardo, Luisa Pérez Nieto, Ernesto Tapia, Leonor Arocha, Carlos Cruz, Miriam Socarrás, Micheline Calvert, María Isabel Díaz, Francisco Gattorno.

Breve sinopsis

Una actriz madura de un grupo en crisis decide abandonar el teatro cuando un director invitado que llega le ofrece el papel protagónico en una puesta en escena. El engranaje de sucias manipulaciones, envidias y temores afectará el destino del colectivo y de sus componentes.

Comentario sobre el film

El año 1989 aportó una obra mayor no solo del cine cubano contemporáneo, sino también uno de los más notorios en adoptar como punto de partida el teatro nacional: *Papeles secundarios* segundo largometraje realizado por Orlando Rojas (Santa Clara, 1950). La abigarrada atmósfera de una agrupación teatral aquejada por conflictos y dificultades es el microcosmos generalizador donde se desplazan las frustraciones, anhelos, enajenaciones y desesperanzas de sus personajes, actores que asumirán los caracteres creados

por el dramaturgo Carlos Felipe (1914-1975) en *Réquiem por Yarini* (1960), un clásico del teatro cubano.

El guion, escrito por el poeta Osvaldo Sánchez, surgió de una idea original que concibiera junto al actor Jorge Luis Álvarez y el director de *Una novia para David*, con la colaboración del teatrista Carlos Celdrán. El escenario donde se monta la tragedia en torno al personaje del proxeneta Alejandro Yarini y las bambalinas y camerinos circundantes son pretextos para sondear con una óptica crítica en problemas de diversa índole y connotación, sin insinuar soluciones ni respuestas —inexistentes— a las interrogantes formuladas. El texto de Felipe se imbrica en un guion rico en texturas, en el que las pasiones, las nostalgias y los conflictos e incertidumbres de actores que se mueven en las tablas como en una cuerda floja sobrepasan a las de los pirandellianos personajes, en afanosa búsqueda no precisamente de un autor.

La propuesta va más allá de los límites del medio escogido para escrutar en otros problemas de la realidad. Los autores exponen sus intenciones desde la propia sinopsis promocional: “En ese teatro las promesas son el precio del simulacro. Allí todo se derrumba: la eficacia, el profesionalismo, la fama y el poder de una gran estrella, la actriz y directora Rosa Soto. [...] La fragilidad moral e inconfesados temores ponen a prueba el último reducto humano de los personajes, tiranizados por el ansia de protagonizar”.

A la pregunta de por qué el teatro como escenario de reflexión, el cineasta declaró que para él simplemente es un telón de fondo, una excusa con el fin de implicarse en una meditación alrededor del hombre y su lugar en la sociedad, con su realización individual y la frustración humana. Concibió esta película coral sin negar su carácter intimista, como una reflexión ética sobre la búsqueda del destino por cada quien. Nunca pretendió analizar la situación del teatro

en Cuba, ni tampoco los conflictos de sus actores. El equipo de realización se trazó ambiciosos objetivos teóricos y conceptuales: distanciarse de cierta dosis de evidencia narrativa existente en las últimas películas cubanas, luchar contra un carácter también recurrente en los guiones del cine cubano, marcados por una voluntad retórica, explicativa e informativa, y romper, desde el punto de vista plástico, con una concepción demasiado frontal y plana de la fotografía.

Con un film portador de tal riqueza conceptual, en la que la extraordinaria fotografía de Raúl Pérez Ureta fue decisiva en su re-creación de ese mundo de luces y sombras, Orlando Rojas pronto ocupó un rol protagónico. Su talento le permitió conjugar, además, la dirección artística de un pintor afamado como Flavio Garciandía, en la primera vez que apareció ese rubro en los créditos de un film cubano. Para algunos espectadores y críticos, que advierten influencias del cine de Tomás Gutiérrez Alea y de Humberto Solás, esto pueda ser imputable a la huella dejada en Rojas por la asistencia de dirección a ambos cineastas. No obstante, siente gran identificación con el *Blade Runner* de Ridley Scott en lo referido a la plasticidad visual y admite el influjo ejercido por títulos como *El último tango en París*, de Bertolucci, y *Choose Me*, de Alan Rudolph.

En su partitura, Mario Daly aprovechó los escasos recursos ofrecidos entonces por el uso del sintetizador para ponerla en función de la dramaturgia con el *tempo* justo y el expresivo uso de los silencios. Su música está a tono con el ritmo de la siempre precisa edición del veterano Nelson Rodríguez. A medida que avanza la trama y se torna más compleja, la armonía cumple una función especial, acorde con el *crescendo* dramático de la historia y el estado anímico de los personajes. Fueron descubrimientos para el cine nacional, como también los de un grupo de intérpretes que irrumpieron en la pantalla como un torbellino

revitalizador: Luisa Pérez Nieto —poseedora de una amplia experiencia teatral— fue la frustrada Mirtha quien, víctima de las maquinaciones, debe escoger entre el amor y el éxito; los noveles Ernesto Tapia y Leonor Arocha debutaron en la pantalla con sus personajes de Pablo y María, en la escena de ese colectivo que funciona como los engranajes de un voraz dispositivo del que es difícil escapar si no traicionan el sentido de sus vidas, sin proponerse juzgar a sus criaturas.

A partir del 16 de noviembre de 1989 fue programado su estreno en los cines habaneros Yara, Payret, Acapulco, Ambassador y Los Ángeles. Consciente de polarizar las opiniones, sin admitir términos medios, Orlando Rojas propició con *Papeles secundarios* una película controvertida y demoledora que la crítica cubana acogió unánimemente como la mejor producida por el ICAIC en los años ochenta. Si unos advirtieron un ajuste de cuentas intergeneracional, otros señalaron el amor, la nostalgia y la esperanza que contiene en su retrato lúcido de un entorno habitado por fantasmas, heridas y cicatrices que no duda en mostrar. Si bien en el extranjero fue más incomprendida, el crítico brasileño Paulo Antônio Paranaguá escribió entusiasta: “*Papeles secundarios* cuestiona el machismo, la burocracia, la corrupción, el desgarramiento del exilio, la marginalización de la juventud, las presiones sociales sufridas por los individuos, además de defender la dignidad de la creación artística contra las reducciones utilitarias” (1991: 9).

Ante una obra de tal resonancia y derroche de maestría en su lenguaje, sobre la que se ha escrito tanto, resulta difícil aportar una óptica diferente.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

García Borrero, J. A. (2001). *Guía crítica del cine cubano de ficción*. Arte y Literatura.

Naito, M. y Castillo, L. (2019). *Cincuenta años de cine cubano (1959-2008)*. Letras Cubanas.

Paranaguá, P. A. (1991). "Nuevos desafíos del cine cubano". Separata de revista *Encuadre*, núm. 7, p. 9.

10. La bella del Alhambra

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 108 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Enrique Pineda Barnet - Año de producción: 1989 - Año de estreno: 1989 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Beatriz Valdés, Omar Valdés, César Évora, Carlos Cruz, Verónica Lynn, Ramón Veloz, Isabel Moreno, Jorge Martínez, Miguel Gutiérrez.

Breve sinopsis

La Habana, década de 1920. Rachel, una muchacha nacida con el siglo, trabaja como corista en una carpa de mala muerte, donde se le ofrece una sola posibilidad: ser prostituta. Pero ella sueña con otros caminos: ser la mujer amada de un solo hombre y convertirse en una artista de verdad. El famoso Teatro Alhambra, será su meta. Con el apoyo del dueño y de sus dotes artísticas, lo consigue. Debatándose entre el amor y la fama, ella deviene en una exitosa vedette, que pronto la prensa y el público bautizan como “la bella del Alhambra”. En el camino pierde al amor de su vida y conoce una pasión que casi destruye su carrera.

Comentario sobre el film

Enrique Pineda Barnet (1923-2021), a pesar del rigor con que acometiera sus largometrajes *David*, *Mella*, *Aquella larga noche* y *Tiempo de amar*, vinculados a figuras y períodos determinados de la historia de Cuba, hasta fines de los años

ochenta no había tenido la esperada fortuna en la consecución de sus propósitos. Decide entonces filmar con el título de *La bella del Alhambra* su versión de *Canción de Rachel* (1969), de Miguel Barnet, testimonio novelado que trasciende el retrato íntimo de Amalia Sorg, una corista muy famosa entre los años veinte y parte de los treinta en el teatro habanero Alhambra, para abarcar todo un período de frustración republicana.

Como “gran tubo de ensayos de toda una música cubana”, calificó Alejo Carpentier el nacimiento del teatro bufo, y al Teatro Alhambra, su sede. En el escenario de ese “conservatorio de la música cubana”, se estrenaron partituras antológicas y desfilaron durante treinta y cinco años innumerables estampas costumbristas, generalmente protagonizadas por los personajes típicos del gallego, la mulata y el negrito, sin olvidar la sátira política. El guion no pretende tomar la novela al pie de la letra, sino utilizar los elementos más cinematográficos, seguir la trayectoria de esta artista y lo que puede significar como alegoría. Es la historia de Rachel y, a la vez, del teatro. En ese controvertido teatro para hombres solos, que se mantuvo en continua actividad durante treinta y cinco años hasta que se derrumbó, Federico Villoch era comúnmente llamado “el Lope de Vega criollo”, por su gran fecundidad, al aportar unas quinientas obras.

“La película narra las aventuras y desventuras de una mujer por su realización. Teníamos también, con respecto a Rachel —explica el realizador—, la idea de este personaje en cuanto a que la vida es una y difícil; que se vive en una cuerda floja, que el problema no está en lograr el equilibrio, sino en vencer la cuerda de cualquier forma, saltando jadeante, aferrándote a ella con los dientes”.¹ Pineda Barnet la definió como la historia de una mujer que, como la República,

1 Valdés Pérez, E. (1989). *La bella del Alhambra*. En *Bohemia*, año 81, núm. 40, p. 5.

no quiso ser prostituida, y que pese a incorporar diversos números musicales, no es un musical, sino más bien un melodrama musical, o un melodrama con música por estimarlo un género dramático tan válido como la tragedia, la comedia, la picaresca, la farsa, o cualquier otro.

La exquisita reconstrucción epocal hasta en mínimos detalles constituye un acierto de la cinta, galardonada en el Festival de La Habana con el premio Coral a la mejor ambientación para Derubín Jácome, especialista en lograr prodigios con escasos medios. El realizador supo rodearse de un competente equipo de asesores multidisciplinarios que coadyuvó a la concepción rectora y a esa atmósfera evocadora y nostálgica que se respira.

Al apreciar la interpretación de esa auténtica revelación que es la actriz Beatriz Valdés en números como “Capullito de alelí”, “Tápame”, “Cabo de guardia”, “Si llego a besarte” o “¡Ay, mamá Inés!”, clásico de la música cubana, la reacción es hartamente satisfactoria. Su agradable voz y la frescura y picardía que irradia su Rachel al desplazarse por las tablas del teatro “José Jacinto Milanés”, en Pinar del Río, remedo del desaparecido coliseo habanero, la convierten en una especie de *alter ego* de Amalia Sorg y de tantas otras vedettes aclamadas en el Alhambra. El equilibrio de las interpretaciones alcanza hasta los papeles episódicos, pero debe subrayarse el desempeño de Omar Valdés. César Évora superó el encasillamiento como galán romántico, y Carlos Cruz mostró sus posibilidades al dibujar certeramente su Adolfito sin amaneramientos. Verónica Lynn e Isabel Moreno son redescubiertas por las cámaras del cine cubano.

La labor acometida por Mario Romeu en su música original, compuesta para la película, la precisa selección de obras representativas de distintos géneros e intenciones del repertorio que desfiló por aquel histórico escenario, y las orquestaciones y arreglos de Gonzalo Romeu, devienen

uno de los más sólidos pilares del film. La banda sonora original adquiere personalidad propia.

Desde su estreno, el 28 de diciembre de 1989, *La bella del Alhambra* suscitó lo que un titular de la prensa calificó de “delirio nacional”: tres millones de espectadores en poco más de tres meses de exhibición, en una Isla que contaba con diez millones de habitantes constituyó todo un récord de taquilla. Recibió medio centenar de galardones nacionales e internacionales, entre ellos el Premio Goya otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España. “*La bella del Alhambra* acierta en más de lo que se equivoca —apuntó el crítico Alejandro G. Alonso—; y, así, la agradece nuestro devoto público, seguidor incansable del cine cubano, cuyas apetencias encontrarán en la cinta, motivos ciertos de satisfacción”.² De “deliciosa pintura de una época irrecuperable” la calificó un cronista argentino en su resonante estreno en Buenos Aires.³

¿Qué representa *La bella del Alhambra* en el contexto del cine cubano revolucionario...? El saldo —tardío, pero válido— de una deuda con un género de arraigo popular que los espectadores cubanos (y de otras latitudes) esperaban de la cinematografía del país durante varias décadas. Las tentativas, fallidas en grado superlativo por revitalizar el género musical, de Manuel Octavio Gómez con *Patakín* (1982), y de Constante Diego con *Hoy como ayer* (1987), dejaron el camino libre para que la fresca creación de Enrique Pineda Barnet brillara con luz propia, alejada de toda historicidad y documentalismo. Con elementos de probada eficacia comunicativa y una considerable dosis de buen gusto —que bordea peligrosamente el *kitsch*, pero sin tocarlo—, consiguió tejer una urdimbre que se propone la menor preocupación al

2 Alonso, A. G. (1990). Modesto pero eficaz. En *Juventud Rebelde*, 5 de enero.

3 Lukas, A. (1990). Nota de Luciano. En *La Prensa*, 29 de septiembre.

receptor, siempre dispuesto a recibir una obra de un género tan criollo como las palmas.

Dedicada “a todos los que han hecho y hacen posible nuestro teatro”, en los últimos minutos de *La bella del Alhambra*, esa suerte de violetera del Caribe que es Rachel-Beatriz Valdés, languidece rodeada de velos, como Sarita Montiel fenecía entre bambalinas luego de vocalizar su “último cuplé”. “¿Volver al teatro? Eso no. Pero vivir, lo que se llama vivir, eso sí. Yo no estoy preparada para la muerte”.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

García Borrero, J. A. (2001). *Guía crítica del cine cubano de ficción*. Arte y Literatura.

Naito, M. y Castillo, L. (2019). *Cincuenta años de cine cubano (1959-2008)*. Letras Cubanas.

11. ¡Vampiros en La Habana!

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 75 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: animación - Dirección: Juan Padrón - Año de producción: 1985 - Año de estreno: 1985 - Producción: ICAIC (Cuba), Televisión Española, S.A., Durniok Producciones (República Federal Alemana) - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

Un científico vampiro viaja a Cuba con su pequeño sobrino tras fracasar en Europa con sus búsquedas de una fórmula que permita a los vampiros resistir el sol. En La Habana, experimenta con éxito en su sobrino Joseph, quien crece como un niño normal, sin saber su origen. En 1933, la Isla sufre la tiranía de Machado y el joven Joseph (Pepito para los cubanos), trompetista de una orquesta, lucha contra esta. Su tío avisa al Grupo de Vampiros Europeos ser poseedor de la fórmula y que desea donarla gratuitamente a todos los vampiros del mundo. Pero el grupo tiene otros planes: construir un monopolio y venderla bajo el nombre de Vampisol. Los del Grupo Europeo y la mafia vampira de Chicago viajan a La Habana, unos para robar la fórmula; otros para destruirla, mientras Pepito y sus amigos huyen de la policía.

Comentario sobre el film

Ya en el primer número de la hilarante serie de dibujos animados para adultos *Filminutos* (1980), con argumento,

guion y dirección de Juan Padrón (1947-2020), aparecen las peripecias de un vampiro emborrachado de una forma muy original y que reaparecería en otras dos ediciones. Al devenir Elpidio Valdés, el personaje preferido de los niños cubanos, algo inimaginable para su creador, llega un momento en el cual Padrón se harta de dibujarlo por pretender encasillarlo solo en ese intrépido mambí, que no era el único personaje que le interesaba. A esta razón el cineasta atribuye el nacimiento de su tercer largometraje *iVampiros en La Habana!*, para el que concibe ochenta mil dibujos en los cuales depura el diseño de bocas, caras, manos, pies. En dos años de trabajo realizaron 1179 planos y 616 fondos.

En esta parodia de los films de gánsteres se propuso en primer lugar entretener y recrear los años treinta, período del que vivió permanentemente enamorado, por medio de un cuidado tratamiento de época (la ropa, el ambiente, los tranvías, los autos, etcétera), y, en segundo término, tratar un tema de carácter internacional. No tarda *iVampiros en La Habana!* en convertirse en una auténtica “película de culto”, comparada por la crítica a obras maestras de la animación como *Yellow Submarine* o *Fritz the Cat*. La técnica de dibujo en la que se advierte un inconfundible sello personal suscita en Estados Unidos entusiastas comparaciones con la de un animador como Tex Avery. Padrón realiza citas frecuentes de films y géneros clásicos del cine. Humor del bueno, criollo e internacional logra su conjunción en este título ineludible del cine de animación. Su ingenio delirante, diestro manejo del doble sentido y magistral sátira al cine de horror lo sitúan al nivel del Mel Brooks de *El joven Frankenstein*.

Insatisfecho con el acabado de la película, aunque no con el montaje de Rosa María Carreras, en el cual prima el criterio de buscar la mayor velocidad posible y sacrificar lo que obstaculizara un ritmo dinámico, con el complejo

trabajo musical de Rembert Egües, el aporte del trompetista Arturo Sandoval, y la riqueza de la banda sonora en su conjunto, el realizador apeló a un diseño que facilitara la animación en aras de terminar este tercer largometraje en un corto plazo. Decidió experimentar con un sonido realista, como si se tratara de una película de actores en vivo, con la mayoría de los efectos ambientales, los disparos, etcétera, contrastados con los dibujos, lo cual otorgó un tono muy divertido y constituye uno de sus principales aciertos. Se advierte el cuidado en la pintura de los fondos para conferir autenticidad histórica, la concepción de los deliciosos caracteres secundarios —sobre todo el negro de peculiar vozarrón y el borracho que pide un cigarrito— o los episódicos —la vecina de la azotea deseosa de un baño, por citar un ejemplo—, sin descuidar la fauna que rodea al tío Werner Amadeus en su laboratorio. El delirio imaginativo alcanza brillantez en la recreación del imperio bajo tierra de los vampiros norteamericanos en el sótano, dotado con una playa artificial, un restaurante y un bar bien surtido con todos los grupos sanguíneos y la música de un jazz band llamado “The Hot Blood”.

Para él, los chistes más logrados son los actuados por los personajes y los vinculados directamente con el tema de los vampiros. No solo parte del conocimiento por el espectador de la mitología vampírica, sino también ofrece antecedentes e información sobre las características y costumbres tradicionales de esos seres para posteriormente, quebrantando los esquemas, lograr el golpe humorístico. Entre estas pueden citarse la llegada y traslado desde el puerto habanero de los ataúdes por un singular grupo de estibadores ignorante de las regulaciones de almacenaje y ensañados con las bromas a costa de su jefe gallego, el asalto de los vampiros al banco de sangre, al tranvía o a los turistas gringos que cantan “El manisero” en la Plaza de la Catedral,

el acoso por una jauría de perros a una supuesta congénere en celo, las transmisiones de Radio Vampiro Internacional desde La Habana y aquella en que los protagonistas se esconden en la oscuridad de un cine donde exhiben nada menos que *Drácula* —en una versión filmada expresamente—. “¡Caballeros, esta película tiene que estar encendida!”, profiere enardecido un personaje en la taquilla al ver la pavorosa estampida de los aterrados espectadores.

Los “expertos” del ICAIC que primero vieron la película terminada concluyeron que no era “lo que esperaban de él —según declaraciones de Juan Padrón—, que era muy vernácula, confusa y ruidosa. No se hizo rueda de prensa para anunciarla, ni estreno. En una revista salió una crítica que trataba muy mal a la película... Estuve unos días muy deprimido, hasta que rompió el récord de taquilla (de aquella época) en una semana y la gente la comentaba entusiasmada”.⁴

Después de aquella apenas promovida exhibición iniciada el 18 de julio de 1985 en nueve salas capitalinas, *iVampiros en La Habana!* devino pronto en una auténtica “película de culto”, un clásico del cine de animación no solo cubano, por el prominente lugar ocupado en el favor del público de todas partes que no cesa de verla. Existen cinéfilos en todo el mundo que, amén de reconocer y disfrutar las sarcásticas citas a las obras maestras del cine negro y el de horror, conocen diálogos de memoria y han incorporado a su vocabulario frases enteras y expresiones como la de “Pipirriqui”. El 12 de diciembre obtuvo el Tercer Premio Coral en el séptimo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano y al año siguiente sumó galardones en Francia, al comienzo de su trayectoria internacional. *iVampiros en La Habana!*

4 Luciano Castillo: Entrevista para el documental *Juan Padrón: ¡Hay vampiros para rato!* (2011), realizada por Mitchell Lobaina.

es aclamada en todas partes. La prensa norteamericana se prodigó en encomiásticos comentarios al estrenarse en 1987.

No pocos espectadores perdieron la cuenta de las veces que han visto la película para desternillarse de la risa con las ingeniosas ocurrencias del multifacético Padrón. *Más vampiros en La Habana* (2002), la esperada secuela, en la que traslada la trama hacia la Segunda Guerra Mundial, no alcanza análoga resonancia.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Naito, M. y Castillo, L. (2019). *Cincuenta años de cine cubano (1959-2008)*. Letras Cubanas.

Padrón, J. (2006). *Vampiros en La Habana*. Casa Editora Abril.

12. Por primera vez

Jorge Luis Sánchez González

Ficha técnica

Duración: 10 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Octavio Cortázar - Año de producción: 1967 - Año de estreno: 1967 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

Las unidades de Cine-Móvil del ICAIC visitan un apartado lugar de las montañas orientales, donde viven personas que nunca han visto películas. Allí los pobladores de todas las edades dan sus impresiones y opiniones sobre lo que sobre lo que puedan imaginar, hasta que en la proyección nocturna de *Tiempos modernos*, de Charles Chaplin, ven cine por primera vez.

Comentario sobre el film

El film ubica su trama en un grupo de campesinos que en 1967 jamás había visto cine; además de una idea provocadora es, con probabilidad, el documental que todos hubiéramos querido hacer. Basado en una idea tan rigurosa como compacta, de tanta fuerza centrípeta que es muy difícil el extravío.

El posible conspirador contra la eficacia de este tipo de film sería un montador mediocre, incapaz de hacerle ver al director las reiteraciones que lo alargan, pero contó con la destreza y con la juventud creadora de la hoy casi olvidada Caíta Villalón, una de las grandes editoras del cine documental cubano de todos los tiempos.

Para que fluya el candor —sin endulzarlo con música—, la fotografía, casi en preciosa cámara oculta, que no fue tal, entrega primeros planos de los niños y de los adultos con igual expresión infantil, en imborrables imágenes del deslumbramiento inaugural ante la pantalla del cine. Octavio Cortázar (1935-2008) no se enredó en metáforas, hizo lo debido: respetar la dinámica interior del asombro en el momento mismo de su acontecer. Ese es el secreto de la inteligencia del director. No sacrificar lo que debe ser sencillo. No simplificar lo que debe ser complejo.

A veces, por no tener entrenada la capacidad de observación, un director puede perderse excelentes asuntos, provocadores de grandes documentales. Octavio, antes de hacer este film, se fogueó en Enciclopedia Popular, de la que fue coordinador, además de realizar unas quince notas. En 1962 viajó a Checoslovaquia y, tras cuatro años de estudios de cine, regresó con los naturales deseos de filmar en su país. En Cuba conoce que en las montañas de Guantánamo hay una excelente idea, y se propondrá a convertirla en documental. Para entonces tiene claro que, “a diferencia de otros directores, yo me expreso a través del documental, pues hay compañeros que ven el documental como una forma de llegar al cine de ficción y lo dan como un paso obligado. Yo me siento documentalista y el documental puede ser para mí un medio permanente de expresión” (Cortázar, 1969).

El idealismo de la “época efervescente”, asociado a los deseos humanistas, hace participar a más de un cineasta de la tendencia triunfalista de que el subdesarrollo puede erradicarse *ipso facto*, basta con denunciar y reiterar en pantalla sus terribles secuelas. Es así como un grupo de documentalistas —con racionalidad de sociólogo— escrutan, investigan y examinan la realidad de pueblos y zonas donde la Revolución desarrolla planes para sacarlos adelante.

Cortázar puede haberse sentido tentado y arrastrado por el entusiasmo de la época a filmar, no los rostros de los niños y los adultos desconocedores del cine, sino, lo macro, la comunidad campesina donde, *además*, viven personas que nunca han visto cine. Pero posee la agudeza para no perder el tono, para no contaminar el gran asunto con música e imágenes ebrias de final feliz.

Ha descubierto, y quizás lo tiene como premisa en el rodaje, que el mostrar a niños, jóvenes y adultos mirar por primera vez una proyección de cine, a setenta y dos años de inventado el cinematógrafo, el *iceberg* no necesitará de mayores argumentos ni adiciones de más metros de película para sugerir, en diez minutos, lo inalcanzable con denuncias fatigosas de hasta dónde pueden calar la exclusión social y la ignorancia.

Él respetó aproximarse al gran tema subyacente, el subdesarrollo, desde una actitud de estética minimalista, en tiempos epopéyicos. Nada de carteles, ni narradores, ni puesta en escena, ni grandes planos para describir el entorno rural, solo el estado de gracia, que también proporciona filmar documentalmente a gente sencilla.

Y la sonrisa trágica al ver a un grupo de personas humildes reír y enterarse con Charlot —el *alter ego* de ellos mismos—, casi un siglo después, de uno de los grandes inventos para manipular al hombre, tanto para mantenerlo alienado como para liberarlo.

Cito a Julio García Espinosa y una idea contenida en su tesis sobre el “cine imperfecto”, en la que defiende la opción de mostrar para sugerir, para movilizar al espectador: “Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo [...] Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir fallo”.⁵

5 García Espinosa, J. (2000). *Un largo camino hacia la luz*, pp. 24-25. Fondo Editorial Casa de las Américas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cortázar, O. (1969). "Esta es la historia que contome un día...". En *El Caimán Barbudo*, núm. 30, p. 9.

Naito, M. y Castillo, L. (2019). *Cincuenta años de cine cubano (1959-2008)*. Letras Cubanas.

Sánchez González, J. L. (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. Ediciones ICAIC.

13. L.B.J.

Jorge Luis Sánchez González

Ficha técnica

Duración: 18 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Santiago Álvarez - Año de producción: 1968 - Año de estreno: 1968 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

Sátira, a la vez que síntesis histórica y didáctica, de la violencia en los Estados Unidos, dada mediante los asesinatos de Martin Luther King Jr., John y Bob Kennedy.

Comentario sobre el film

Mucho antes de ser cineasta, Santiago Álvarez (1919-1998), aún menor de edad y sin el permiso de sus padres, viajó en 1939 a los Estados Unidos donde trabajó en disímiles sitios para garantizarse la subsistencia. Allí conoció entonces la sociedad norteamericana, cuya huella afinó su agudeza cuando fue director.

Al triunfar la Revolución Cubana y acrecentarse el diferendo entre ambos países, las percepciones del medio estadounidense devienen en Santiago, expresión a través del documental, entre otras temáticas que lo obsesionan. *Now!* fue la primera saeta de esa excitación. Le sigue *L.B.J.*, un film que entre muchas verdades y logros, a la luz de hoy, nos hace echar de menos la ausencia de ese tipo de documentales. Antes de *L.B.J.*, la *fotoanimación* y el *material de archivo* pocas veces fueron concebidos para narrar,

mostrar y expresar, no un cuento ni una historia, sino una *inquiétude*.

Santiago defendía la importancia del periodismo cinematográfico; según él, enriquecía al documental: “Yo informo de acontecimientos a partir de ideas que tengo sobre esos acontecimientos”, le oí decir alguna vez.

Para mí, la anterior afirmación está más del lado de la modestia. Uno de los mayores debilitadores del arte es la burda información presentada como propaganda, eludida en *L.B.J.*, gracias a la imaginación sostenida en un concepto de *montaje intelectual*, lo cual hará posible que la intención, digamos con Santiago, de *informar*, quede resuelta como categoría estética. Del montaje intelectual puede apropiarse el periodismo, pero es un recurso del arte, del cine. En Santiago el periodismo es un punto de partida para llegar al lenguaje inequívocamente cinematográfico.

Lemas y consignas, comerciales o políticos, tienen un límite al ser concebidos, casi siempre, para exaltar. Sentir determinado fenómeno en sus apariencias emotivas, pero nunca en sus esencias. En manos de un *informador* la propuesta de este film hubiera fenecido, como las arengas políticas. Ese es su riesgo.

Hay un rasgo poco valorado en Santiago. Su sensibilidad puede apropiarse de la eventual arenga, la propaganda y el panfleto, en casos políticos, que él, como un mago, puede convertir en arte. Aunque se comporta como riesgo, lo hace como un juego, al extremo de llegar a burlarse abiertamente del término panfleto en *Despegue a las 18* (1969). Y ese es, sin duda, uno de sus aportes al movimiento cubano de cine documental.

Si los propagandistas inteligentes se apoyan en el arte, Santiago puede hacer, y hace, el viaje al revés: integra la propaganda al arte. Ahí radica una parte del misterio de su talento, intuición pura para algunos estudiosos, pero no para el cineasta.

En 1968 una persona medianamente informada sabe que los Estados Unidos están enfrascados en una guerra injusta contra Vietnam. Pero al ver *L.B.J.* se revolverá ante polisémicas ideas entre esa actitud guerrerrista, por una parte, y los gérmenes de violencia e intolerancia que permean a la sociedad norteamericana, por la otra. Ese espectador terminará por complejizarse ante las múltiples lecturas sobre la agresividad del sistema de esa nación.

Santiago parte de, y juega con, la información que puede tener un espectador medio sobre los acontecimientos recientes en el país más desarrollado del mundo para conducirlo a la reflexión. O, más bien, descubrir lo oculto por estar debajo de tres letras.

L.B.J. son las iniciales de Lyndon Baines Johnson, el presidente de los Estados Unidos, que a comienzos de 1965 aprueba la intervención militar, y ordena a la aviación norteamericana el bombardeo de Vietnam del Norte y la invasión a Vietnam del Sur. Entonces sobre él, Santiago concibe un espeso tejido de ideas que en forma de *subtramas* se *desbordan* hacia otras personalidades de la sociedad y la política norteamericana, como Malcolm X, el reverendo Martin Luther King, y el senador Edward Kennedy.

Santiago es implacable con el pensamiento guerrerrista del presidente Johnson y utiliza *fotoanimaciones*, *material de archivo*, y el montaje, no para transmitir sensaciones, sino para *producir ideas*. De manera que una inquietud contestataria y de denuncia hacia la guerra activa la imaginación, cuaja en un alto vuelo estético y moviliza este film, sin analogías posibles dentro del movimiento.

La brevedad del montaje intelectual que insinuó en *Hanoi, martes 13*, aquí es un concepto cerrado, mayor. El montaje va de asociaciones de planos, que vistos individualmente no guardan relación alguna entre sí, pero otro encadenamiento nace entre ellos cuando se montan, yuxtapuestos

—como le gustaba al cineasta ruso Eisenstein—, sin importar que sea entre fotos, o entre una foto y un trozo de un film determinado, como la deliciosa construcción en la que un personaje —en *cinemascope*— de no se sabe qué película de atmósfera medieval, lanza una flecha que se convertirá, gracias al montaje, en la bala que mata al presidente John Kennedy en Dallas. ¿Qué cineasta en la actualidad se arriesga así? ¿Un personaje con arco y flecha, o ballesta, es quien dispara la bala que mata a Kennedy? Esa bendita y bárbara fusión, para 1968, solo se está *haciendo* desde Cuba.

Además de la admirable libertad imaginativa con que fue previsto este film, su director usa la ironía, casi al borde de una voluntad lúdica, para ilustrar y mostrar la tragedia de una sociedad representada por un presidente amoroso y tierno con su nieto, mientras los bombardeos que ordena matan y queman a niños vietnamitas. No hay nada más que agregar. Y se acaba sí. Con un espectador soliviantado ante su escala de valores. “Hecho talco”, como diríamos en buen cubano.

Otra vez el trabajo de trucaje es parte inseparable del vigor, gracias a que los jóvenes de ese departamento han crecido profesionalmente, en parte por las enseñanzas de Frantisek Jacubec, quien cinco años atrás había llegado a Cuba invitado por el ICAIC.

Para que este documental sea marca definitiva dentro del movimiento, hubo un antecedente en otro film: *Made in USA* (1962), de Joe Massot. Con un montaje provocador de ideas, *L.B.J.* es, sin embargo, mucho más osado y arrebatador, llevado a un concepto de una alta complejidad estética. Tanto que Santiago con posterioridad intentará “repetirlo” en *El drama de Nixon* (1971), en el cual se observan algunas reminiscencias de *Now!*, y un excelente trabajo de trucaje, pero no funciona igual.

L.B.J. es admirable aún hoy, porque la inquietud que lo genera es parte de la irracionalidad contemporánea del

mundo. Anteayer fue en Vietnam. Ayer en Iraq. Mañana... dónde.

Mientras en *L.B.J.* el talento urgido por fundar un cine de pensamiento —algo acertado por el director en *Cerro Pelado*— atesora locuras, exuberancias y profusiones, aquella hermosa y sentida frase del reverendo Luther King: “Yo tengo un sueño”, como eco solitario e interminable, todavía recorre desesperadamente la unión estadounidense.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Naito, M. y Castillo, L. (2019). *Cincuenta años de cine cubano (1959-2008)*. Letras Cubanas.

Sánchez González, J. L. (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. ICAIC.

14. Coffea arábica

Jorge Luis Sánchez González

Ficha técnica

Duración: 19 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Nicolás Guillén Landrián - Año de producción: 1968 - Año de estreno: 1968 - Producción: ICAIC, Dpto. de Documentales Científico-Populares (Cuba) - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

De forma novedosa y con un montaje experimental aborda el desarrollo de la técnica del café, desde su proceso agrario hasta el industrial, al tiempo de pretender ser también un documento histórico y social.

Comentario sobre el film

Para Humberto Solás, Nicolás Guillén Landrián (1938-2003) es el cineasta que inventa el documental cubano. Me lo dijo una tarde de septiembre del año 2007. Unos meses después lo publicó en *Cine Cubano*, en el que fuera, probablemente, uno de sus últimos artículos. Matizo para contextualizar. A Santiago Álvarez siempre lo hemos tenido como el cenit. Y no debe sostenerse absolutamente así. Ya hay distancia suficiente para que el pináculo sea compartido entre él y Guillén Landrián. La obra de este último corrió la peor suerte, al quedar relegada a los archivos. ¿Quizás por su adelantada postura contestataria y corrosiva irreverencia? ¿Por desidia, al no renovársele el contrato y quedar fuera del ICAIC? ¿Envidia, sombra, desamor?...

Quizás. Pero lo cierto es que ahí está su obra lozana, fresca, desafiante, como era el temperamento del autor.

Aclarada la contextualización, afirmo sin rodeos que *Coffea arábica* es para el cine documental cubano lo mismo que *Memorias del subdesarrollo* para la ficción, un film imprescindible por renovador.

Se dice que Santiago Álvarez, por ser el jefe superior del departamento de cortometrajes, le encargó a Guillén Landrián la realización de un corto sobre el cultivo del café. Eran los años en que el ICAIC asumía determinados films de corte científico-popular, films didácticos que debían informar —nada de mostrar ni arriesgarse por vericuetos expresivos—, cuya génesis estaba en el apoyo a alguna campaña en la producción o la salud, fundamentalmente.

Los habaneros de aquellos años eran movilizados y se nucleaban con entusiasmo revolucionario alrededor de un gran objetivo; uno de ellos fue sembrar miles y miles de posturas de café en la periferia de la ciudad para un plan que se llamó Cordón de La Habana. Yo era un niño y participaba, de la mano de mi madre, en aquel colosal esfuerzo. No recuerdo con exactitud cómo acabó, luego supe que resultó un desgastante esfuerzo colectivo.

Guillén Landrián aceptó el reto y también los escasos recursos disponibles para este tipo de producción educativa. Agregaríamos hoy, de bajo presupuesto. Nunca se debía esperar de estos didácticos un resultado puro y rígidamente académico, sino *light*, para que fueran asequibles a la mayor cantidad de espectadores. Para quienes comenzaban en el cine, también era una manera de aprender y entrenarse en la realización de decenas de cortos.

A buena perla le ofreció Santiago la encomienda de hacer un didáctico sobre el café. Si Nicolás no cree en la festinada retórica que subyace detrás de una marcha para enterrar la ignorancia y *pregunta*. Aquí, de frente a la enardecida

y masiva campaña para sembrar café ya no *pregunta*, crea un alucinante entrelazado para *desbordarse*, y *gozar* con humor e ironía, hacia una actividad percibida por él como irracional.

A semejanza de un costado de nuestra identidad, *Coffea arabíga* es una *rara avis*. A nivel conceptual, mezcla primero; y después, en el montaje, lo tritura absolutamente todo, para que una mayor cantidad de ángulos posibles le permita abordar —a través del pretexto— el cultivo del café; y fluir hacia temas generadores de grandes conflictos nacionales pasados y presentes: la esclavitud, la religión, el voluntarismo, la negritud, la alienación, la pobreza, el modo de producción, la masificación, el liderazgo, hasta otra de sus obsesiones: Cuba, con su historia y sus transformaciones, con las cuales Nicolasito forcejea cariñosamente, para elaborar una provocación patriótica e intelectual.

Deja margen al beneficio de la duda. Intuye que revolución significa transformar, y que sus hacedores no son infalibles. Para (de)mostrarlo se apropia de recursos de la publicidad, el *comic*, la ficción, la novela radial y el diseño gráfico. De este modo saca a flote unas cuantas verdades definitivas de nuestra identidad: lo barroco y lo exuberante; lo trágico y el choteo el absurdo y la rebeldía, etcétera.

Guillén Landrián, quien en su comportamiento social no siempre puede controlar su conducta intemperante, es capaz, en cambio, de darle coherencia estética al caos y armar un documental irrefrenablemente armonioso, bello, que necesitó la complicidad de un pie forzado, el café, para luego trascenderlo. Actitud que entre nosotros inauguró con éxito Santiago Álvarez, desde *Cerro Pelado*. Si Santiago se explaya en lo magno, y allende, Nicolasito, por ahora, lo hace en lo pequeño y aquende. El punto de vista que escoge, para penetrar y *expresar* la realidad, es insólito en el documental cubano: una impecable “jodedera” —para decirlo

en buen cubano—, construida sobre la base de una sólida autoridad intelectual.

Con los recursos que forman parte de la convencionalidad del género: fotos, animaciones, material de archivo, filmaciones *free cinema*, entrevistas, narración, poemas en *off*, canciones y música instrumental incidentales, entre otros, redondea el lenguaje, con el apoyo de un diseño sonoro que intentará repetir.

Los que hemos llegado después agradecemos *Coffea arábica*. En inhábiles manos y conservadoras emociones pudo haber sido uno más de la lista de los tantos documentales educativos, correctos, de horrorosos títulos, realizados por encargo. Vamos, que si alguien se acuerda del cultivo del café y de aquel también alucinante Cordón de La Habana, se lo deberá en parte a *Coffea arábica*. Porque se adelantó a esta cargante posmodernidad que parece no concluir. Es un film agradable, metafórico, deliciosamente contestatario y formalmente herético que, a pesar del tiempo, se mantiene incólume.

Antes no se ha hecho algo semejante; no en Cuba, sino, probablemente, en el mundo. Pero Nicolasito afirmaría: “Probablemente, no”. En el mundo. No hay dudas de que nuestro *enfant terrible* acaba de inventar el documental cubano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Naito, M. y Castillo, L. (2019). *Cincuenta años de cine cubano (1959-2008)*. Letras Cubanas.

Sánchez González, J. L. (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. ICAIC.

15. Muerte y vida en el Morrillo

Jorge Luis Sánchez González

Ficha técnica

Duración: 32 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Oscar Luis Valdés - Año de producción: 1971 - Año de estreno: 1971 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

Retrato del intelectual revolucionario Antonio Guiteras. Abarca los sucesos políticos ocurridos en Cuba desde el fin de la dictadura del general Gerardo Machado en 1933 hasta la muerte del Guiteras, asesinado en el Morrillo el 8 de mayo de 1935.

Comentario sobre el film

Este film contiene dos preocupaciones formales, radicales, contrapuestas y delimitadas. La muy convencional primera parte, resuelta con textos, narración, material de archivo, recortes y titulares de periódicos. Sus iniciales cinco minutos logran el propósito de armar una voluntad expresiva más cerca del lenguaje del noticiero que del documental. Más adelante, el buen arranque, aunque a ratos parece ceder el ardor, se sostiene con todos los recursos anteriores y con entrevistas a diferentes personas que conocieron al protagonista: Antonio Guiteras Holmes (1906-1935), quien en la Cuba de 1933, con veintisiete años, durante el Gobierno de los Cien días, llegó a ser secretario (ministro) de Gobernación de Guerra y Marina e implementó un grupo

de medidas de izquierda, que terminaron por costarle la vida. La segunda parte comienza como ficción hasta derivar en una puesta, digamos por ahora, documental.

Hay una subjetividad deslizada con suavidad en la elección de *cómo* ambas mitades hallan su organicidad, su unidad, en torno a una estructura que no rehúsa mostrarse biográfica. Toda la actividad civil, de gobierno, en la república neocolonial, nos la muestra el director a través de la convencionalidad. Para la renuncia al gobierno y toda la actividad de enfrentamiento a las fuerzas hostiles —que conducen al protagonista a la clandestinidad— opta por la puesta en escena. Convención documental ortodoxa, como la de los primeros films, tanto de la época prerrevolucionaria, como de la revolucionaria, contrapuesta a un recurso de la ficción, la puesta en escena.

En época del color, el director decide filmar en blanco y negro este viaje al pasado, y regresa de allá de la mano de uno de los instantes más emotivos, mezcla y síntesis de todo el proceso de riesgos, búsquedas, atrevimientos y rupturas característico ya del movimiento cubano de cine documental.

Las conquistas expresivas y de lenguaje vistas en *Hombres de Mal Tiempo* (1968), de Alejandro Saderman —esa urdimbre sin conflictos de la *identificación* y el *distanciamiento*—, se simplifica en *Muerte y vida en el Morrillo*, con la diferencia de que Oscar Luis Valdés (1919-1990) monta una puesta en escena en el mismo lugar donde ocurrieron los hechos, algo más de treinta años antes. Allí gana presencia Olimpio Luna, visto ya en sucesivas entrevistas. De esta manera, un elemento más de la convencionalidad de la primera parte documental queda introducido en la ficción, en otra ligadura de asombrosa *identificación-distanciamiento*, explicativa de los sangrientos hechos acaecidos en el Morrillo, donde perdió la vida Antonio Guiteras, y del feroz combate contra fuerzas del ejército. Olimpio, sobreviviente del evento,

amigo de Tony Guiteras, cuenta a cámara el desenlace del infausto suceso.

Hay emoción en esa puesta. Aún más, cuando el personaje, filmado con un teleobjetivo, camina de frente, hacia cámara, y esta lo encuadra, cortando su rostro por el borde izquierdo del cuadro, en ese desequilibrio queda expresada la dignidad humillada por la derrota en el combate desigual. Es así como se produce ese instante en forma de sincera verdad artística. Huella, resumen de una mirada, que ya es sedimento de una tradición.

Uno añora que todo el documental debiera haberse filmado así. La ficción como espacio y el elemento documental dentro, aparentemente desasido, aparentemente uncido. Como una fuerza de imaginación irreplicable, dispuesta al replanteo de los hechos del pasado, pero ajenos a los lugares comunes del fácil recuento por el cual se precipitan hacia el abismo del bostezo los reportajes baratos, naturalistas, muy distantes del propósito de Oscar Luis Valdés.

Quién sabe si en su adolescencia el infortunio de Guiteras fue sentido en carne propia por el director, como un estremecimiento que, tal vez, al leer los periódicos se alojó en él para siempre, y allí en el Morrillo se desató la forma de imaginar la representación del desventurado suceso, unas veces a la manera documental, otras al modo de la ficción. Quién sabe.

Oscar Luis Valdés fue un director que, pienso al detenerme en su obra, debió hacer más cine de ficción. *El extraño caso de Rachel K* (1973) y *Escenas de los muelles* (1970), de su autoría, lo atestiguan. Aún más, este último con actores no profesionales. Sin embargo, al género que más tiempo le dedicó fue al documental. Desde *Vaqueros del Cauto* (1965) no había mostrado tanto brío como en *Muerte y vida en el Morrillo*.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Busquets Fariña, A. (2014). *Oscar Valdés: el sentido del cine*. La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.

Sánchez González, J. L. (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. ICAIC.

16. Suite Habana

Jorge Luis Sánchez González

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: (filmada en video y ampliada a 35mm) - Tipología: documental - Dirección: Fernando Pérez - Año de producción: 2003 - Año de estreno: 2003 - Producción: ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

Panorámica de una ciudad en la que la multiplicidad de rostros y lugares se entrecruzan con las memorias de personajes anónimos a lo largo de veinticuatro horas. Estos seres sumamente peculiares representan una curiosa diversidad de grupos sociales que viven en La Habana de hoy.

Comentario sobre el film

El punto de partida, el pie forzado para llegar a *Suite Habana* fue la realización de una serie documental sobre un grupo de ciudades-puertos del mundo. Como La Habana tiene esa cualidad, de ahí la invitación a un director cubano. Por el camino, el proyecto no cuajó, pero como Fernando ya estaba enganchado en una idea personal, los productores decidieron arriesgarse con él.

Lo que nunca nadie imaginó fue que este documental provocaría tantos análisis, críticas, exégesis, debates, tesis e hipótesis, y ¡el milagro!, de que en su estreno comercial con una sola copia y en un solo cine, lograra 53.900 espectadores en largas colas durante apenas cuatro semanas. No hubo ningún otro documental cubano, de cualquier metraje,

que haya logrado ese apoyo en taquilla, contando solamente con la mejor publicidad: la del boca a boca.

Antes de *Suite Habana*, Fernando estaba convencido de que su fuerte no eran los documentales. Luego de haberse desempeñado como asistente de dirección, dirigir noticieros, documentales y largometrajes de ficción, regresa en 2003 al documental, casi seguro con mayor madurez que cuando fue promovido y debía afanarse por demostrar su capacidad para hacerlos. Ni bien ni mal, tan solo que podía. Sin parangón con aquella etapa menor, con este regreso Fernando produce una profunda verdad documental extraordinaria en toda la historia del cine cubano.

Hacía mucho tiempo que el espectador cubano no se encontraba frente al tratamiento de su realidad de una manera tan auténtica, honesta y tan minuciosamente (re)elaborada. Se escribe fácil, pero lograr esa veracidad en pantalla siempre fue parte de las búsquedas —y de las angustias— de los grandes directores de documentales de este país. Y no siempre lograron encontrarla.

Pienso que la garantía de esa cuota de honestidad está en la subjetividad del director, quien, al seleccionar las situaciones dramáticas, las resuelve mediante una puesta en escena ajena por completo a la voluntad de *camuflar* documentalmente la realidad, y centrada en una postura deliberada para que sus personajes vivan su realidad, sin descuidar conceptos estéticos expresivos en algo grado, y en apariencia reservados a la ficción, como la fotografía, el montaje y la banda sonora.

Actuar la diaria, lenta y difícil cotidianidad, es en *Suite Habana* poner delante de la cámara a un grupo de personas movidas por necesidades y angustias. Una sólida experiencia en la ficción, con notable saldo en la dirección de actores, más una auténtica necesidad de Fernando de acompañar a quienes sufren y padecen, de no pocas de las ineficiencias

del sistema, que estremece al espectador desde el principio mismo de la trama, resultante de la vida misma, no de la imaginación más pródiga.

En la historia del movimiento cubano de cine documental, en la búsqueda entre ficción y documental, no solo Fernando logra sostenerse incólume durante una hora y media en la pantalla sino que, a diferencia de Guillén Landrián en *Ociel del Toa* (1965) y en *Los del baile* (1965); *Muerte y vida en el Morrillo* (1971) y *Escenas de los muelles* (1970), de Oscar Luis Valdés; y *Girón* (1972), de Manuel Herrera, no acude a las formas del distanciamiento brechtiano para que la puesta en escena anide en un sentido racional dentro del espectador. *Suite Habana* guarda más semejanza con la invisibilidad que inició Julio García Espinosa en *El Mégano* (1955), más una lista interminable de documentales que ficcionan para buscar determinados valores expresivos, pasando por la elaborada puesta en escena en *Ociel del Toa*. Después de tener el privilegio de ver un primer corte del largometraje, y comprender enseguida la envergadura que nacía, le pregunté a Fernando si reconocía la mirada de Guillén Landrián en *Ociel del Toa*. Me miró sorprendido, y me dijo que, “conscientemente, no”.

Suite Habana es un film en el que, de haberse desenvuelto como ficción pura, los retos del diálogo hubieran hecho mucho más frágil el hallazgo de esa atmósfera de singular elaboración. Los personajes no hablan: ayudados por el encuadre, el montaje y la banda sonora, se *expresan*. Y el silencio transmite con mayor apremio su dignidad para encarar tristezas, penurias materiales y, acaso, la espera inconfesa de una esperanza.

La secuela de la mayor crisis económica y social padecida por Cuba está en *Suite...* No por la externidad de las peripecias, ni el recuento de las tragedias, sino por los embates y las huellas, visibles todavía, en el alma de una gran parte

de los cubanos, englobados en una palabra mayor, pueblo; ante ellos se detuvo para ver, un director, Fernando Pérez, quien no sabe hacer otra cosa, como no sea ponerlos a vivir el drama de sus vidas delante de una cámara.

El documental no les proporcionó nada material, no les resolvió sus carencias. Quién sabe si una renovada esperanza, al saberse que luego de haber estado tanto tiempo en cartelera, a muchos más comenzó a importarles sus vidas y las que ellos representan.

Si después de *Fresa y chocolate* algunas exclusas sociales se abrieron, es tiempo de recordar qué ha pasado después de *Suite Habana*.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ruffinelli, J. (2005). *Sueños de realidad. Fernando Pérez: tres décadas de cine*. Fundación Autor-Iberautor Promociones Culturales SRL.

Sánchez González, J. L. (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. ICAIC.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

1. Soy Cuba

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 141 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Mijaíl Kalatózov - Año de producción: 1964 - Año de estreno: 1964 - Producción: ICAIC (Cuba), Mosfilm (URSS) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Luz María Collazo, Jean Bouise, Sergio Corrieri, José Gallardo, Raúl García, Salvador Wood, Alberto Morgan, Fausto Mirabal.

Breve sinopsis

Cuatro episodios sin título muestran diferentes aspectos de la vida en Cuba antes de 1959. I: Una hermosa joven mestiza que ama a un frutero humilde, se prostituye obligada por una extrema pobreza y cae en los brazos de

turistas norteamericanos en un *night club* habanero. II: Un viejo campesino implora a sus cañaverales por el futuro de sus dos hijos. Pero al anunciarle el latifundista la venta a una firma norteamericana de las tierras que le arrendó comprende que todo está perdido y decide rebelarse contra su destino. III: Un grupo de jóvenes revolucionarios realiza un sabotaje en la capital. Entre ellos figura el estudiante Enrique, quien reclama más acción y propone un atentado al jefe de la policía. El grupo estudiantil es descubierto y masacrado. Enrique arenga a sus compañeros en la escalinata de la universidad mientras la manifestación es reprimida. IV: Un joven que intenta subir al campamento rebelde en la Sierra Maestra llega a la casa donde vive con su familia un campesino a quien la vida pronto le obliga a cambiar el arado por el fusil e incorporarse a la lucha armada.

Comentario sobre el film

Este es un título maldito en la historia del cine cubano realizado por el cineasta soviético Mijaíl Kalatózov (1903-1973). *Soy Cuba* posee tal grado de perfección formal que la fotografía de Serguéi Urusevski (1908-1974) aún hoy sorprende a los estudiosos y técnicos por la complejidad en la elaboración de algunos antológicos planos-secuencia, los ángulos, el empleo dramático de la luz en el rango de un personaje, la textura lograda en el cielo y la vegetación, mediante el uso de cierto tipo de película virgen encargada expresamente a una fábrica por indicaciones del preciosista Urusevski —que incursionaba también en la pintura—. El rodaje se prolonga más de un año porque, en ocasiones, transcurren los días sin aparecer en el cielo las nubes preferidas por el fotógrafo para determinados encuadres o por tener que desviar el curso de una cascada de agua para que los rayos del sol, al atravesarla, consigan el pretendido contraluz.

La realidad cubana inmediatamente después del triunfo revolucionario ejerce una sugestión sobre el binomio Kalatózov-Urusevski, solo análoga a la experimentada por Eisenstein y su operador Tissé ante su (re)descubrimiento de México. Concebir un fresco monumental que, casi como un mural de Siqueiros u Orozco, describiera la épica que conduce a la Revolución cubana, es el propósito cardinal del proyecto. Para escribir el guion con el poeta Evgueni Evtushenko es designado el joven cineasta Enrique Pineda Barnet. A juicio no solo de este testigo privilegiado y de todos los que intervienen en la mítica filmación —que ofrecen sus testimonios en el laureado largometraje documental *Soy Cuba, el mamut siberiano* (2005), del brasileño Vicente Ferraz— la influencia de Urusevski, muy respetado por el autosuficiente Kalatózov, es determinante en los resultados artísticos.

Para mostrar la historia de la Revolución en esta primera coproducción soviético-cubana son seleccionadas cuatro historias representativas: las causas que condujeron al estallido de la rebeldía, la participación del estudiantado y los obreros en la insurrección urbana, la situación del campesinado y, finalmente, la epopeya de la Sierra Maestra. El diálogo es mínimo y todo el protagonismo lo adquiere la inquieta cámara en mano. Es añadido un prólogo, un epílogo y una controvertida narración monocorde. En los diseños colabora el pintor René Portocarrero, autor del cartel.

Los títulos de las críticas publicadas ilustran la polémica desatada a raíz del desastroso estreno del largometraje: “No soy Cuba”, “¿Soy Cuba? ¿Sí o no?”, “Una cámara embriagada con todopoderío”, etc. La visión epidérmica de la realidad, la aplastante grandilocuencia sonoro-visual, los personajes devenidos símbolos, la atmósfera poco auténtica, la mirada exótica, folklórica —quizás demasiado eslava— del Caribe y la glacial acogida por parte de la crítica y del público, provocan que la permanencia de la película

en las pantallas de Cuba y de la Unión Soviética sea efímera. El virtuosismo de las imágenes no impidió el naufragio de la dramaturgia y la insatisfacción de ambas partes coproductoras. Los rollos fueron a parar a los archivos, y solo excepcionalmente la película, desprovista de toda distribución internacional, es programada por las cinematecas.

Treinta años más tarde, una retrospectiva consagrada a la obra del georgiano Kalatózov en el Festival de Telluride, Estados Unidos, en 1992, representa el primer contacto del espectador extranjero con *Soy Cuba*. Una exhibición posterior en San Francisco conmociona a la crítica norteamericana que no escatima en adjetivos: espectacular, delirante, exquisita, estupenda, fabulosa, magistral, etc. Francis Ford Coppola y Martin Scorsese sucumben frente a aquel “himno a la liberación de los apetitos” y promueven su entusiasta lanzamiento en disco láser.

El Festival de Cannes la reestrena en su edición del 2004 y un crítico de *Le Monde* arrastrado por el impacto visual publica que *Soy Cuba* provoca la impresión de un fuego permanente y escribe “Algo nunca visto ni antes ni después. La película parece el efecto de una alucinación de inspiración bolchevique, marcada por el hedonismo, como si el realismo socialista, ya muy fatigado, hubiera bailado al ritmo del cha-cha-chá” (Blumenfeld, 2003). Desde entonces esta “orgía barroca” es redescubierta y adquirida para su distribución, los festivales se disputan esta pieza de arqueología, y se multiplican las ediciones en DVD subtituladas en inglés y español que conservan el doblaje original al ruso, casi simultáneo a los diálogos. Es el inesperado final feliz de una historia plena de ironía y de cierto aliento trágico de esta auténtica película de culto.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Blumenfeld, S. (2003). "Soy Cuba: una oda a la revolución matizada de hedonismo". En *Le Monde*, martes 15 de junio.

Castillo, L. (2020). *Las múltiples vidas de Soy Cuba*. Inédito.

Turner, G. (1995). "The Astonishing Images of I Am Cuba". En *American Cinematographer*, julio, pp. 77-82.

2. El recurso del método

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 164 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Miguel Littin - Año de producción: 1978 - Año de estreno: 1979 - Producción: K.G. Productions, FR 3 (Francia), CONACINE (México), ICAIC (Cuba) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Nelson Villagra, Katy Jurado, Alain Cuny, María Adelina Vera, Salvador Sánchez, Ernesto Gómez Cruz, Reinaldo Miravalles, Gabriel Retes.

Breve sinopsis

El “tirano ilustrado” de un imaginario país latinoamericano, que aplasta insurrecciones, erige estatuas, masacra a la población, se rodea de incondicionales y oportunistas, pasa temporadas en París, pero es forzado a abandonar la presidencia.

Comentario sobre el film

Enfrentar con valentía el reto de trasladar al cine la obra de un escritor de tal magnitud como Alejo Carpentier, aceptar un desafío ante el cual vacilaron otros creadores, es un mérito del chileno Miguel Littin por culminar *El recurso del método*, el primer proyecto de adaptación de la prosa carpenteriana. Leer la novela le suscitó el deseo de rodar una película por el tema de la dictadura, de enorme importancia política y tan actual, desgraciadamente, en América Latina y le interesó develar los mecanismos que sustentan

el poder. Desmitificar la imagen del déspota fascista, atrapar el espíritu del original, interpretar en el cine la esencia de lo “real maravilloso” y llevar un mensaje revolucionario para Latinoamérica, fueron sus objetivos.

Recorrer los lugares de París por los que paseó el arquetípico personaje, visitar en compañía de Alejo la tumba donde se supone debe estar enterrado mientras le narra el argumento, y revisar juntos libros y documentos, constituyeron experiencias vitales para Miguel Littin. Varias libretas atiborradas de apuntes le sirvieron de base para, al regresar a México, redactar intensamente la primera versión del guion. Al someterla a la consideración del novelista contó con su completa aprobación, amén de ciertas sugerencias para ajustar algunos diálogos, reelaborados con posterioridad. El director del clásico del cine iberoamericano *El chacal de Nahueltoro* sucumbió al hechizo que siempre le produjo la literatura carpenteriana y en 1976 le presentó el guion de *El recurso del método*. Al confiarle sus planes, el escritor, complacido con el proyecto, permitió a Littin una “absoluta libertad” en su versión fílmica. Era el resultado de la estrecha asociación iniciada con el poeta mexicano Jaime Augusto Shelley a lo largo de muchos meses.

Desde el principio, escritor y cineasta coincidieron en no emprender una mera ilustración del libro. Su traducción en imágenes, por sus propias especificidades, no pretendía ser un traslado mecánico. Littin no podía traicionar la confianza depositada por Carpentier en sus posibilidades —algo no muy frecuente en los predios del cine—, lo cual duplicó el compromiso contraído. La fructífera intervención no se limitó a la primera etapa, sino que prosiguió en el rodaje, extendido durante ocho meses entre México, La Habana y París. El colectivo de realización atribuyó gran significación a la estimulante presencia del escritor, quien no solo siguió de cerca las peripecias de la filmación, sino que tras

las cámaras escribió algunos textos para los actores. Aun cuando reconociera el carácter cinematográfico de su literatura, el realizador advierte que ninguna de sus novelas es fácil de transponer por el nivel de sugerencias, la riqueza del lenguaje y las múltiples complejidades estilísticas.

En el largometraje se respira la esencia del original y una fidelidad extrema al texto, incluso en los sugerentes y anticonvencionales diálogos, que incorporan hasta citas textuales por medio de un narrador, del que no se abusa. Las fidedignas adaptaciones de obras literarias habitualmente adolecen de un ritmo languideciente. Miguel Littin sorteó estos riesgos con éxito y consiguió en su film un ritmo bastante sostenido aunque, en algunos pasajes, demandara de una edición mucho más ágil.

El tono respetuoso es extensivo a la minuciosa reconstrucción epocal, a la cuidada ambientación, la selección de locaciones y de los intérpretes apropiados. Carpentier colaboró también en la búsqueda de los prototipos que mejor encajaran dentro de la fisonomía y la psicología de sus personajes. Descuella la actuación del chileno Nelson Villagra en el polifacético carácter del Tirano Ilustrado, que juzga su papel más difícil y exigente. Acierto indiscutible lo constituye la elección de la gran actriz mexicana Katy Jurado (1924-2002) para la Mayorala Elmira, que parece haber sido escrito expresamente para el lucimiento de su potente personalidad. Con voz estridente, la inexperta venezolana María Adelina Vera no confiere el menor rasgo de verosimilitud a Ofelia, la hija del mandatario. Otra nota discordante en el nivel interpretativo alcanzado es el actor mexicano Gabriel Retes (El Estudiante), carente del caudal de fuerza requerido en su enfrentamiento al Primer Magistrado.

La unidad fotográfica general y las atmósferas densas conseguidas en la película fueron propósitos del renombrado director de fotografía Ricardo Aronovich. Este profesional

de origen argentino laboró junto a realizadores relevantes como Ruy Guerra (*Los fusiles*), Alain Resnais (*Providence*), Costa-Gavras (*Desaparecido*) y Ettore Scola (*El baile*). Los interiores, dominados por claroscuros para intentar un efecto similar al del pastel en la pintura, la alternancia de colores cálidos y fríos acordes al carácter de las escenas, el uso de filtros para difuminar la luz natural y obtener contornos y formas desdibujadas, a la manera impresionista, caracterizan este serio intento de integración de la cinematografía latinoamericana en aras de una digna versión sobre una obra de nuestras letras. Tras varias lecturas del guion y de la novela original, Aronovich realizó durante la prefilmación en México un profundo estudio en archivos de fotos de la época, —comienzos del siglo xx—, aunque ya tenía una idea bastante precisa de la tonalidad general que quería otorgarle al film y del tipo de filtros a utilizar, según se tratara de México, Cuba o París.

Mucho se escribió desde la selección del film —con el título *¡Viva el Presidente!*—, para su exhibición en la Sección Oficial del 31º Festival Internacional de Cine de Cannes. Halló una amplia resonancia en la prensa francesa que le tributó comentarios elogiosos. Al estrenarse en Cuba, la crítica acogió cálidamente esta simbiosis de cine y literatura. En México lo exhibieron como *El Dictador*.

Muchos refutaron, decepcionados, la desmesurada duración de este fresco monumental y la pérdida de la magistral capacidad del autor para el uso del idioma; otros, con apasionamiento, afirmaron que si Carpentier hubiera filmado su novela no habría diferido mucho de la concepción de Littin. Quizás la opinión más autorizada y la crítica más objetiva sea la del propio autor, satisfecho al admirar el rigor profesional con que acometieron la versión cinematográfica de su obra: “El espíritu de mi libro ha sido transportado en imágenes con una notable fidelidad... Littin ha llevado

a cabo su tarea con una rara habilidad, utilizando paisajes de México, aspectos de la ciudad de La Habana, de tal manera que ha hecho la síntesis del país a la vez real e imaginario —característico, en todo caso, de un cierto clima, de un cierto ambiente—, que yo he querido mostrar en mi libro”¹

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Castillo, L. (2006). *Carpentier en el reino de la imagen*. UNIÓN.

Littin, M., Shelley, J. A. y Debray, R. (1977). *El recurso del método*. Guion inédito. Archivo de la Cinemateca de Cuba.

1 Escobar, A. (1979). “Opina Alejo Carpentier sobre la versión fílmica de *El recurso del método*”. En *Granma*, 6 de marzo.

3. Cecilia (i-ii)

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: I: 147 min; II: 100 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Humberto Solás - Año de producción: 1981 - Año de estreno: 1982 - Producción: ICAIC (Cuba), Impala, S.A. (España) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Daisy Granados, Imanol Arias, Raquel Revuelta, Nelson Villagra, Gerardo Riverón, Miguel Benavides, Eslinda Núñez, José Antonio Rodríguez, Linda Mirabal, Antonia Valdés, Alicia Bustamante, Omara Portuondo, César Évora, Alfredo Mayo.

Breve sinopsis

En la Habana de la primera mitad del siglo XIX, los amores de la mestiza Cecilia y del blanco Leonardo, de familia aristocrática, sirven de punto de partida para conocer el envés del esplendor de la sociedad esclavista.

Comentario sobre el film

Humberto Solás era consciente de la responsabilidad asumida con su decisión de trasladar a la pantalla en versión libre la mejor novela cubana del siglo XIX, la más notoria de las obras costumbristas de todos los tiempos en la isla y una de las más importantes de la literatura nacional: *Cecilia Valdés o La loma del ángel*, escrita por Cirilo Villaverde (1812-1894). Su publicación en 1882 le otorgó celebridad hasta ocupar un lugar relevante en la novelística latinoamericana decimonónica. Aunque calificada tradicionalmente de costumbrista,

el propio Villaverde la definió como realista. En *Cecilia Valdés* existe un profundo desentrañamiento de una trágica realidad histórico-social. Representa el panorama más abarcador y completo de la sociedad cubana del primer tercio del siglo XIX. La trama se sitúa entre 1812 y 1821, espacio temporal en el cual el autor fotografía todos los estratos de la Cuba colonial. Contra la terrible lacra de la esclavitud, su tema esencial, se proyectan todos los sucesos de la novela.

Cecilia Valdés, no exenta de falencias, a juicio de sus estudiosos, dista de ser una obra perfecta. El drama central de amor, adulterio, celos ardorosos y venganza que culminan en muerte, apenas difiere de los folletines de la época. Los personajes en general no trascienden los rasgos externos; la acción es desarticulada; el estilo, híbrido, lleno de debilidades románticas con algunos atisbos realistas; el desenlace resulta precipitado en contradicción con las dimensiones de la narración. Único mito literario creado por un novelista criollo, el pueblo de Cuba ha llegado a identificarse con el contenido de *Cecilia Valdés* al punto de olvidar sus imperfecciones formales para apasionarse con el desarrollo de los hechos que pinta con maestría en sus páginas.

El público en su mayoría no conoce la sinopsis argumental por leer la novela o estudiarla en las aulas, sino a través de dos versiones televisivas, una sintética historieta de los años sesenta y, sobre todo, por el libreto teatral de Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla que estrenó el Teatro Martí el 26 de marzo de 1932, musicalizado por Gonzalo Roig. La trama endeble y melodramática de esta aplaudida zarzuela que ha tenido intérpretes memorables cala en el espectador y confirma algo fundamental en *Cecilia Valdés*: lograr ese ambiente atenuador de sus fallas.

Desde los tiempos del cine mudo, y ya en el sonoro, la novela interesó a los cineastas cubanos hasta acumular la cantidad de siete intentos malogrados. Jaime Sant-Andrews

rodó la primera y muy frustrante adaptación filmica: *Cecilia Valdés* (1949). Ahora bien, si este título prefigura la consolidación de “lo cubano”, ameritaba por sus auténticas virtudes y la vigorosa indagación política, económica y social, que su transposición al séptimo arte fuera lo más fiel posible, con todas las limitaciones del escritor, inherentes a la época. Creciente interés popular suscitó todo lo relativo a la producción de *Cecilia* por un creador de la talla de Humberto Solás.

Sin adentrarnos en la perenne polémica entre literatura y cine, algunas veces el traductor cinematográfico opta por el respeto al espíritu y no a la letra. Los ejemplos son innumerables, con esas raras excepciones en que el film supera el texto primigenio, algo alcanzado por Luchino Visconti que tanto influjo ejerciera en Humberto Solás. *Cecilia*, sin embargo, tiene poco de Valdés, y sí mucho del inagotable caudal imaginativo de Solás, quien concibió el discutido guion junto a su estrecho colaborador, el editor Nelson Rodríguez, unidos a Jorge Ramos y Norma Torrado.

El aclamado autor de *Lucía*, en su primera aproximación a una obra literaria, se inspira en un clásico con ilimitada libertad, derecho de todo artista, pero desvirtúa situaciones y personajes a extremos inimaginables. Origina una obra que difiere en grado sumo de la fuente original, cuya acción extiende hasta 1850. La atrayente mestiza deviene mensajera de conspiradores independentistas y no corresponde a la pasión de uno de los conjurados, José Dolores Pimienta, sastre y músico, amigo de Cecilia, pero mulato y pobre como ella. La muchacha termina por entregarse al contradictorio Leonardo como medio para salvar a un cimarrón herido. La tortuosa relación, relegada pronto a un segundo plano, tiende a diluirse y cesa su función de eje central del conflicto. Leonardo deja de ser un invencible rival a quien Pimienta, desquiciado por los celos, debe matar para vengarse, sino el delator de la conjura.

Ante la postergación indefinida del proyecto de filmar la novela *El Siglo de las Luces*, de Alejo Carpentier, que le sedujo desde su primera lectura, Solás acarició por mucho tiempo la idea de realizar, basado en *Cecilia Valdés*, un film que supusiera una meditación en torno al nacimiento y confrontación de la nacionalidad cubana. Primó el ánimo de abordar la pieza clásica con una percepción contemporánea en aras de una revaloración de los hechos narrados en el original. Reiteró en varias entrevistas la imposibilidad de Villaverde en el marco de su época, de profundizar en el sentido que podían intentarlo en pleno siglo XX sobre la base del marxismo. Su indiscutible talento y sensibilidad creadora, unidos a un merecido prestigio foráneo, posibilitaron que fuera aprobada esta superproducción que exigió la inversión de cuantiosos recursos económicos y técnicos. En una cinta poseedora de valores tan incuestionables como sus desaciertos, es preciso obviar la existencia de la distorsionada novela y analizar *Cecilia...* con el distanciamiento que implica enfrentar una obra independiente.

La preciosista reconstrucción de la época asombra por la riqueza de los detalles, y proporciona transformar la Plaza de la Catedral en abigarrado mercado. Es constante la recurrencia a esta locación como escenario de diversos sucesos. Edificios y viviendas del centro histórico habanero ofrecieron un efecto positivo en la labor de ambientación. Por su excelencia, el mayor logro escenográfico es el ingenio azucarero con todas sus instalaciones, la más grande de las construcciones realizadas para el rodaje y una de las de mayor envergadura en la historia del ICAIC. En una sombría secuencia situada allí, los horrores de la esclavitud denunciados por Cirilo Villaverde son expuestos en toda su crudeza. Solás resume el régimen de opresión, de violencia bruta, al cual eran sometidos los negros en las plantaciones cañeras, el trato inhumano y los castigos impuestos.

La utilería y el notable vestuario están en función del significado del color, que pretendió reflejar la época tratada. Un estudiado cromatismo coadyuva a la composición de una atmósfera creíble, acentuada por el uso expresivo de la iluminación en el trabajo fotográfico a cargo de Livio Delgado. Pese a no plantearse Solás la película como historicista, y menos como costumbrista, las imágenes evocan por instantes cuadros, grabados y estampas. Otro notorio acierto es el conjunto de partituras compuestas por Leo Brouwer para identificar personajes y determinadas situaciones acordes con las exigencias del realizador, y hasta contradanzas concebidas expresamente para el film.

Un nutrido reparto de sesenta y cinco intérpretes, rodeado de cientos de extras, encarna a los numerosos personajes que intervienen en representación de todas las clases sociales. Al no aparecer en el prolongado proceso de *casting* una actriz que aunara belleza y talento convincentes para el personaje titular, finalmente escogieron a Daisy Granados. Su caracterización de la arquetípica Cecilia, de la cual cada cubano posee su propia imagen, se aparta de la descripción del novelista: ni por su físico, ni por la hermosura y erotismo que se le atribuyen y tampoco por la edad. No obstante, ella aceptó el desafío y consigue una actuación estimable. Como exigencia de la coproducción, el novel actor español Imanol Arias imprime con profesionalismo a su nihilista Leonardo todo un derroche de matices psicológicos que acompaña el ardor juvenil.

Cecilia... —en la versión en dos partes—, con un primer segmento expositivo que pesa sobre la fluidez del ritmo, termina por tornarse densa y reiterativa. Su defecto capital es pecar por exceso. Amén de reconocer sus incuestionables virtudes artísticas, sin apologizar ni tampoco incurrir en el aleroso cuestionamiento, se frustra así el film que contaba con todas las posibilidades de convertirse en una nueva

obra maestra del cine cubano. Su estreno, el primero de julio de 1982, provocó una furibunda campaña de prensa. Solás, identificado más con el serial de seis horas por ser el más completo, la consideró siempre su mejor película por ser la más estudiada y la que realizó con más rigor, además de representar un esfuerzo muy grande y significar replantearse la libertad del creador. Para él fue un ejercicio de libertad muy fuerte que le costó muy caro.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Caballero, R. (1999). *A solas con Solás*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Naito, M. y Castillo, L. (2018). *50 años de cine cubano 1959-2008*. Letras Cubanas.

4. Confesión a Laura

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jaime Osorio - Año de producción: 1990 - Año de estreno: 1990 - Producción: ICAIC (Cuba), Méliès Producciones Cinematográficas Ltda. (Colombia), Televisión Española, S.A. (España) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Vicky Hernández, Gustavo Londoño, María Cristina Gálvez.

Breve sinopsis

Jorge Eliécer Gaitán, líder liberal y candidato a la presidencia de Colombia, es asesinado en Bogotá el 9 de abril de 1948. Al día siguiente, mientras el país vive esta conmoción, el ejército comienza a tomar el control de la situación y trata de recuperar la Biblioteca Nacional, un punto clave en la ciudad. A pocas cuadras de allí vive Josefina, que ha preparado una torta para festejar el cumpleaños número 45 de Laura, su vecina de enfrente y amiga muy cercana, y pide a Santiago, su esposo, que se la lleve a su casa. Pero la situación se complica y le es imposible salir de la vivienda de Laura por el asedio de francotiradores del gobierno en los tejados con el fin de controlar el orden y asesinar a los que salgan a la calle. Ellos no sospechan que se convertirán en protagonistas del drama.

Comentario sobre el film

Que un grupo de personajes atrapados en una coyuntura histórica determinada experimenten modificaciones en sus actitudes y formas de enfrentar la vida y sus destinos es tema recurrente en numerosos films de diversa procedencia geográfica y temporal. Dentro de estos parámetros se inscribe el guion concebido por la colombiana Alexandra Cardona Restrepo para *Confesión a Laura*, primer largometraje de ficción realizado por el productor y director Jaime Osorio (1947-2006). Prolonga la duración y el conflicto abordado en el corto *De vida o muerte* (1987), su germen o punto de partida. Posibilitaron que emprendiera el camino hacia la pantalla la obtención del premio de ópera Prima al guion en concurso convocado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y una Mención de Honor recibida en el Concurso de guiones de largometraje promovido por la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), Colombia.

El matrimonio formado por Santiago y Josefina, junto a su vecina Laura, en medio de la incertidumbre que siguió al asesinato, ocurrido en Bogotá, el 9 de abril de 1948, de Jorge Eliecer Gaitán, líder liberal y candidato a la presidencia, devienen en el transcurso de un tenso día, protagonistas de un argumento en el cual el hecho histórico conocido como “el Bogotazo” adquiere la connotación de detonante. La existencia rutinaria y corriente de esos seres es alterada por la conmoción que alcanza a la propia calle que separa los edificios donde habitan y las estremecedoras detonaciones.

Durante su forzosa permanencia en el apartamento de la solterona Laura, con quien establece un sensible contacto, el empleado público avasallado por una esposa autoritaria, exterioriza por vez primera sus auténticos sentimientos y emociones. En los diálogos afluyen anhelos y frustraciones

de estas dos personas impelidas a hallar la liberación de su verdadero yo.

Predomina el tono intimista en esta mutua confesión y la realidad exterior incide como referencia determinante. Un conflicto de esta naturaleza, por su universalidad, posibilita su ubicación en cualquier contexto y época, y es objeto de un meritorio tratamiento por la guionista, si bien, por momentos, se percibe cierta teatralidad por la profusión de diálogos y la progresión dramática tiende a dilatarse.

Filmada íntegramente en La Habana entre diciembre de 1989 y enero de 1990, el realizador, con el decisivo aporte del director de fotografía Adriano Moreno, aportado por el ICAIC a esta coproducción, consigue reproducir fidedignamente la atmósfera bogotana con una precisa iluminación. Tuvo que recurrir a telas que cubrieran la calle escogida y matizaran la luz directa e implacable propia de la isla caribeña para semejar la más suave de la capital colombiana. La habitual pericia del editor cubano Nelson Rodríguez contribuye al clima pretendido. Gustavo Londoño, María Cristina Gálvez y, sobre todo, la reputada actriz Vicky Hernández (Laura), confieren verosimilitud a los roles asumidos en una notable labor de conjunto.

Confesión a Laura recibió el Premio Especial del Jurado en la categoría largometraje en el XIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, donde además otorgaron el Coral a la mejor actuación femenina a Vicky Hernández (compartido). Representó el inicio de una cosecha de galardones en certámenes: Premio FIPRESCI a la mejor película (XVI Festival de Cine Iberoamericano de Huelva), Premio Ópera Prima (XXXI Festival Internacional de Cine de Cartagena), Premio Cine de Arte (Festival de Cine de Biarritz, Francia), Premio de Ópera Prima (Festival Latino de Nueva York) y Premio Único del 22° Fórum Internacional de Cine Joven, otorgado por la Crítica de

Cine de Arte y Ensayo (42° Festival Internacional de Cine de Berlín).

Los críticos e historiadores sitúan a *Confesión a Laura* entre los mejores films en la historia del cine colombiano de todos los tiempos.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cardona Restrepo, A. (2010). *Confesión a Laura* (Guion cinematográfico). Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia-Fondo Editorial Universidad EAFIT.

5. El Siglo de las Luces

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 120 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Humberto Solás - Año de producción: 1992 - Año de estreno: 1992 - Producción: ICAIC (Cuba), Yalta Films (URSS), Televisión Española, S.A. (España), SFR, FR3, LA SEPT (Francia) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Jacqueline Arenal, François Dunoyer, Rustan Urazaev, Frédéric Pierrot, Alexis Valdés, Miguel Gutiérrez.

Breve sinopsis

En La Habana colonial del Siglo XVIII tres jóvenes aristócratas descubren la vida en una época plena de singulares acontecimientos. Es determinante la presencia de Victor Hughes, comerciante marsellés, quien los incorporará a las ideas del Iluminismo Francés y a la Revolución. Este encuentro provocará múltiples peripecias, que los conducirán del París Jacobino a un Caribe trastornado con los ecos del derrumbe del naciente régimen. Las convulsiones sociales transformarán profundamente la existencia de los personajes.

Comentario sobre el film

El Siglo de las Luces (1962) es la obra cumbre en la narrativa de Alejo Carpentier (1904-1980), uno de los mayores narradores en lengua castellana. Representa un mural monumental, imponente, desbordante de simbolismos, por la

perfecta conjugación de elementos epocales, arquitectónicos, ambientales y costumbres.

Solo Humberto Solás (1941-2008) poseía las especiales dotes para trocar los postulados carpenterianos del barroco americano a su propio barroquismo visual. Al aparecer la primera edición cubana de *El Siglo de las Luces* tenía 22 años y ya trabajaba en el ICAIC. A diferencia de un lector común, tras la página final, Solás, alucinado por esa alegórica crónica, no podía permanecer impasible: tenía que filmarlo. Le bastaba encuadrar con sus manos cualquier ángulo “del barrio”, en medio del eclecticismo estilístico de La Habana Vieja, donde nació y transcurrió su infancia, e insertar con los rostros de cualquier intérprete a Sofía, Esteban y Carlos enfebrecidos por la prédica de Victor Hughes. Sin poder estudiar arquitectura, a sus vivencias en un contexto tan sugerente le atribuye un papel determinante en su decisión de devenir cineasta. Ya imaginaba, quizás, el plano de la guillotina azotada por la furia de la tempestad, a bordo del barco que conduce al Nuevo Mundo al heraldo de la Revolución Francesa.

Con su filmografía, Solás se afirmó como uno de los más relevantes realizadores de Hispanoamérica. Subvirtió el melodrama para usarlo como método de penetración de la realidad, en la mejor tradición viscontiana, además de, a través de la psicología de personajes femeninos, traducir las contradicciones de la sociedad. Conscientemente influido por el novelista, nunca desistió en su deseo de filmar *El Siglo de las Luces*, en la cual halló una análoga búsqueda del equilibrio entre individualidad e historia, y siempre percibió sus temas y preocupaciones obsesivas.

La coyuntura propicia para la coproducción se produjo al unirse al ICAIC compañías de Francia y la Unión Soviética para una serie televisiva de tres capítulos de 80 minutos, y una versión de dos horas para los cines. Ante una pieza de

orfebrería literaria como *El Siglo de las Luces*, despojada de las limitaciones o falencias de las novelas que filmó antes, Solás se propuso una reproducción sin concesiones, promotora de la reflexión, en lugar de una siempre riesgosa lectura crítica, profusa en elementos del contexto político-social, esencial en Carpentier por el extenso período histórico abarcado. Frente a la magna novela, no concibió una versión muy particular, sino muy ortodoxa y con bastante fidelidad, no obstante algunos cambios, sobre todo en el epílogo.

La escritora cubana Alba de Céspedes y Jean Cassies dialogaron la novela, que carece prácticamente de parlamentos, y modificaron algunos implícitos en las descripciones. Solás participó en el proceso de adaptación y del guion. Como opción dramática sustituyen la linealidad del original por un *flashback* iniciado con la irrupción de Carlos en Madrid, decidido a indagar sobre el destino de Esteban y Sofía, al desaparecer toda huella de su paradero, y sus ojos tropiezan en una pared con el cuadro *Explosión en una catedral*. No obstante estos aportes estructurales, la adaptación es respetuosa en grado superlativo del espíritu y la letra, de un texto pletórico en pasajes narrativos, varios necesariamente suprimidos y otros sintetizados.

Solás era consciente de la complejidad que enfrentaba al aceptar otro reto de la literatura, con la extraordinaria y envidiable libertad que otorga a cada lector. “El problema radica en no atemorizarse con el libro —expresó—, en no preocuparse por las comparaciones entre novela y filme que se puedan generar, o de lo contrario me paralizaría por completo” (Cancio Isla, 1991: 4-5). Admite haber logrado con esa “traducción personal” su aspiración de realizar un film “espectacular y filosófico”, de una solemne frialdad que estima su principal virtud. La preciosista puesta en pantalla constituye la cima de un proceso de búsquedas de la gama de colores a utilizar, el tipo de iluminación y los

movimientos de cámara. La reducción del presupuesto original, como consecuencia de las limitaciones económicas que afectaron a Cuba en los años noventa, restringió las locaciones inicialmente seleccionadas a lo largo de la isla, y en gran medida se concentraron en la capital cubana. El derroche imaginativo sustituyó la carencia de recursos para recrear lugares de Haití, la Guadalupe y la Guyana sin desplazarse de la mayor de Las Antillas.

Transcurrieron casi tres décadas entre la primera vez que Solás pensara en adaptar la novela y la reproducción del film. Recurrió a la novel Jacqueline Arenal —debutante en un protagónico en la pantalla grande— para encarnar a Sofía. El reparto internacional lo encabeza el galo François Dunoyer (Victor Hughes), el cínico y camaleónico hombre de acción, y el actor uzbeko Rustam Urazaev (Esteban), el joven soñador. A la riqueza plástica de las imágenes del fotógrafo Livio Delgado, quien consiguió transmitir la atmósfera requerida por cada episodio, la magistral partitura compuesta por José María Vitier, con valores independientes a su presencia en la banda sonora, aporta un elemento decisivo en este fresco lírico-épico de reminiscencias goyescas.

Coincidimos con Solás, por supuesto, en su preferencia por la versión televisiva, a lo largo de la cual desarrolló con el *tempo* acertado la eclosión de acontecimientos relatada por el novelista. La concisión exigida por el largometraje, con ciertas elipsis violentas, obstaculiza hasta el cotejo con la obra original. Pasajes enteros, matices y sutilezas del referente literario que se echan de menos en el film, están suficientemente desarrollados en la miniserie.

Con *El Siglo de las Luces* Humberto Solás aporta una de las mejores adaptaciones de una obra literaria al cine iberoamericano, al tiempo que marca el cierre de una trilogía de aproximaciones a la literatura cubana.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cancio Isla, W. (1991). "Solás en *El Siglo de las Luces*". En *Cine cubano*, núm. 133, pp. 4-5.

Castillo, L. (2006). *Carpentier en el reino de la imagen*. UNIÓN.

López Coll, L. (2012). "Cine y compromiso. Humberto Solás: por un arte inconforme".
En *Para verte mejor. Pasajes del cine cubano en La Gaceta de Cuba*. ICAIC.

6. Fresa y chocolate

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 110 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío - Año de producción: 1993 - Año de estreno: 1993 - Producción: ICAIC (Cuba), IMCINE, Tabasco Films (México), Telemadrid, SGAE (España) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Jorge Perugorriá, Vladimir Cruz, Mirtha Ibarra, Francisco Gattorno, Joel Angelino, Marilyn Solaya.

Breve sinopsis

Un homosexual culto y marginado, que ama a su país y sus tradiciones, conoce a un joven estudiante universitario, con inquietudes literarias, militante de la Unión de Jóvenes Comunistas. Entre los dos se establece una relación amistosa que derrumba incomprendiones, prejuicios e intolerancias.

Comentario sobre el film

“¿Quién te bota? ¿Qué has hecho?”. “Yo no he hecho nada. ¡Ser maricón!”. Cuando resonaron estos diálogos de *Fresa y chocolate* en la noche del miércoles primero de diciembre de 1993, en la sala habanera Karl Marx durante la inauguración del 15° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, por primera vez el cine cubano abordaba como centro de una película un “tema tabú” como la homosexualidad o, para ser más precisos, el de la intolerancia.

El narrador Senel Paz situó el encuentro de los dos protagonistas de su exitosísimo relato “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” en la heladería Coppelia. Sin haberlo enviado aún al concurso “Juan Rulfo”, convocado por Radio Francia Internacional y el Centro Mexicano de Cultura en París, en el cual ganó el premio en 1990, Senel lo dio a leer a Tomás Gutiérrez Alea.

Poseedor de una tumba llena más de proyectos muertos que filmados, el cineasta intuyó en la historia de esa amistad, fundada “sobre la comprensión y el respeto hacia el que es diferente”,² las posibilidades de arremeter contra dogmas y prejuicios. Coincidió siempre con el autor, quien afirmó: “Es el aprendizaje de la tolerancia; el aprendizaje de admitir las diferencias de otra persona, admitir que el mundo está lleno de personas muy diversas y complejas”.³ Como ingredientes adicionales al eje dramático del cuento, el sirope añadió elementos de otros dos relatos de Senel: “No le digas que la quieres” y “Alicia Alonso baila en mi cabeza”, y, por supuesto, el brillantísimo aporte, la fruta sobre el helado, que significó incorporar el personaje de Nancy quien en la radiante caracterización de la actriz Mirtha Ibarra en *Adorables mentiras* (1991), de Gerardo Chijona, demandaba su propia película. Una de las diez versiones del guion, con el título lezamiano *Enemigo rumor*, obtuvo el premio Coral en la categoría de inéditos en la edición número 14 del Festival de La Habana (1992).

A partir de la premisa universal —y amén de algunos chistes locales para disfrute solo del público cubano—, desde su conmocionador estreno, *Fresa y chocolate* devino una película parteaguas, oportuna, arriesgada, coyuntural, demolidora de barreras, desafiante, de incuestionable impacto

2 Gutiérrez Alea, T. (1994). *De fresa y chocolate*. En *Viridiana*, núm. 7, p. 119.

3 Toledo, T. (1994). *Conversando con Senel Paz*. En *Viridiana*, núm. 7, p. 143.

sociológico en la población de la isla, capaz al mismo de tiempo de suscitar criterios diametralmente opuestos tanto en Cuba como en el exilio a donde marchó el personaje de Diego. La necesidad de someterse a una inaplazable intervención quirúrgica obligó a Gutiérrez Alea a llamar para compartir la dirección a su viejo amigo Juan Carlos Tabío, su colaborador en el guion de *Hasta cierto punto* (1983) y del proyecto inconcluso *Week End en Bahía*; por su parte, Tabío le debe la idea original de su ópera prima en el largometraje: *Se permuta* (1983).

Por tratarse de una película más de personajes que de situaciones, un enorme riesgo que se corría era el de una selección inadecuada de los actores de los papeles protagónicos y este constituye uno de los mayores aciertos. Jorge Perugorría —quien en un inicio acudió a las pruebas para el personaje de David—, finalmente fue escogido para asumir la compleja caracterización de Diego en una excelente interpretación sin incurrir en los habituales rasgos caricaturescos. No queda por debajo de su talento el también entonces novel Vladimir Cruz, actor de gran vida interior.

Los insoslayables elementos críticos presentes en el enfrentamiento entre un joven militante comunista y un homosexual, y el tema de la libertad de elección del individuo, los (mal)interpretaron en el extranjero como “una película que se le escapó al gobierno de Castro”, quienes ignoran la subvención estatal del cine cubano. La resonancia de *Fresa y chocolate* la condujo a recibir el Premio Especial Oso de Plata en el 44° Festival Internacional de Berlín, y a ser nominada al premio Oscar al mejor film extranjero —que en una reñida edición perdió en buena lid con *Quemados por el sol*, de Nikita Mijalkov—. Su difusión convirtió este título, para muchos, en sinónimo de lo más significativo del cine cubano, aun cuando no alcanza el grado de perfección de otros en la filmografía del propio Tomás Gutiérrez Alea.

Cuánto le habría gustado que su amigo Néstor Almendros pudiera haberlo visto. Pero para entonces, el ya célebre director de fotografía de Truffaut, Rohmer y Malick había muerto en 1992 víctima del SIDA.

El binomio Tomás Gutiérrez Alea-Juan C. Tabío logró a plenitud y hasta desbordó las intenciones rectoras primordiales de conseguir una película conmovedora que a través del sentimiento y de la emoción, tocara determinados conflictos y, a partir de ahí, incentivar y estimular una reflexión en el espectador sobre los problemas que afrontan los personajes. A casi tres décadas de su estreno, la intensidad de los dos sabores no ha disminuido en lo absoluto. Degustemos junto a la libertad de elección afectiva, con la fresa y el chocolate, el sabor de la tolerancia.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Fornet, A. (1998). *Alea: Una retrospectiva crítica*. Letras Cubanas.

Paz, S. (2014). *Fresa y chocolate. El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (guion cinematográfico + el cuento). Colección Sur Editores.

7. Reina y Rey

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 100 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Julio García Espinosa - Año de producción: 1994 - Año de estreno: 1995 - Producción: ICAIC (Cuba), IMCINE (México), Telemadrid, Televisión de Galicia, SGAE (España) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Consuelo Vidal, Coralía Veloz, Rogelio Blaín, Miriam Socarrás, Celia García y el perrito Capulí.

Breve sinopsis

La anciana Reina es abandonada por su perro Rey. Para encontrarlo está dispuesta a todo. Cuando más aguda es su desesperación, llegan de Miami los antiguos dueños de la casa donde ella vive, que la situarán ante la opción más compleja de su vida: La Habana o Miami.

Comentario sobre el film

La historia del cine registró al fabuloso “actor” transfigurado en *Umberto D* por obra y gracia de Vittorio de Sica al filmar el guion original de su cercano colaborador Cesare Zavattini (1902-1989). Como “un italiano imaginativo y con un corazón de alcachofa que le infundió al cine de su época un soplo de humanidad sin precedentes”⁴ —ca-

4 García Márquez, G. (1990). “La penumbra del escritor de cine”. En *La soledad de América Latina. Escritos sobre arte y literatura, 1948-1984*, p. 489. Arte y Literatura.

lificó Gabriel García Márquez a su profesor de argumento y guion en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma—. Era una máquina de pensar argumentos. Le salían a borbotones, casi contra su voluntad. “Y con tanta prisa, que siempre le hacía falta la ayuda de alguien para pensarlos en voz alta y atraparlos al vuelo. Solo que al terminarlos se le caían los ánimos. ‘Lástima que haya que filmarlo’, decía. Pues pensaba que en la pantalla perdería mucho de su magia original”.⁵

Aquel personaje antológico de Umberto Doménico Ferrari fracasa hasta en su tentativa de suicidarse para escapar de su abandono. Permanece en su cama con su perro Flike, mientras a través de la ventana penetra la luz del amanecer. Otra aurora ilumina la soledad de otra habitación, pero ahora en La Habana, despierta una anciana: Reina. A diferencia de Umberto D, ella no es funcionaria jubilada que dispone de una pequeña pensión. Reina ofrendó sus energías juveniles al servicio de una familia que emigró de Cuba tras el triunfo de la Revolución, y le dejó su casa. Por allí corretea su único motivo de alegría: el travieso perro Rey. Ellos son los protagonistas de una película que vuelve a indagar desde otro contexto en el drama de la soledad en la vida moderna. El título lo configuran sus nombres: Reina y Rey.

Identificarse con un cine neorrealista, profundamente nacional, que por su hondura y humanismo propiciara la comunicación en todas partes, fue la prédica recibida de Zavattini por sus estudiantes, entre estos Julio García Espinosa, graduado junto a Tomás Gutiérrez Alea en 1954, dos años después del milagro del anciano para quien el perro lo representa todo. Si *Umberto D* eran noventa minutos en la vida de un hombre insignificante, *Reina y Rey* narra durante cien la epopeya cotidiana de esa mujer que no culpa a nadie de su

5 García Márquez, G. (1992). *Doce cuentos peregrinos*, p. 72. Mondadori.

situación y que no encuentra justificación a la amargura. Con su pequeño amigo escapaba a través de la fantasía y, a falta de familiares, recibía las muestras de afecto de sus disímiles vecinos. La sola presencia de Rey bastaba a Reina para olvidar sus penurias y la angustia de cómo mantenerlo, en un esfuerzo por no ceder ante las privaciones.

El argumento y el guion concebido por García Espinosa a partir de una idea del fotógrafo Ángel Alderete, están sólidamente asentados en la realidad vivida por Cuba en los años noventa, inmersa en las difíciles circunstancias del denominado Período Especial, secuela de la debacle del socialismo en Europa del Este. Frente al mercado negro y otros males engendrados por la compleja coyuntura de la isla, ella esgrime como arma una dignidad a toda prueba. Hasta que cierto día, su Rey desaparece y la vida, inconcebible sin él, no tiene otro sentido para Reina que deambular por las calles. Recorre una y otra vez el trayecto de sus paseos rutinarios hasta la orilla del mar desde aquella perrera donde, totalmente perturbada por su situación, ella no tuvo el valor de entregarlo. Aguarda ansiosa en la sala oscura por un apagón a que por debajo de la puerta de la calle se dibujen las siluetas de las patitas del animal, rasgue tal vez la madera, o un ladrido anuncie su regreso. Pero los días transcurren sin la menor señal.

Nada está dicho y todo sugerido en este *Primo tempo* de la película —dividida a la usanza del cine italiano—, que discurre con esa sencillez tan difícil de lograr en el cine. El guionista prescinde de los diálogos, innecesarios para retratar la relación de la mujer con su perro y los momentos de poética cotidiana en su propio universo. El *Secondo tempo*, claramente delimitado desde el punto de vista dramático, se inicia con la abrupta visita de los antiguos dueños de la casa. Reina la sigue viendo como “la señora Carmen”, para quien trabajó como sirvienta tantos años. El matrimonio

le propone emigrar a Miami —“como una más de la familia”—, con el fin de encargarse de la crianza del nieto, como en su tiempo lo hizo con el hijo de ellos. La indecisión de Reina, aun con fuerzas para ser niñera confiable y económica, les resulta absurda.

Reina y Rey está conformada por pequeños grandes momentos. Sobresale aquel en que la anciana, absorta en su única preocupación, mientras la fuerzan a visitar sitios pintorescos, siente instintivamente la cercanía de su perro. El guionista/realizador supo bordear el melodramatismo sin incurrir en el desenlace previsible. Predomina la emoción contenida que no reduce la gran dimensión humanista y social del tema tratado. No se percibe uno solo de esos instantes yuxtapuestos en que el personaje de la anciana provoque un sentimiento de conmiseración en los espectadores, aunque sin dejar de conmoverlos o estremecerlos. En ello estriba el mérito en la selección de la actriz Consuelo Vidal, tantas veces olvidada por el cine cubano.

Vittorio de Sica dedicó *Umberto D* a su padre. Aun cuando no apareciera en los créditos de *Reina y Rey*, su visión es suficiente para percatarse de constituir un tributo a la memoria de Zavattini, padre espiritual del neorrealismo, a quien Julio García Espinosa consagra su sexto largometraje de ficción. Como tantos otros cineastas, no solo cubanos, él es deudor de ese movimiento que representa algo más que una escuela o un fenómeno pasajero en el devenir del séptimo arte.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Calviño, D. (2016). *Julio García Espinosa: Vivir bajo la lluvia*. ICAIC-Cinemateca de Cuba.
- García Espinosa, J. (1995). *Reina y Rey* (Guion). Letras y Comunicación.

8. Pon tu pensamiento en mí

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Arturo Sotto Díaz - Año de producción: 1995 - Año de estreno: 1997 - Producción: ICAIC (Cuba), Tabasco Films (México) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Fernando Hechavarría, Susana Pérez, José Antonio Rodríguez, Mónica Martínez, Rolando Tarajano, Micheline Calvert.

Breve sinopsis

Un actor, a quien el pueblo llamaba el Nuevo Mesías, ha muerto. Siete escribas deciden contar una versión filmica de su vida y tejen una historia de amores e intrigas.

Comentario sobre el film

Mientras estudia dirección en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Arturo Sotto (La Habana 1967), realiza el documental *En la calzada de Jesús* (1991), su primera incursión en el audiovisual. Su aproximación a la obra del narrador, poeta y dramaturgo Virgilio Piñera (1912-1979) data desde sus años de estudiante de actuación en el Instituto Superior de Arte. Allí escucha sobre ese “autor maldito en términos oficiales”, que seguía sumido en el olvido, pese a haber transcurrido algo más de un lustro desde su muerte. Vicente Revuelta, director de célebres puestas en escena, centra *En la calzada de Jesús*, reflexión inspirada en la obra teatral *Jesús* (1948), sobre el

papel del líder y su relación con las masas. Al realizador y guionista se le ocurre introducir el juego entre las entrevistas interactuantes. En una de ellas, el barbero de barrio, nacido en Camagüey, y considerado como un Mesías en la Cuba de los años cincuenta, niega los milagros que le atribuyen hasta representar para el Gobierno un problema de orden público.

A continuación, Sotto se consagró a la escritura de *La oreja de pan*, nueva traslación, en ese caso a la ficción, del *Jesús* de Piñera, que obtiene el premio Coral en la categoría de guion inédito en el XVI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Comenzó su vida profesional en el cine al tener la posibilidad de dirigirlo como su ópera prima en el largometraje, que modificó ese título de producción por el de *Pon tu pensamiento en mí* (1995). La familia de Virgilio brindó su apoyo y aliento para llevar a feliz término este complejo film en el que siete escribas cuentan la historia de un actor que representa trucos, aparentes y falsos milagros. El pueblo cree que se trata del nuevo Cristo. El actor niega ser Jesús, pero las masas necesitan creer y los escribas manipulan su fe en esta fábula de amores, negociaciones e intrigas. El rodaje transcurrió en los momentos más críticos del Período Especial en Cuba.

Perturba al joven realizador el personaje escogido por Virgilio Piñera, para poner en tela de juicio la necesidad humana de crear mitos para después destruirlos. Algunos críticos de la isla debatieron las intenciones políticas del discutido film y en la prensa norteamericana no faltaron especulaciones al valorarlo. “Una alegoría de los tentáculos del poder”, “un desafío a la confianza del poder del cual el director se burla en la cinta” o “un excelente trabajo de curso, en el que desafía al poder que le dio el poder para desafiar al celuloide” son frases de la reseña publicada en Miami por un crítico de origen cubano (Correa, 1996: 13D). Inteligentemente,

Sotto ubica el conflicto en tiempos indeterminados que le posibilitan insertar un cúmulo de referencias culturales y alusiones a figuras míticas (Marat, Lennon, el Che, Lenin, etcétera), con una aptitud posmoderna.

“Pon tu pensamiento en mi tiene su reflexión propia así como la de cada espectador —precisa Sotto—. La necesidad de la gente de construir sus mitos, de creer en algo es histórica [...] Aunque las calles son habaneras están diseñadas de un modo que pueda ser cualquier lugar [...] Intento encontrar un punto intermedio en el cine de reflexión sin que el espectador se vaya de la sala. No es el cine culto típico [...] He tratado de desarrollar el tema de los mitos en la sociedad. Cómo se construyen estos y cómo se manipulan” (García Borrero, 2001: 265).

El realizador debutante pudo disponer de un prestigioso equipo de realización que coadyuvó al logro de sus propósitos, en especial Raúl Pérez Ureta en la fotografía, Erick Grass en la dirección artística y Ulises Hernández en una composición musical ecléctica de acuerdo a las demandas del guion. Sotto consiguió convocar, además, para nutrir su reparto, a connotados intérpretes como Fernando Hechevarría, Susana Pérez, José Antonio Rodríguez, Mónica Martínez, Rolando Tarajano, Micheline Calvert, Rogelio Blaín, y Aramis Delgado, entre muchos otros. La película está avalada por varios galardones en certámenes nacionales y foráneos: premio a la mejor música, otorgado por la Agencia del Creador Musical (ACDAM) en el XVII Festival de La Habana, además de premios Caracol de fotografía, escenografía y música en el XIII Festival Nacional de Cine, Radio y Televisión de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Otros reconocimientos fueron los premios Kikito a la dirección artística y a la música, en el XXV Festival Internacional de Cine de Gramado, Brasil, y una nominación al premio Goya a la

mejor película extranjera de habla hispana, por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España.

A un cuarto de siglo de esa experiencia, y con más de cinco largometrajes en su haber, Arturo Sotto confiesa su deuda con Virgilio Piñera pero expresa que se encuentra más enfocado hacia su literatura, con la segura convicción de que aún le queda mucho por decir sobre este autor.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Castillo, L. (2021). *Virgilio Piñera: El Escriba frente a la pantalla*. Inédito.

Correa, A. (1996). "Por tu pensamiento en mí. desafío al poder". En *El Nuevo Herald*, 16 de febrero, p. 13D.

García Borrero, J. A. (2001). *Guía crítica del cine cubano de ficción*. Arte y Literatura.

9. Meñique

Luciano Castillo

Ficha técnica

Duración: 80 min - Formato: vídeo digital - Tipología: animación - Dirección: Ernesto Padrón - Año de producción: 2014 - Año de estreno: 2014 - Estudios de Animación ICAIC (Cuba), Ficción Producciones, Televisión de Galicia (España), la Villa del Cine (Venezuela) - Tipo de financiación: co-producción.

Breve sinopsis

El joven campesino Meñique emprende una aventura para sacar a su familia de la pobreza. Se encontrará en su camino con un enorme roble, un rey prepotente, un espejo mágico y una princesa *sui generis*.

Comentario sobre el film

Había una vez... podría haber sido el conjuro para comenzar esta historia. Y esta invocación de los cuentos clásicos sirve también para narrar el de dos hermanos de nombre Juan y Ernesto Padrón, que entraron de golpe, y por derecho propio, en la historia del cine cubano. A Juan Padrón le corresponde realizar *Elpidio Valdés* (1979), el primer largometraje de animación generado en la isla y, años más tarde, una auténtica película de culto, *iVampiros en La Habana!* (1985); Ernesto Padrón sería otro pionero, solo que con un largometraje en animación 3D: *Meñique* (2014).

Quién sabe cuántas resonancias de Peter Pan, el intrépido niño eterno, Ernesto descubrió en el Juancito “más ligero

que un resorte, pero tan chiquitín que se podía esconder en una bota de su padre”, merecedor de que todos lo llamaran Meñique. Así lo describió su creador, el jurista parisino Édouard René Lefebvre de *Laboulaye* (1811-1923). José Martí seleccionó de la obra literaria de *Laboulaye* ese relato para difundirlo entre los lectores infantiles del continente.

De igual modo que Peter volaba de un lugar a otro en compañía de los niños perdidos en la isla de Nunca Jamás para enfrentar al capitán Garfio, Meñique nunca dejó de incitar la imaginación de Ernesto Padrón. A mediados de los años setenta, el realizador Tulio Raggi le solicitó diseñar los personajes para una adaptación de *Meñique*, fidelísima al original literario, como un mediometrage animado en 2D. Era la oportunidad ideal para plasmar cuanto le atraía visualmente el cuento sobre el sabichoso muchacho. Aprobaron su propuesta de diseño, pero el proyecto fue interrumpido y los dibujos se perdieron. Aquel intento fallido lo provocó aún más y entre 1982 y 1998, cuando dirigió la revista para niños *Zunzún*, ilustró una historieta gráfica sobre ese personaje con su moraleja de que el saber vale más que la fuerza. Le incitaba la variante del relato sobre el mito del héroe en el cual un campesino pobre y pequeño logra el éxito gracias a su capacidad de asombro y curiosidad. Los valores de esa idea, a su juicio, consiguen la rápida identificación con el personaje, transmitir su significado con emotividad y vivir con intensidad sus venturas y desventuras.

Desde su ingreso en 1998 en los Estudios de Animación del ICAIC, realizar un largometraje con su propia adaptación de *Meñique* era una idea perenne. No sentirse con la madurez y la experiencia técnica exigidas por un proyecto así le condujo a ejercitarse en otros empeños. Gran alegría le causó a principios del 2005 la respuesta de su hermano Juan de que *Meñique* era la mejor opción entre sus candidatos en mente para esa idea recurrente de rodar un

largometraje. Ernesto puso manos a la obra y entre febrero y julio escribió el guion literario. Otras siete variantes del guion le seguirían hasta diciembre antes de presentarlo para su aprobación.

Meñique creció y creció hasta adquirir las proporciones de un largometraje del que muchos, de uno u otro modo, nos sentimos orgullosos. Ernesto Padrón reitera la deuda de gratitud contraída por el talento, la pasión y la paciencia del equipo de trabajo que le acompañó en un trayecto que no supera demasiado la duración promedio exigida por producciones de similar magnitud acometidas por compañías de la envergadura e ilimitados presupuestos como Pixar y Dreamworks, por apenas citar dos. Lo consiguieron con un incontenible derroche imaginativo desafiador de convenciones. Transformó la pasividad de la princesa, algo más que “inteligente y hermosa”, redimensionó a la señora hacha, bautizó al anónimo pico, un consumado escultor, convirtió al arroyo en señora que canta, etcétera. Ante el creciente abuso de las canciones por la factoría Disney, agradecemos en *Meñique* el prudente uso de las melodías originales de Silvio Rodríguez con efectivas orquestaciones del gallego Manuel Riveiro. Otro mérito es la selección de quiénes pondrían sus voces a partir de un *casting* con actores y actrices que nunca hubieran trabajado en el cine de animación.

“En un país muy extraño vivió hace mucho tiempo...”, la frase inicial de Laboulaye, fue el detonante para los anacronismos conscientes y que el carromato con Meñique y sus hermanos en ese “anda que te anda” por los caminos, se cruce con Don Quijote y Sancho. En otro momento del recorrido por paisajes evocadores de los de Viñales, de pronto, aparece una torre idéntica a la de Iznaga en Trinidad. El libro *El arte de Meñique* sintetiza varios años de esfuerzos y consagración a una cinta incomparable por su encanto singular. Este Meñique, en la versión libre de Ernesto Padrón,

exigió una minuciosa investigación, abarcadora de la evolución de los personajes desde los primeros bocetos para hallar las expresiones, hasta el color del vestuario de cada uno, los prodigiosos diseños escenográficos, la utilería, la cuidada iluminación y los ángulos de cámara. Las pesquisas preliminares incluyeron encuentros con niños y adultos acerca de cómo veían al protagonista: el tamaño, la figura, el vestuario, el color, etc. Los espectadores menudos coincidieron en que, al final, Meñique debía crecer.

Meñique significó una escuela: unos adquirían los conocimientos de una etapa y los aplicaban para luego entrenarse en otra siguiente... y así sucesivamente. Imposible mencionar a los implicados en cada una de estas fases en las cuales predominó la juventud de sus entusiastas participantes por compartir esta experiencia. Los diseños de personajes corresponden a Padrón y Tulio Raggi, quien también colaboró en los muy elaborados fondos en esta cruzada para llevar a la pantalla el relato. Otros seis creadores realizaron aportes sustanciales para configurar los contornos de esa Guanabana Vieja.

Durante mucho tiempo esperábamos una película como esta de Ernesto Padrón, quien inscribió la fecha de su muy exitoso estreno, el domingo 6 de julio del 2014, en los anales de la cinematografía nacional. En diciembre obtuvo el premio Coral en su categoría en el XXXVI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Padrón, E. (2014). *El arte de Meñique*. ICAIC.

Los Autores

Luciano Castillo

(Camagüey, Cuba, 1955). Crítico e historiador cinematográfico. Máster en Cultura Latinoamericana. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica. Es autor de los libros: *La verdad 24 veces x segundo*, *Concierto en imágenes*, *Con la locura de los sentidos*, *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*, y los cuatro tomos de *Cronología del cine cubano* (en coautoría con Arturo Agramonte), Premio de la Crítica Literaria. Su amplia bibliografía incluye: *Conversaciones con Jean-ClaudeCarrière* (con Javier Espada), *Carpentier en el reino de la imagen*, *El cine es cortar* (con el editor Nelson Rodríguez); *El cine cubano a contraluz*, *Trenes en la noche*, *La biblia del cinéfilo*, y *1968: un año clave para el cine cubano* (con Mario Naito). Actualmente es director de la Cinemateca de Cuba.

Jorge Luis Sánchez González

(La Habana, 1960). Procedente del cine aficionado, pertenece a la generación de cineastas de fines de los años ochenta. Es asistente de dirección de José Massip (*Baragua*), Fernando Pérez (*Clandestinos*), Fernando Birri (*Un señor muy viejo con unas alas enormes*) y Orlando Rojas (*Papeles secundarios*), entre otros. Es promovido a director asistente y labora con Fernando Pérez en *Hello*, *Hemingway* y *Madagascar*. Realiza, entre otros, los documentales: *Un pedazo de mí* (1989), *El Fanguito* (1990),

¿Dónde está Casal? (1991), *Dentro de 50 años* (2009), *Nunca ha sido fácil la herejía* (2009) y la serie documental *Benny Moré, la voz entera del son* (2009). Dirige los largometrajes de ficción: *El Benny* (2006), *Irremediablemente juntos* (2012), *Cuba libre* (2015) y *Buscando a Casal* (2019). Es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Ecuador

Eje A

Los films más destacados del país

1. El Tesoro de Atahualpa

Wilma Granda Noboa

Ficha técnica

Duración: s/d - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Augusto San Miguel Reese - Año de producción: 1924 - Año de estreno: 1924 - Producción: Ecuador Film Company - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Evelina Macías, Augusto San Miguel, Erick Van Den Eden, Pepe Chevasco, Julia Sanford, F. Zaldumbide, Manuel Vizcaino.

Breve sinopsis

Una leyenda narra que el tesoro del Inca Atahualpa fue escondido durante la conquista para ocultarlo de la ambición española. En el film, Jaime García —estudiante de medicina— auxilia a un indio viejo quien en agradecimiento

le confía planos y señales para encontrar el tesoro. Esa búsqueda propone un final *justiciero y vengador* que, según la prensa, conjuga aventura, drama y comicidad. Se había filmado a paseantes mestizos y, por primera vez, al indio y su esforzado trabajo de fletero o *guando*, así como la vida marginal de familias indígenas en el campo y las impresionantes imágenes de un viaje en el *ferrocarril más difícil del mundo*, que unía la costa y la sierra. Más que la búsqueda del oro y piedras preciosas, la película podría sostener una metáfora frente al saqueo, donde toda huella del tesoro quizás se haya perdido pero, algo inmanente, no habrá podido arrebatarse a la memoria y resistencia de los pueblos indígenas.

Comentario sobre el film

El primer argumental del cine ecuatoriano, desaparecido al día de hoy, recupera elementos de la tradición oral, depositaria de mitos y leyendas indígenas. Como sucede en los inicios del cine de cualquier país se asume un tema propio o conocido. En el Ecuador de los veinte, *El Tesoro de Atahualpa* constituye un adelanto al posterior interés de muchas cinematografías sobre el tema. En los años sesenta, el cine peruano lleva a la pantalla la leyenda con el mismo título y similar argumento. Un poco antes, en 1954, el norteamericano Jerry Hopper filma *El secreto de los incas* con Charlton Heston, quien con un mapa de piedra pretende ubicar la tumba del tesoro. Yma Sumac, cantante peruana convertida en sacerdotisa, virgen del sol y descendiente de Atahualpa, musicaliza la reyerta de ambiciones. De otra parte, el director alemán R.W. Fassbinder pone en boca del actor Wolfgang Kaufmann, en el film *Rio das Mortes*, el deseo de ir a Perú, con un mapa virreinal y encontrar la riqueza escondida. Asimismo, el gran poeta Federico García Lorca usaría una máquina fotográfica para organizar una

representación teatral de *La historia del tesoro* que ha quedado plasmada en cuatro curiosas fotografías como si fuese un guion de película silente.

Interesa plantear que con este primer argumental San Miguel y la Ecuador Film Co. proponen un tema y un protagonista —lo indio y los indios— apropiándose de una posibilidad técnica y política de la época: incluirse a los ismos de las vanguardias y expresar elementos de renovación social que, a la larga, lograrán imponerse cuando las élites las retomen y maquillen como folklore, a partir de la mitad de los años cuarenta. Es decir, no solo se propone una técnica nueva, sino un sentido político como supone Mariátegui respecto a las vanguardias: "... sentido revolucionario del... repudio, el desahucio, la befa del absoluto burgués [...]".¹ Temas tan controversiales que luego no lo son: indios en la pantalla del cinematógrafo. Imágenes en movimiento que, a pesar del silenciamiento o vaciamiento, reflotan todavía como un proyecto político que sigue subvirtiendo las anti-guías y nuevas maneras del silencio.

El Tesoro de Atahualpa en 1924 conjuga un proceso tecnológico y una antigua leyenda, como una propuesta cultural que sectores progresistas de la sociedad realizarían para visibilizar a unos excluidos, los indios y, de paso, a una clase media emergente que requiere relatarse o interpretarse de un modo distinto al que lo hace la tradición. El cine de los veinte vislumbra los síntomas de una modernidad exigida que contrasta con las carencias y limitaciones para filmar, exhibir y receptor el nuevo suceso de las *imágenes en movimiento*. Pero también, explora una experiencia más para el nuevo oficio de los cinematografistas, actores y actrices quienes, como una opción, colaborarán para incluir en las

1 Mariátegui, Jose Carlos. (1964). "Arte, revolución y decadencia. El artista y la época", en *Obras completas*, p. 19. Amauta.

posteriores películas de la Ecuador Film Co. una denuncia política expresa e imprescindible. Marcando una fractura con el sentido de las imágenes cinematográficas que hasta allí se habían realizado y en las que, ni por asomo o como panorámica, existían los indios.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Granda Noboa, W. (1995). *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Granda Noboa, W. (2006). *La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925*. Tesis para optar el grado de Maestría en Estudios de la Cultura. Universidad Andina Simón Bolívar.

2. El Terror de la Frontera

Tomás Astudillo Fierro

Ficha técnica

Duración: 4 min 40 seg a 24 cuadros por segundo / 7 min a 16 cuadros por segundo - Formato: filmico (9.5mm) - Tipología: ficción - Dirección: Luis Martínez Quirola - Año de producción: 1929 - Año de estreno: s/e - Producción: Familias Martínez Quirola y Holguín - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Luis Martínez, Mery Holguín, Henry Holguín, María Teresa Quirola.

Breve sinopsis

En el lejano oeste, un grupo de cowboys desciende frenéticamente la arista de un cerro conducidos por El Texano y su caballo Volador. Desde las alturas, el jinete observa un corrompido pueblo al que retorna después de largos años de ausencia. A su llegada, en medio de calles polvorientas, El Texano conocerá a un nuevo amor, la bella Clara. Sin embargo, para establecerse, deberá primero enfrentar a un pasado oscuro de viejos enemigos, romances y, sobre todo, a El Ronco, un bandido también conocido como El Terror de la Frontera.

Comentario sobre el film

Revisando algunos testimonios sobre el origen de este western casero me puedo imaginar el aventurero entusiasta del ambateño Luis Martínez Quirola, cuando al volver de una sala de cine quiteña a su natal Ambato, propuso a su familia la descabellada idea de hacer una película de

vaqueros. Era el año 1929. Manos a la obra, él, por supuesto, sería director y protagonista, su hermano estaría cargo de la fotografía, operando una cámara 9.5mm Pathé Baby que rodaba a dieciséis cuadros por segundo que ya habían conseguido prestada; sus primas también serían parte del elenco, completarían el resto de papeles con amigos, parientes y sus propios caballos. Claramente se trata de una película independiente, autoproducida.

Me imagino también que llegó el momento en que los realizadores se preguntaron —y ahora, ¿cómo hacemos una película?—. Si bien en aquellos años la producción nacional era muy escasa, se rodaban sobre todo vistas documentales y recientemente se habían empezado a filmar las primeras ficciones locales. Si se podía disfrutar de una exhibición de películas extranjeras de diversos géneros en varias ciudades del Ecuador, las del *oeste* eran las que a Martínez le cautivaban y se volvieron su referencia. Un espíritu autodidacta, una mezcla de impulso e inocencia, así como la posibilidad económica de comprar y revelar película de pequeño formato en Quito los llevo a rodar a Martínez Quirola y su familia, la que hoy en día, un siglo más tarde, es la película de ficción más antigua existente y conservada en la Cinemateca Nacional del Ecuador.

Desde los primeros segundos de este cortometraje, en la que unos vaqueros divisan un *Saloon* y anuncian su llegada al pueblo, inmediatamente entramos al universo de las películas del oeste, y en paralelo, esta misma escena revela una de las características más ingeniosas del film, el reciclaje de retazos de películas norteamericanas para completar escenas ambiciosas que Martínez no podía filmar. Además de ser un western, *El Terror de la Frontera* es también una película de *found footage*. Puedo sentir entonces mientras miro avanzar las imágenes digitalizadas y aceleradas a veinticuatro cuadros por segundo, ese instinto libre, creativo

y recursivo de estos primeros cinéfilos convertidos en cineastas, al realizar esta ópera prima de nuestra cinematografía.

Así, entre intertítulos y planos enteros, el cortometraje navega los estereotipos del emblemático género cinematográfico: un héroe con valores nobles enfrenta a los bandidos del pueblo, las mujeres vistas como objeto de pureza o de perdición y la resolución de conflictos sin ninguna otra salida que a través de la violencia. Me pregunto si Martínez y su equipo se cuestionaban sobre estos aspectos de la representación o si al momento de editar los rollos les preocupara que los cowboys lleven atuendos tejados en una escena y pocos segundos más tarde luzcan como revolucionarios mexicanos, que todas las locaciones y algunos personajes tengan nombres en inglés, o que la noción de frontera no se ponga en evidencia a pesar de llevar esta palabra en el título. A lo largo de la película, construida con planos medios, tanto los planos generales como los planos cerrados son ausentes, y el único primer plano es una brevísima mirada a cámara del bigotudo villano El Ronco, quizás como un guiño al famoso plano de *Asalto y Robo de un Tren*, el western fundacional de Edwin S. Porter; aunque no sabemos si Martínez lo conocía. Siento en estas borrosas imágenes, que demandan hoy una restauración digital, la timidez e inexperiencia del cinematógrafo a la hora de retratar un territorio o explorar la expresión de un rostro. Sin embargo, el propósito —sin lugar a dudas— fue divertirse, actuar lo mejor posible a la hora de caerse a golpes o abrazar a la heroína, hacer del rodaje un juego, y completar así una narración sin pretensiones estilísticas o comerciales. Una vez finalizada la película, ésta nunca se estrenó en una sala de cine y sólo sesenta años más tarde, gracias a las gestiones de la Cinemateca Nacional del Ecuador y su par brasilera, donde reposa el nitrato original, se la pudo inflar a 35mm y finalmente exhibirla al público capitalino.

Hoy en 2021, *El Terror de la Frontera* conserva características representativas de la producción local contemporánea. Una producción escasa, con procesos más artesanales que industriales, dónde la motivación de los autores es el principal motor para llevar a cabo un proyecto que muchas veces necesita de inversiones familiares tanto económicas como humanas. Una producción, en su mayoría, hecha por y para un sector urbano de clase media alta, que mantiene un fuerte componente autodidacta y donde los referentes narrativos y temáticos vienen en su gran mayoría de Norteamérica o Europa, pero en las que se incrustan elementos recursivos y creativos que permiten proyectar una voz que busca autenticidad.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Granda Noboa, W. (1995). *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana/Cinematoteca Nacional/Unesco.

El Terror de la Frontera, western andino. En: *Sitio web de la Cinematoteca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*: <https://cinematecanacionalce.com/proyectos/cronologia-1924-1929/>

3. Guayaquil de mis amores

Paúl Narváez

Ficha técnica

Duración: s/d - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Francisco Diumenjo - Año de producción: 1930 - Año de estreno: 1930 - Producción: Ecuador Sono Films, Casa Columbia, J. D. Feraud Guzmán - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Evelina Orellana, Carlos Landín, Dúo Ibáñez Antepara, Dúo Ecuador.

Breve sinopsis

“Sublime poema de amor hecho con el sabor de lágrimas y besos de la pasión”. Protagonizada por la primera actriz del cine ecuatoriano Evelina Macías o Evelina Orellana.

Comentario sobre el film

En el año 1930 llega al Ecuador el cine sonoro. *Guayaquil de mis amores* es la primera película ecuatoriana con sonido sincronizado dirigida por el argentino Francisco Diumenjo y producida por Ecuador Sono Films de Alberto Santana. Diumenjo fue socio de la productora limeña Amauta Films para la cual creó y patentó el Sistema de Sonido Diumenjo. Por su parte, Alberto Pérez Santana, de nacionalidad chilena, llegó a Guayaquil en los años veinte y fue pionero del cine sonoro en Sudamérica.

El film *Guayaquil de mis amores* es considerado uno de los más taquilleros de la historia del cine ecuatoriano. La película se estrenó el 21 de septiembre de 1930 y fue sonorizada en vivo por el Dúo Ibáñez Antepara.

El disco homónimo lo grabó el Dúo Ecuador, integrado por Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez Mora. Este film fue auspiciado por la casa Columbia representada en Ecuador por José Domingo Feraud Guzmán, quien financió el viaje del Dúo Ecuador hacia Nueva York para grabar el disco de la película.

Guayaquil de mis amores tuvo un costo de 8.000 sucres y fue una adaptación del libro de textos periodísticos y humorísticos *Cosas de mi tierra* del escritor José Antonio Campos, conocido como Jack the Ripper.

El contexto histórico de los primeros años de la década del treinta en Ecuador, estuvo marcado por lo que se conoce como la “Guerra de los cuatro días” ocurrida en Quito. En este contexto de convulsión política y social se produjeron en Guayaquil, además de la producción de Diumenjo, las películas de Alberto Santana *La divina canción* (1931) e *Incendio* (1932). Al igual que la primera, estas cintas se encuentran desaparecidas.

Gracias a la película *Guayaquil de mis amores*, el disco homónimo se convirtió en ícono de la cultura popular guayaquileña, pues, la grabación del Dúo Ecuador para la película se popularizó como símbolo de la guayaquileñidad hasta el día de hoy.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” (1987). *Cronología de la Cultura Cinematográfica (1849-1986)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Granda Noboa, W. (1995). *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Casa de la Cultura ecuatoriana.

4. Los hieleros del Chimborazo

Carolina Benalcázar Cevallos

Ficha técnica

Duración: 22 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Gustavo e Igor Guayasamín - Año de producción: 1980 - Año de estreno: 1980 - Producción: Banco Central del Ecuador - Tipo de financiación: estatal.

Breve sinopsis

Desde la época colonial, los indígenas de la sierra que ascienden hasta los picos más altos que alcanzan los 5.200 metros sobre el nivel del mar picaban gigantescos bloques de hielo que transportaban y bajaban a la ciudad de Riobamba y Guaranda para venderlos en las ferias.

Comentario sobre el film

“Lo importante desde el punto de vista formal es haber roto con la escuela normal del documental que tiene una banda sonora explicativa de lo que va pasando. El logro es haber desechado este tipo de escuela, y que el filme sea absolutamente limpio para que cada espectador saque sus propias conclusiones” contó Gustavo Guayasamín a Raúl Arias en una entrevista en 1980. En este momento su película *Los hieleros del Chimborazo*, co-dirigida junto a su hermano Igor, venía de obtener una Mención de Honor en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana y empezaba, junto a muchas otras películas, a conformar lo que el investigador Christian León considera el punto más alto del periodo de producción filmica a manos de jóvenes

cineastas preocupados por registrar la diversidad y riqueza natural, geográfica, social y cultural del Ecuador, produciendo así un *boom* en la temática indigenista.

Comparto ese fragmento de entrevista con la intención de situar este texto en el trabajo de sonido de *Los hieleros del Chimborazo* que, en las palabras de Guayasamín, “asoma como el dispositivo que posibilita una ruptura y a la vez hace visible un deseo por un cine abierto a una diversidad de interpretaciones. Lo hago partiendo de una inquietud por el lugar que tiene el sonido en los estudios de cine de nuestro entorno y por las posibles nuevas lecturas que podría abrir un ejercicio de localización de paisajes y ecologías sonoras en las películas con las que compartimos territorio”.

Inspirados por el libro *Relaciones inter-étnicas en Riobamba* de Hugo Burgos, los hermanos Guayasamín se propusieron acompañar y filmar la labor milenaria de los hieleros, la cual consiste en picar hielo, envolverlo en pajonales y llevarlo para su venta en la Plaza de Riobamba. El equipo fue conformado únicamente por los dos y la filmación, que en 1979 obtuvo apoyo financiero del Banco Central —una de las instituciones que en el contexto de las políticas nacionalistas implementadas por el Estado en 1972 financiaba este tipo de películas—, tuvo lugar desde 1977 hasta 1980. En este último año se fundaron las organizaciones indígenas CONFENAIE y CONACNAIE.

En películas también preocupadas por dar testimonio de la vida indígena previas a *Los hieleros del Chimborazo*, como *Entre el sol y la serpiente* (1977), habita aún la primacía de la voz en *off*, recurso que en el contexto del cine etnográfico se asocia a una postura blanco-colonialista que busca explicar las vidas de poblaciones indígenas, y en películas como *Quito, país de la mitad* (1981) se avizora un interés por explorar las dimensiones sonoras del registro directo con acercamientos a los sonidos del viento, los cantos y los rituales.

Aunque *Los hieleros del Chimborazo* no cuenta con una banda sonora explicativa —una voz en *off*—, el componente explicativo no está ausente, de hecho se encuentra escrito en palabras sobre las imágenes hacia el final, donde los realizadores describen a modo de denuncia social las duras condiciones de trabajo de los hieleros que los han mantenido en un “tiempo congelado”. Esta explicación, según Christian León, reitera al sujeto indígena como víctima y necesitado de la asistencia del Estado.

En la película, el sonido no es el terreno donde ocurre la explicación. León le atribuye mérito por tratarse de un sonido directo que prescinde de la voz en *off* explicativa por primera vez en el documental ecuatoriano, introduciendo así la modalidad observacional para el abordaje de los pueblos indígenas en Ecuador. Sin embargo, advierte que el carácter de denuncia social evidenciado en lo que él llama su “guión socioantropológico” dota a todo aquello que registra la cámara de un sentido establecido de antemano. Esta referencia a lo que registra la cámara y no a lo que registra la grabadora de sonido sugiere que mientras la imagen pierde una cierta autonomía, el sonido sí la conserva. Para sostener este argumento León se acerca a un momento sonoro vital al describir la escena donde uno de los hieleros hace un reclamo en el mercado, y escribe: “Frente al proyecto racional de denuncia social, aparece esa imagen furibunda no codificable en el lenguaje letrado del texto fílmico. Frente al carácter informativo y científico del relato, irrumpe esa voz malsonante e inaudible, la palabra poco castiza, mal hablada” (2010: 180-181). La irrupción de esa voz, nota León, presagia la irrupción del movimiento indígena en la escena nacional diez años antes y se eleva por encima de los intentos de desautorizarla con texto explicativo. Esa voz, que disputa que todo en la película sea congelamiento, se vuelve un espacio importante para interrogar cómo los otros

sonidos que pueblan la película también tienen la potencia de la ruptura. ¿Qué formas toma esta ruptura? y ¿Por qué es importante preguntarnos eso ahora, hoy en día?

Los sonidos que habitan a la película como el soplo del viento, los cantos de los pájaros, las voces, respiraciones, silbidos, cantos y suspiros de los hieleros, el roce de sus cuerpos contra los pajonales, el repiqueteo de las hachas contra el hielo orquestan un paisaje sonoro andino, una sonoridad del Chimborazo. El análisis sonoro de León es importante porque al descentrarse de la imagen abre un valioso espectro para pensar más allá de la cultura oclocéntrica que sostiene una jerarquización de los sentidos, y así escuchar con mayor agudeza la relación entre los sonidos de cuerpos humanos y no humanos. Ese llamado a escuchar la ecología sonora de la película es también un llamado a preguntarnos: ¿Cómo pensar la película más allá de las políticas de representación de los pueblos indígenas? ¿Qué de la relación entre las voces humanas y no humanas de la película y de la forma en que estas fueron montadas abre nuevos posibles caminos para pensar la pertenencia, el paisaje?

Me detengo en los gestos de montaje de, por ejemplo, mantener como pista de sonido aquel de los hachazos contra el hielo cuando la imagen ya ha migrado de un plano de los hieleros picando el hielo a un plano abierto que nos permite observar el Chimborazo entero; o estirar el canto final que describe la labor de los hieleros hacia los créditos, cuando ya no hay más imagen. En estas sutiles decisiones de montaje encuentro un gesto por la continuidad; una continuidad sonora a la labor de los hieleros, a sus reclamos por dignificarla, entonces una continuidad a esas vidas, esos cuerpos, y también una continuidad a cuerpos no humanos como el que los acoge, el Chimborazo mismo. Una continuidad que apuesta por una vitalidad sonora, una vitalidad del paisaje sonoro en cuestión. El trabajo de sonido de la

película en su momento fue el terreno para romper con una cierta escuela paternalista del cine etnográfico, escuchar a la película hoy en día quizás tenga que ver con qué continuidades trazó ese gesto rupturista.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. La Caracola Editores.

5. Dos para el camino

Jorge Luis Serrano Salgado

Ficha técnica

Duración: 97 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jaime Cuesta Hurtado y Alfonso Naranjo - Año de producción: 1980 - Año de estreno: 1981 - Producción: Cuestordoñez - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Ernesto Albán Mosquera, César Carmigniani, Annie Rosenfeld, Alfonso Naranjo.

Breve sinopsis

Dos amigos accidentales, Alejandro y Gilberto, forman una pareja de vividores que, mientras recorren costa y sierra en el Ecuador de los años ochenta, cometen pequeñas fechorías para salir del paso y sobrevivir día a día. En medio de sus aventuras conocen a una joven de la cual cae perdidamente enamorado Gilberto y eso hará que la escala de sus estafas suba de nivel para impresionar a la chica. Al ritmo de ingenuas canciones pop y románticas del momento la pareja se transforma en un trío de aventureros.

Comentario sobre el film

Dos para el camino es una comedia costumbrista ecuatoriana narrada en clave de *road movie* con toques de cine musical realizada a inicios de los años ochenta. Es la ópera prima de Jaime Cuesta, quien la co-dirige junto al actor y guionista Alfonso Naranjo, hijo de Agustín Cuesta el primero, pionero del cine ecuatoriano. Fue el debut y a la postre único largometraje nacional protagonizado por el actor

Ernesto Albán Mosquera (1912-1984), figura central del teatro ecuatoriano durante el siglo XX, intérprete del célebre personaje Evaristo Corral y Chancleta —creación del dramaturgo Alfonso García Muñoz—, devenido con el tiempo en un símbolo de Quito y muy específicamente de un tipo de sentido del humor rápido y ávido del doble sentido propio del habitante de la ciudad, conocido coloquialmente como “sal quiteña”. En *Dos para el camino* Albán no interpreta a Don Evaristo sino a Alejandro, un vendedor ambulante que vive de pequeños embustes y engaños que lo llevan de situación en situación haciendo así avanzar el relato. Cuando Alejandro conoce al guayaquileño Gilberto (César Carmigniani) este se convierte en su compañero de aventuras y juntos recorren el Ecuador haciendo de las suyas como una suerte de “el gordo y el flaco” criollos, una pareja dispareja que representa a la sierra y a la costa del país superando en la película el tradicional regionalismo que ha marcado con profundas disputas políticas y culturales la historia del Ecuador.

El tono de la película está dado por la sumatoria de *sketches* donde los personajes ensayan distintas formas de engañar a los incautos ciudadanos que creen en su palabra, con falsos juegos de naipe, fórmulas imposibles para crecer el cabello o elixires para la vida eterna. Se nota, en este sentido, que si bien existía una especie de guión escrito finalmente la narración se organiza y estructura sobre las habilidades de improvisación de Albán Mosquera. Al mismo tiempo la película es la oportunidad de ver un Ecuador que, a inicios de los años ochenta, había retornado a la vida democrática y que se caracteriza todavía por un estilo de vida bucólico y campechano, un país que empezaba a ver importantes obras de infraestructura gracias al *boom* petrolero de los años setenta. La película fue remasterizada y restaurada digitalmente por el Consejo Nacional de Cinematografía (Cncine) en 2012.

En términos de producción se trata de una obra realizada de forma artesanal, sin ningún tipo de ayuda pública y gracias al empeño, juventud y entusiasmo de sus autores, así como al vital impulso del propio Ernesto Albán quien, gracias a ser una figura pública ampliamente conocida en el país, conseguía apoyos y auspicios sobre la marcha haciendo posible que, de esta manera, el rodaje llegase hasta el final. Tal fue el caso cuando arribaron a la ciudad de Cuenca donde la producción no tenía nada preparado y gracias a gestiones de Albán consiguieron que el principal hotel de la ciudad en aquel entonces (Hotel El Dorado) cediera gratuitamente habitaciones para el elenco y que también les permitiera rodar en sus instalaciones. De este modo la anecdótica historia detrás de la producción de la película se parece a las peripecias y aventuras vividas por los personajes en la ficción.

A inicios de los años ochenta Jaime Cuesta y su padre, Agustín Cuesta, son propietarios de la más importante productora quiteña del momento, Cuestordonez, la cual se dedica principalmente a la producción publicitaria. Dicha empresa es la base que les permite a los autores contar con los equipos necesarios —cámaras y moviola— para rodar y editar el film, siendo Cuesta, por ello, también el director de fotografía, su especialidad. Sin embargo, el rodaje de largometrajes de ficción prácticamente era una experiencia desconocida para aquella primera generación de cineastas ecuatorianos de la cual hacen parte Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, aglutinados en torno a Asocine durante su aparición histórica como gremio a finales de los años setenta. Dicha primera generación de cineastas, la Generación de los 80 —a la cual también pertenecen Edgar Cevallos, Gustavo y José Corral, Mónica Vázquez, Igor y Gustavo Guayasamín, entre otros— supera una larga etapa histórica de silencios e intermitencias de una cinematografía caracterizada hasta

entonces por figuras aisladas, tales como el padre salesiano Carlos Crespi, el singular Augusto San Miguel, el sueco Rolf Blomberg, el guayaquileño Gabriel Tramontana o el propio Agustín Cuesta. Y si bien a inicios de los ochenta se registra una importante cantidad de documentales y cortos rodados en el país, apenas tres largometrajes de ficción fueron producidos localmente durante el decenio: *Dos para el camino*, *Mi tía Nora* y *Tequiman*, este último inconcluso y nunca estrenado.

El recorrido en salas de la película forma parte de una época caracterizada por un circuito de cines cantonales que existía en Ecuador de frontera a frontera. Y según testimonio del propio Cuesta la obra superó el millón de espectadores —no existe registro—, pero aquello apenas alcanzó para cubrir deudas adquiridas durante la producción. Es importante señalar, finalmente, la colaboración clave del documentalista argentino Jorge Prelorán, amigo personal de Jaime Cuesta, en la edición del film, ordenando y dando unidad a la película a pesar de los errores de producción y de varias improvisadas interpretaciones haciendo que la misma, gracias a su tono liviano y ligero, conserve cierta ingenua frescura y atractivo hasta la fecha. Al mismo tiempo vale recordar que se trató de una obra cuya temática y género fueron a contracorriente en una época caracterizada por un cine militante y de denuncia social realizado mayoritariamente por los colegas de Cuesta y Naranjo, recibiendo por ello ácidas críticas encabezadas por el fundador y director de la Cinemateca Nacional del Ecuador, Ulises Estrella, por tratarse de un “cine de evasión” superfluo y trivial. Cuesta realizaría, muchos años después, un segundo largometraje no estrenado en salas sino en la televisión comercial del país, denominado *Flores secas* y posteriormente no haría más obras. Tras su fallecimiento en 2012 dejó varios proyectos inconclusos, en especial un largometraje en homenaje a su padre titulado *El pionero*.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Naranjo, A. (2010). *Panorámica y zoom-in a Dos para el camino*. Cncine.

6. Camilo Egas, el pintor de nuestro tiempo

Rafael Plaza Andrade

Ficha técnica

Duración: 12 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Mónica Vásquez - Año de producción: 1982 - Año de estreno: 1983 - Producción: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Eddy Castro, Raquel Rodas - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Nicolás Kigman (narración), Raúl Andrade, Alexandra Buendía, Pablo Palacios, Carlos Naranjo, Juan Acosta, Luis Arregui.

Breve sinopsis

Documental sobre el pintor Camilo Egas, uno de los más grandes representantes del arte moderno ecuatoriano. Un acercamiento histórico a Camilo Egas, configurado a partir de varios recursos narrativos que intentan adentrarnos a su tiempo y entorno, y enaltecer su obra destacando su magnitud y merecida trascendencia.

Comentario sobre el film

La cantidad de films en nuestra historia del cine es tan reducida en comparación con otras, y tan accidentada en su desarrollo, que resulta consecuente encontrar logros o puntos de inicio bastante tardíos al revisar los registros cinematográficos cronológicos nacionales. Uno de ellos correspondería a la primera mujer realizadora del país, cuyas películas, ejemplificando lo dicho anteriormente, empezarían a estrenarse a inicios de la década de los ochenta, incluso cuando los primeros cortometrajes y largometrajes de

Ecuador nos remontan a mediados de los años veinte. Aquel sustancial rótulo se le reconoce a la documentalista Mónica Vásquez, aunque en el mismo año de su primer trabajo, Pilar Villa se encontraba ya realizando cortometrajes de ficción junto a los niños del Taller de Cine Arte Infantil (TCAI) de la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. No obstante, la actividad de Vásquez se desarrolló fuera de los talleres de cine y continuó hasta principios de la década de los noventa.

Mónica Vásquez estrena su primer cortometraje documental en 1983, escogiendo como tema al pintor indigenista ecuatoriano Camilo Egas, uno de los más reconocidos creadores pictóricos del país. Este trabajo audiovisual se presentaría en el decimotercer Festival Internacional de Cine de Moscú,² así como en el quinto Festival de Cine de América Latina en La Habana, Cuba,³ en compañía de otras obras de realizadores nacionales como Camilo Luzuriaga, Gustavo Corral, Edgar Ceballos, César Carmigniani, y la ya mencionada Pilar Villa.

A pesar de haberse formado como periodista, Vásquez empezó a internarse en la realización cinematográfica junto a su pareja Ulises Estrella —figura clave para el desarrollo y la conservación del cine ecuatoriano—, y juntos formaron parte de la producción de Jorge Sanjinés filmada en Ecuador, *Llukshi Kaimanta* de 1977. Más tarde, ella continuó trabajando como productora o continuista en varios proyectos, incluyendo la película de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, *Dos para el Camino* (1981). Es justamente Jaime Cuesta quien la acompañaría como director de fotografía y editor en su primera obra, *Camilo Egas*, y en varios de

2 Cinemateca Nacional (2007). *Inicio y memoria, Cinemateca Nacional (1982-2007)*, pp. 25-26. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

3 Cinemateca Nacional (2007). *Inicio y memoria, Cinemateca Nacional (1982-2007)*, pp. 21. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

sus trabajos posteriores como *La otra luz* (1986) o *Tiempo de Mujeres* (1987).

Luego de este primer cortometraje dirigiría al menos una decena más, constituyendo una serie de piezas que podrían clasificarse dentro del documental indigenista, retratando las realidades y problemas de estos pueblos, y relacionándola directamente con la obra de Camilo Egas. Trabajos que además presentaban ciertas similitudes en cuanto a la utilización de música tradicional indígena, una ostensible militancia política y ecologista, y el uso de una narración similar a la de *Llukshi Kaimanta*. Empero, *Camilo Egas, el pintor de nuestro tiempo*, se diferencia en cierto modo de sus trabajos posteriores, al hacer gala de una voz narrativa mucho más poética y distinguida, y la presencia de diversos recursos como recreaciones actuadas, fotografías, entrevistas y la visualización de las pinturas, dibujos y trazos del mismo Egas. Estas particularidades tanto en lo audiovisual como en la significación histórica de su directora posicionan a este documental, junto a ejemplos como *Cartas al Ecuador* (1980) o *Los hieleros del Chimborazo* (1980), entre los más esenciales de nuestra cinematografía nacional.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cinemateca Nacional (2007). *Inicio y memoria, Cinemateca Nacional (1982-2007)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

7. Entre Marx y una mujer desnuda

Galo Pérez

Ficha técnica

Duración: 92 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Camilo Luzuriaga - Año de producción: 1995 - Año de estreno: 1996 - Producción: Grupo Cine - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Felipe Terán, Arístides Vargas, Lissette Cabrera, Maia Koulieva.

Breve sinopsis

Galo Gálvez, intelectual brillante, es un hombre de acción que recorre sus días en silla de ruedas empujado por Falcón, su sirviente. Mantiene con Margara María una relación amorosa desgarrada entre la disciplina de militante partidista y su minusvalidez. La película transcurre en Quito durante la década de los sesenta y expresa el desencanto de sus protagonistas quienes, fieles al espíritu de la época, soñaron con cambiar el mundo. Adaptación de la novela homónima de Jorge Enrique Adoum.

Comentario sobre el film

Camilo Luzuriaga, uno de los directores más prolíficos del cine ecuatoriano contemporáneo, crea un retrato de un Ecuador de revolución fallida, melancólico e idealista. Galo Gálvez (Arístides Vargas) es un revolucionario que con su grupo de amigos intenta llegar al poder del partido comunista. En esta búsqueda, la película cuestiona la forma cómo las organizaciones sociales pueden estar corrompidas por el mismo sistema de poder al que pretenden confrontar.

Por otro lado, la película rebasa los límites de la novela de Jorge Enrique Adoum pues, en su afán de experimentación, hace una obra llena de saltos temporales y voces narrativas complejas de contextualizar.

En tres actos se resuelven las intenciones narrativas de Adoum y, con una historia no lineal, se crea una percepción de melancolía infinita común de las ciudades andinas y, a la vez, se percibe un sentimiento de esperanza constante sobre la llegada de un triunfo de la clase trabajadora.

El cine, a diferencia de la literatura, tiene la cualidad de la simultaneidad, hay varios sucesos en una sola imagen y el sonido entrega otra carga de significado. En el texto es posible un relato donde el narrador pierde la capacidad de diferenciar volúmenes. En un formato audiovisual, el relato anterior tendría que ser adaptado a un ejercicio interpretativo. Jean Mitry, refiriéndose a la diferencia narrativa entre literatura y cine, dice: “Una novela se piensa, se imagina. Un filme por el contrario se percibe. Por la representación objetiva de las cosas, la imagen posee un poder liberador que no posee la palabra” (Mitry, 1986: 426). Mitry habla de una relación visceral entre la película y el espectador, la percepción de una historia y no su lectura. Esa cualidad narrativa es entregada por esta simultaneidad de sucesos creada también por el sonido. En todo film, el sonido crea significado y el volumen maneja jerarquías y distancias. Solo en el cine, la imagen viaja junto al sonido cargada de tiempo. Por ejemplo, la distorsión sonora puede entenderse como una metáfora sobre el silencio o el ruido; puede entregar niveles de significación infinitos dependiendo de la imagen con la que estos son proyectados. Interesa entonces pensar en nuestra época, en nuestra geografía y su cine. ¿Cómo se percibe visceralmente? ¿De dónde nace nuestra voz en este formato narrativo? ¿Cuál es su significado? ¿Cómo sonamos?

En 1996 se estrenó *Entre Marx y una mujer desnuda*. En ella se propone adaptar la novela homónima de Jorge Enrique Adoum; novela poética y experimental que retrata un Ecuador de los años sesenta y la vida de un grupo de intelectuales de izquierda que desean transformar la sociedad en la que viven. En el relato audiovisual, Galo Gálvez, radical marxista, sufre la marginación del Partido Comunista que se apega a una línea conservadora, mientras que el narrador, que a la vez es un personaje, cuenta una historia de amor que se mezcla con la línea de los acontecimientos. Luzuriaga logra un ensayo sobre el comportamiento de clase, la economía y la cultura rebasando los límites de la novela. En esta película existe una melancolía provocada desde la banda sonora. Así se escucha al Ecuador de los años sesenta para Luzuriaga: triste, de revolución fallida. Se percibe un Quito mezclado con un piano y un violín. Una ciudad que parece haber salido de la encomienda hace poco; con el indio cargando siglos de opresión.

También hay otro sentido sonoro que refleja el idealismo de un grupo de jóvenes bailando música de protesta de Jaime Guevara. Para Luzuriaga la música divide a su película en dos: la de melancolía infinita y la esperanza del triunfo de la lucha de clases. El recurso de la voz en *off* y la música diegética entregan a los personajes la capacidad de mostrarse como observadores y con la necesidad de ser escuchados. Estas voces crean un monólogo interno de cada personaje, mostrando de esta manera la personalidad barroca de nuestra gente. El doble sentido de nuestro idioma y la queja interna y constante proveniente de una predicción pesimista sobre el porvenir.

Para terminar, se podría tomar por ejemplo el momento histórico y asociarlo con una película estrenada en ese periodo, y entender que sí existe una voz, un ruido y un silencio para cada época en el Ecuador. *Alba* (Ana Cristina Barragán, 2016)

es una película que fue estrenada después de un largo periodo de estabilidad política, de silencio predominante, de poco ruido. Por otro lado, *Ratas, ratones y rateros* (Sebastián Cordero, 1999) es una película que en su metáfora sobre la búsqueda del silencio revela un contexto inquieto y lleno de ansiedad —algo que Luzuriaga en *Entre Marx y una mujer desnuda* retrata de manera más ambigua, y donde se observa la necesidad de una ideología todavía no fallida—.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Mitry, J. (1986). *Estética y Psicología del Cine*. Siglo Veintiuno Editores.

8. Ratas, ratones y rateros

Christian León

Ficha técnica

Duración: 107 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Sebastián Cordero - Año de producción: s/d - Año de estreno: 1999 - Producción: CabezaHueca - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Carlos Valencia, Marco Bustos, Cristina Dávila, Fabricio Lalama, Irina López, Simón Brauer, Lupe Machado, Liliana Ruiz, Alfredo Martínez, Fernando Rodríguez, Antonio Ordoñez, María Belén Moncayo, Diego Naranjo, José Antonio Negret, Javier Andrade, Elena Torres y Augusto Sacoto.

Breve sinopsis

La vida de Salvador, un joven delincuente principiante, se ve alterada por la presencia de su primo Ángel, un ex-convicto que lo arrastra hacia su precario y lumpen mundo.

Comentario sobre el film

La ópera prima de Sebastián Cordero es una película de referencia en varios sentidos. En primer lugar, es uno de los films emblemáticos del realismo sucio latinoamericano que tuvo su auge en los años noventa con relatos de marginalidad y violencia urbana. En segundo lugar, es una película hito que marca una ruptura con el cine de los años ochenta y el surgimiento de un cine contemporáneo en Ecuador. Propuso un nuevo modelo estético y de producción que se constituyó en un paradigma para toda una generación de cineastas emergentes.

Inspirado en *Los olvidados* de Buñuel, Sebastián Cordero realizó un relato con una alta dosis de acción que tiene el acierto de tratar la violencia callejera sin moralismo ni moraleja redentora. El film hace de la delincuencia el pivote para la tragedia del individuo, al mismo tiempo que propone un testimonio visual urbano alejado del costumbrismo nacionalista.

Ratas, ratones y rateros relata la vida de dos sujetos que paulatinamente extravían su proyecto de vida, se desentienden de objetivos trazados por la sociedad y terminan atrapados en una espiral de violencia que los conduce a un callejón sin salida. La historia inicia cuando Salvador se reencuentra con su primo Ángel, un exconvicto que es perseguido por matar a un hombre. Salvador se transforma en asesino para salvar a Ángel y se involucra en una aventura delictiva que finalmente lo llevará a distanciarse de su admirado primo.

Con una cámara frenética inspirada en el cine directo y un montaje crepitante y musical, la película juega con grandes oposiciones temáticas: extroversión/introversión, costa/sierra, estabilidad familiar/delincuencia callejera.

Ángel es un hombre acción, extrovertido y sin escrúpulos. Una permanente explosión de parlamentos, acciones y maniobras lo caracterizan. Salvador en cambio es un muchacho tímido, algo ingenuo, aquejado por la epilepsia. El silencio y el recogimiento lo definen. Frente al flujo sistólico que caracteriza a Salvador, un movimiento diastólico es la respuesta de Ángel. Toda la energía que dilapida Ángel, Salvador la recoge, la absorbe y sufre.

Ratas, ratones y rateros recupera la tradición del cine callejero y de pandillas. La confrontación entre el espacio de la calle y el espacio familiar viene de esta tradición. Al iniciarse en el mundo del crimen callejero, Salvador ve desaparecer a toda su familia. De manera que el film consiste en narrar por un lado un momento de hundimiento de esa

célula base de la sociedad que es la familia y, por otro, la emergencia del espacio callejero caracterizado por el anonimato y la violencia.

Ángel, por su parte, es la imagen viva del desarraigo, es un delincuente que ha extraviado todo vínculo de pertenencia. Su terrible orfandad se resuelve en la pérdida de todas las personas en las que puede confiar. Con mucha ironía usa el término “familia” para referirse a Salvador. En el momento de mayor intensidad del film recuerda a Salvador que los dos tienen la misma sangre. La añoranza que Ángel tiene de la familia está sintetizada en la cercanía que mantiene con su abuela.

La película participó en los festivales de Cannes, Venecia, Slamdance, La Habana, Cartagena. Entre otros premios, destaca la interpretación de Carlos Valencia galardonado en el Festival de Huelva.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

León, C. (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional/Ediciones ABYA YALA.

9. Qué tan lejos

Miguel Alfonso Bouhaben

Ficha técnica

Duración: 92 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Tania Hermida - Año de producción: 2006 - Año de estreno: 2006 - Producción: Corporación Ecuador para Largo - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Cecilia Vallejo, Tania Martínez, Pancho Aguirre y Fausto Miño.

Breve sinopsis

Road-movie que narra la historia de Esperanza, una turista española que viaja por Ecuador, y de Tristeza, una joven estudiante ecuatoriana que se une a ella con la idea de llegar a Cuenca para encontrarse con el chico que ama. En medio de un paro nacional, ambas emprenden un viaje que les llevará a conocerse mejor entre ellas y a conocer las singularidades paisajísticas y culturales del país.

Comentario sobre el film

Qué tan lejos es una de las películas más taquilleras del cine ecuatoriano, alcanzó más de 200.000 espectadores y estuvo en cartelera por 24 semanas.

A la hora de poner en valor el cine de Tania Hermida, resulta fundamental tener en consideración su trabajo de tesis de maestría que lleva por título “Había una vez sin otras veces. La disputa del tiempo en el cine de ficción” (2003). Este texto, que es el resultado de su investigación para obtener su Maestría en Estudios Culturales, va a tener un doble

objetivo. En primer lugar, se trata de criticar los modos de narración dominante en el cine de Hollywood, resultado de un lento proceso cuyo origen remoto podemos encontrar en la Poética de Aristóteles, donde el filósofo estagirita definió la importancia de la linealidad y de la causalidad en los sucesos narrados en la tragedia griega y sirven para forjar una narrativa hegemónica. En segundo lugar, la cineasta defiende la necesidad de forjar otros modos de narrar, más allá de esa mirada etnocéntrica de Hollywood con la idea de pensar/ver al otro desde una poética del sur: “¿Qué significaría proponer una película desde el sur? ¿Qué carga estética, temática y conceptual acarrearía esta palabra? ¿Qué deber ser se impondría a los realizadores del sur a través de estos auspicios?” (2003: 35).

Desde este contexto crítico-creativo, vamos a valorar de qué modo en sus películas se pone en crisis el cine de Hollywood y, en concreto, la idea de los personajes-modelo. Para la directora ecuatoriana, los personajes-modelo son sustituidos por lo que vamos a denominar personajes intersticiales. Estos siempre se sitúan en el intermezzo entre los discursos dominantes y no tienen un carácter definido, ni cerrado. En *Qué tan lejos* los personajes encarnan una alegoría. Cada uno de los personajes femeninos es portador de un discurso específico. Tristeza defiende un discurso crítico de Ecuador, ya que percibe la realidad desde su perspectiva autóctona y, de ese modo, pone en valor únicamente los problemas sociales del Ecuador. Esperanza, por su parte, desde la mirada del extranjero seducido por la belleza del entorno natural, no es capaz de captar la realidad social, sino la superficie de postal de los paisajes. Si Esperanza configura el prototipo de turista que pretende registrar la realidad de Ecuador; Tristeza es la idealista joven que quiere impedir el matrimonio de su supuesto novio. Dicha tensión conceptual entre lo real y lo ideal se va desvaneciendo

progresivamente: la realidad natural que seduce a la española nada tiene que ver con la realidad socio-cultural; a la vez que el amor idealizado deviene farsa cuando la joven llega finalmente a Cuenca. El film se conforma sobre la textura narrativa de ambos personajes y muestra cómo la “esperanza” lanzada a la búsqueda de la realidad rima con la “tristeza” de no conquistar el amor ideal. Dos miradas diferentes que producen discursos diferentes.

Ahora bien, estas dos miradas sobre lo real son puestas en crisis por un tercer personaje, que rasga las certezas de ambas: Jesús, un personaje que rompe los discursos de Tristeza y Esperanza, una suerte de síntesis de Jesucristo y de Don Quijote. Así, la ruptura de los discursos de ambas, del discurso local y del extranjero, del crítico y del superficial, se da por medio de un discurso transgresor, un discurso en los márgenes. Tanto Jesucristo como Don Quijote son rebeldes contra el poder hegemónico y, dicha rebeldía, fue su condena. El discurso del personaje de Jesús rompe con los discursos de las dos protagonistas. Es el discurso cristiano del amor al prójimo, del amor al “cualquier otro”, el que hace ver a las protagonistas que hay un mundo más allá de sus respectivas burbujas, de sus puntos de vista determinados. Pero, en algún sentido, también es el discurso del loco, del que no se deja normalizar (Bouhaben, 2018).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bouhaben, M. (2018). “La Revolución Ciudadana de las imágenes. El concepto de diversidad en el cine ecuatoriano contemporáneo como potencia contrahegemónica”. En *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 26.

Hermida, T. (2003). *Había una vez sin otras veces. La disputa del tiempo en el cine de ficción*. Tesis inédita, Universidad del Azuay.

10. Con mi corazón en Yambo

Albeley Rodríguez Bencomo

Ficha técnica

Duración: 135 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: María Fernanda Restrepo - Año de producción: 2007-2011 - Año de estreno: 2011 - Producción: Fondo suizo de ayuda a la producción (con el apoyo de SDC), CNCine, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, Ministerio de Cultura del Ecuador, Fondo de Fomento Cinematográfico (2007; 2009; 2011) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Santiago y Andrés Restrepo Arismendi, María Fernanda Restrepo Arismendi, Pedro Restrepo, Luz Elena Arismendi, Martha Cecilia Arismendi, Doris Morán, ocho presidentes del Ecuador.

Breve sinopsis

El 8 de enero de 1988 los niños Santiago y Andrés Restrepo (de 17 y 14 años) desaparecieron, sin ningún motivo justificable, a manos de la policía ecuatoriana. En ese momento, María Fernanda Restrepo Arismendi, hermana de los desaparecidos y autora del film, tenía diez años. *Con mi corazón en Yambo* es un documental que busca mantener la memoria a pesar del dolor vivido. Su autora junta los retazos de la desaparición de sus hermanos para reconstruir una cadena de injusticias que permanece vigente hasta hoy. Su reconstrucción narra más que la historia de un secuestro y un doble asesinato impune. Hilvana un relato personal y familiar trágico, aunque esperanzador, y revela, con valentía, aspectos crueles y vergonzosos de la historia política y policial de Ecuador.

Comentario sobre el film

El documental *Con mi corazón en Yambo* recoge, acuciosamente, el trayecto recorrido durante veinte años, desde aquel “día claro y azul” que fue el 8 de enero de 1988, en la tragedia de los hermanos Restrepo, Carlos Santiago y Pedro Andrés (de 17 y 14 años), dos niños quiteños, de padres colombianos, que fueron secuestrados, torturados, asesinados y desaparecidos durante el gobierno de León Febres Cordero. Estos sucesos, según podemos ver a través de la película, estuvieron seguidos de una cadena de engaños perversos, del cinismo, la indiferencia o el desdén gubernamental durante el mandato de ocho presidentes de la República, de evidencias manipuladas, escondidas o borradas, pero también y, sobre todo, de la perseverancia de la familia Restrepo Arismendi para impedir la desmemoria y la impunidad.

Se trata de una narración no lineal, que oscila entre el relato subjetivo de María Fernanda Restrepo Arismendi —para el momento del secuestro de sus hermanos una niña de diez años de edad, que se quedó esperándolos durante varios años desde aquel momento—, y la observación detallada de cada una de las pistas trucas, el enfrentamiento directo a la cuestionable ética de los distintos actores del poder ecuatoriano involucrados en este repudiable hecho, el estudio de los testimonios de todas las partes, y un ensamblaje inédito de grabaciones de llamadas telefónicas entre la familia y distintos agentes policiales o personas con deseos de sacar partido de las circunstancias; videos familiares que se van transformando en acciones de protesta y juicios; documentos desclasificados; fotografías y reflexiones en retrospectiva.

Destaca, en este documental, su fuerza poética, posible gracias a una narración profundamente sensible, que se

detiene en los nudos complejos con prístina honestidad y que deja ver con claridad la posición y afectos de cada una de las personas involucradas en los hechos, también a la fotografía que acompaña el relato —a cargo de François Laso y Cristina Salazar—, que está cargada de símbolos necesarios y conmovedores, y a una banda sonora pertinente —cuya música está compuesta por Iván Mora Manzano y Valentina Ramia—, que ajusta el hilo dramático sin recursividad.

Este documental ha sido el más visto hasta ahora en la historia del cine ecuatoriano, lo que se debe, precisamente y en buena medida, a esa digna probidad que ha logrado sensibilizar a sus espectadores, no sólo sobre esa dolorosa experiencia inconclusa que ha marcado a la autora y a su familia sino, además, con respecto a lo que esos hechos revelan de la sociedad ecuatoriana y, más aún, del funcionamiento de su sistema de justicia y del Estado.

Con mi corazón en Yambo, que el 14 de octubre de 2021 cumplió una década de haberse estrenado, ha sido merecedor de varios premios a nivel nacional e internacional, entre los que destacan: Ganador de la convocatoria de cine (2008-2009), Ecuador; Premio Nacional de cine Augusto San Miguel en la Categoría de Documental, Ecuador (2009); Favorita del Público en el EDOC, Ecuador (2011); IDFA Competition For First Appearance (2011); Mejor documental en el Havanna Film Festival New York, EE.UU. (2012); Mejor documental en el Dirk Vandersypen, Bélgica (2012); Premio del público en el Fidocs, Chile (2012); Mejor documental en el Isla Margarita Film Festival, Venezuela (2012); Mejor documental en el Festival Internacional de Documentales, Taiwan (2012); Premio del Jurado y la audiencia en el Creteil International Film Festival, Francia (2012); Mejor documental y Mención del jurado por la Dirección en el Festival de Cine UNASUR, Argentina (2012); Mejor documental en el Nefiac Latin American Film Festival, Yale,

New Haven, EEUU (2012); Mejor documental de Derechos Humanos en el Festival de Cine Latinoamericano de Flandes, Bélgica, (2012); Mejor fotografía en el Festival AtlanticDoc, Uruguay (2012); Mención especial del jurado, mejor película iberoamericana en el Festival Internacional de Documentales Docsdf, México D.F (2012); Premio Feisal en el Festival de Cine Internacional de la Habana, Cuba (2012); Segundo premio coral en la categoría documental Festival de Cine Internacional de la Habana, Cuba (2012); Mejor documental (People's Choice) en el Chicago Latino Film Festival, EE.UU. (2013); Premio del Público en el Festival Docsbarcelona, España (2013); Mejor Documental en el San Diego Latin Film Festival, EE.UU. (2013); Mejor documental en el Festival Internacional de Cine de Montería, Colombia (2013).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Bernal Carrera, E. y Gálvez Vaca, M. (2016). *Memoria y olvido: análisis del documental "Con mi corazón en Yambo" de Fernanda Restrepo*. Tesis para optar a la licenciatura en comunicación social.UCE.
- Gómez Noblecilla, M. y López Naranjo, S. (2014). *Análisis del impacto comunicacional del documental "Con mi corazón en Yambo" en los estudiantes de comunicación social de la Universidad Politécnica Salesiana*. Tesis para optar a la licenciatura en comunicación social.UPS.
- Llerena Puglia, D. (2017). *Propuesta de un modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano, período 2006–2011. Caso: Con mi corazón en Yambo de María Fernanda Restrepo*. Tesis para optar a la licenciatura de comunicación y periodismo. UCSG.

11. La Muerte de Jaime Roldós

Daniel Nehm

Ficha técnica

Duración: 125 min - Formato: digital (DV) - Tipología: documental - Dirección: Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera - Año de producción: 2006 - Año de estreno: 2013 - Producción: Consejo Nacional de Cine de Ecuador (CNC), Ibermedia - Tipo de financiación: mixta.

Breve sinopsis

La muerte de Jaime Roldós es la historia de un silencio. El ex presidente ecuatoriano, primer mandatario elegido democráticamente en 1979 después del régimen de la dictadura, murió en 1981, en una caída de avión en circunstancias inciertas. Mientras que la historia oficial determinó un accidente como causa de la muerte, el documental de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera cuestiona a la versión oficial e investiga el contexto de un posible atentado político. Revelando las repercusiones de una historia oculta en el contexto de la geopolítica internacional, *La muerte de Jaime Roldós* es una reflexión audiovisual esencial sobre la memoria y la fragilidad de la democracia en Latinoamérica.

Comentario sobre el film

“¿Qué imágenes tendría la historia del Ecuador si en algún momento comenzaran a hablar todos nuestros silencios?” —voz en *off* de *La muerte de Jaime Roldós*—.

Oscilando entre periodismo investigativo y ensayo documental, *La muerte de Jaime Roldós* ocupa un lugar singular en

la historia del cine y el audiovisual del Ecuador. Por un lado, su importancia reside en una relectura y deconstrucción histórica que resuena en el presente. El trabajo de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera destaca por su rigurosa, profunda y minuciosa investigación. Realizado durante siete años, la película está compuesta de una diversidad de materiales de archivos y testimonios, entretejidos y examinados por la voz en *off*. Se analizan archivos filmicos —algunos inéditos—, fotografías, extractos de periódicos y documentos oficiales, por ejemplo, vinculados con la investigación parlamentaria. Estos materiales históricos se complementan con los testimonios de los tres hijos del presidente, Martha, Diana y Santiago, de sus colaboradores y varios personajes vinculados con los sucesos de la época. Se reconstruye una imagen mosaica del presidente Roldós, de su política de defensa de derechos humanos, de sus ambiciones de liderazgo a nivel regional y de las sospechosas circunstancias de su muerte dentro del contexto de la geopolítica internacional de la época, marcada por las dictaduras de la región, las alianzas secretas del poder militar latinoamericano y la influencia norteamericana.

La particularidad de la película no se encuentra solamente en su calidad investigativa y su contenido revelador, sino en la forma, en su postura cinematográfica. Con precisión y madurez, Sarmiento y Rivera entretejen los distintos tipos de materiales de archivos audiovisuales, testimonios, capas de sentido, de tiempos y de texturas. La obra tiene una libertad en la narración fílmica, posicionándose en una tradición del ensayo documental. Por ejemplo, la voz en *off* se cuestiona dónde podría empezar esta historia y sugiere varios posibles inicios —distintos hechos históricos entre 1959 y 1981, relacionados con la figura de Roldós—. De esta forma lúdica, los autores despliegan potenciales formas de acceder al archivo audiovisual, de entenderlo, leerlo, para

reconstruir esta historia en su complejidad. Al mismo tiempo, empoderan e inspiran al espectador a cuestionar, a reinterpretar —o incluso a reinvestigar— los archivos de una historia oficial anteriormente cerrada o “congelada” y solo reservada a la autoridad de especialistas. A través del filtro del film, la memoria se entiende como una materia viva, dinámica, accesible. La sensibilidad de este ensayo filmico se refleja también en la conciencia de que lo íntimo y lo político pertenecen al mismo tejido indisociable de la historia. En otro hilo narrativo, acompañando al hijo del presidente, Santiago, en el presente, reflexiona sobre lo que sucedió después de la muerte. El silencio colectivo que se instauró, la ausencia de una investigación seria y adecuada sobre los hechos, las luchas por el poder de la misma familia del presidente que llevaron a la creación del llamado “Partido Roldosista Ecuatoriano” y a una crisis profunda del estado. A través de la memoria de Santiago, dramaturgo y actor de teatro hoy, que compara su propia historia con la del príncipe Hamlet, se reinterpretan los hechos como un drama personal y universal.

Las distintas voces de este documental polifónico rompen literalmente con el silencio. La más presente entre ellas es la voz en *off* del co-autor del film, Manolo Sarmiento, periodista y abogado de formación. Su tono varía entre la sobriedad y distancia periodística, y el “yo” del autor que interpreta las imágenes claramente desde su punto de vista. Una voz que denuncia y que parece al mismo tiempo consciente de los límites de la investigación, frente al poder del silencio cuidadosamente protegido por los actores de la época. Entre líneas, se transmite el impulso y la necesidad de seguir cuestionando e investigando la(s) historia(s) oficial(es). La investigación histórica se revela como un proyecto personal y político de una gran urgencia. En este sentido, la película tiene cierta

cercanía con el documental *Con mi corazón en Yambo*, de María Fernanda Restrepo.

El carácter actual y la potencia de la reflexión histórica de *La muerte de Jaime Roldós* se evidencian también en las reacciones que provocó el documental al momento de su difusión. Mientras que se trata de una de las películas ecuatorianas más difundidas y premiadas en festivales e instituciones internacionales —Premio Gabriel García Márquez de Periodismo, entre otros—, en el momento de su estreno nacional, en 2013, una de las grandes cadenas de distribución y exhibición del país, Supercines, se negó a proyectar el documental por su “carácter político”. A pesar de la negación, *La muerte de Jaime Roldós* es uno de los documentales más vistos en salas de cine de la historia del país, con más de 50.000 espectadores. El impacto de la obra fue tal que, a raíz del estreno en 2013, la fiscalía general del país reabrió la investigación sobre la muerte de Roldós, sin conclusiones hasta el día de hoy.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Luzuriaga, C. (2016). Puesta en cuadro y puesta en escena en el documental. La muerte de Jaime Roldós. En *Inmóvil*, vol. 2, núm. 2.

12. Alba

Lulio García Rodríguez

Ficha técnica

Duración: 98 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Ana Cristina Barragán - Año de producción: 2013 - Año de estreno: 2016 - Producción: Caleidoscopio Cine, Graal Films, Leyenda Films, Ibermedia, Fondo de Fomento Cinematográfico, crowdfunding y auspicios - Tipo de financiación: mixta - Reparto principal: Macarena Arias, Pablo Aguirre, Amaia Merino, Fernanda Molestina, Susana Pautasso.

Breve sinopsis

Alba es una niña de 11 años que está entrando en su etapa de pubertad y, a causa del delicado estado de salud de su madre, es llevada a vivir con su padre. Ambos viven en constante timidez; su limitada comunicación es debida a la ausencia del padre durante la infancia de la niña. Silencios, soledades y angustias viven estos dos personajes que deben aprender a relacionarse para poder convivir.

Comentario sobre el film

Una niña que está en la puerta de la adolescencia, una madre que se encuentra en sus últimos días de vida, y cuyo cuerpo enfermo es introducido al espectador con un lenguaje de quejas y agonía. Una niña que debe adaptarse a un nuevo espacio doméstico, un espacio paterno que es ajeno a ella, a Alba, la protagonista del film de Ana Cristina Barragán, el cual lleva el nombre del personaje, y que en las siguientes líneas comentaremos brevemente.

La célebre frase de Simone de Beauvoir “No se nace mujer, se llega a serlo” se ve reflejada en el film *Alba*, donde durante noventa y ocho minutos observamos a una niña, cuyo cuerpo y cuyas actitudes se desarrollan para pasar de un estado inocente e ingenuo, propio de la niñez, a un estado construido de mujer-adolescente, en parte, por la influencia de sus amigas del colegio que han dejado atrás los juegos infantiles y han empezado a hablar de los chicos, los primeros besos y los maquillajes. Temas de conversación y gestos que corresponden a la categoría del género femenino, y que son el resultado de la herencia histórica socio-cultural del sistema patriarcal que nos precede y que determina injustamente que es *ser* mujer.

Alba enfrenta la pérdida progresiva de su madre, los encuentros y desencuentros con su padre, con quien es forzada a vivir y al que prácticamente desconoce, y enfrenta, también, la presión social por encajar entre las otras chicas de su colegio. Estos factores son algunos de los detonantes que influyen a que Alba devenga en una persona que no es ella, es decir, Alba asume otro personaje dentro de la ficción. Por ejemplo, de un lado es la niña que da voz a sus juguetes a partir de lo que escucha en su experiencia cotidiana del colegio y, por otro lado, es la pre-adolescente o neo-mujer que adorna su cuerpo para representar una imagen más adulta, imitando a sus compañeras, las que a su vez, imitan a sus madres y a sus hermanas. Alba se siente influenciada forzosamente por sus compañeras, ya que no tiene hermanas mayores a las que seguir y su figura materna está en estado de descomposición. En este sentido, madre e hija comparten de manera simultánea el deterioro forzado de sus cuerpos, mientras un deterioro acaba con una vida, el otro acaba con una etapa.

Durante momentos precisos del film Alba adopta prematuramente las características singulares y estereotípicas de

un cuerpo femenino adulto, un cuerpo maquillado, cubierto con prendas cortas, un cuerpo que está en búsqueda de una identidad, un cuerpo femenino que, a pesar de imitar las conductas de sus compañeras, no se siente libre ni auténtico, o en palabras de Barragán “siento que la película en sí, más allá de la historia, es el proceso de una búsqueda de autenticidad constante, y creo que eso al final se refleja” (Navas, 2017).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Navas, J. F. (2017), *Entrevista con Ana Cristina Barragán*. En *Cinemaecuador*, 7 de enero.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

1. Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas

Alex Schlenker

Ficha técnica

Duración: 17 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Carlos Crespi - Año de producción: 1926 - Año de estreno: 1927 - Producción: Misión Salesiana en Ecuador - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

Este film es considerado como el primer documental antropológico ecuatoriano. La cinta inaugura una larga historia de estereotipos y discriminación que aún pesan sobre los pueblos indígenas de este país. El film fue dividido en cuatro partes: la primera en el mar de Génova y posterior llegada al oriente; la segunda trató sobre las costumbres de los “jíbaros” y sus formas de caza; la tercera sobre la fiesta de la

Tzanza o cabeza reducida y la cuarta mostraba la obra salesiana en las Misiones del oriente y la del Comité Patriótico orientalista de señoras.

Comentario sobre el film

Ningún acto de la cultura humana existe para sí mismo. La cultura es el modo en que inventamos prácticas de sentido frente al mundo de la vida. Cada una de estas formas de comprender el mundo está atravesada por unas maneras específicas de mirarnos a nosotros mismos, lo que implica delinear, con ayuda de un dispositivo —por ejemplo el lenguaje—, una cierta discontinuidad entre un *nosotros* y un *ellos*. Para Stuart Hall se trata de una práctica significativa: una práctica que hace que las cosas signifiquen. El cine, y de manera especial el cine documental, han participado en este proceso desde que se inventara el cine a fines del siglo XIX. Para el caso ecuatoriano, ese origen puede ser rastreado hasta el documental *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas*, realizado en la amazonía ecuatoriana por el Misionero Salesiano Carlos Crespi en 1926. Del film sobreviven escasos ocho minutos, un fractal suficiente para comprender la mirada de la época.

Múltiples voces consideran el film del italiano Crespi como el primer documental etnográfico de Sudamérica. Los planos registran rostros, artefactos (armas y herramientas), hábitos y costumbres sobre el fondo de la selva amazónica. Desde nuestro presente, cuando los referentes locales se diluyen a favor de tendencias globales, *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas* es una piedra central para comprender el arco referencial, político y epistemológico que une al cine ecuatoriano contemporáneo con sus momentos iniciales, hace alrededor de cien años. Esta obra fílmica puede ser leída como el punto cero de la historia

documental del Ecuador, pero además como un referente de la época para otras producciones que, a lo largo de las Américas y del Sur global, realizaban documentaciones similares para identificar, señalar y clasificar al otro, a aquel que no encaja en la norma blanca-cristiana de matriz eurocéntrica. Crespi es apenas uno de muchos realizadores que desarrollarán una mirada específica sobre la diferencia.

El film resulta fundamental para la historia del cine latinoamericano, no solo por su materialidad —es el primer documental preservado y restaurado que custodia el invaluable fondo audiovisual de la Cinemateca Nacional del Ecuador—, sino porque además establece importantes puntos de referencia en los modos de comprender la diferencia —étnica, de clase, de territorio— a través del encuentro trinitario de evangelio, cámara y etnografía. La importancia de este film radica en el uso del cine por parte de las misiones salesianas en la Amazonía ecuatoriana. El mismo da cuenta de los procesos de colonización y de los intereses civilizatorios del Oriente por parte del Estado y la Iglesia; un proceso acontecido en muchas regiones de la cuenca Amazónica de países como Colombia, Perú, Brasil.

Como si la memoria del país se entendiera como incompleta, *Los invencibles...* es parte de la memoria (visual) de un país que busca comprender su lugar histórico. Como en un intento de montaje a nivel de la retórica de una nación, el film es el primer gesto cinematográfico que, no obstante lo alejado e inaccesible del terreno, pretende acercar visualmente la región amazónica al territorio nacional del Estado ecuatoriano. Los indígenas que encabezan el descenso a la selva, encuadrados por la cámara como cargadores de la expedición, son al mismo tiempo origen y obstáculo. Existen en el encuadre simultáneamente como parte de este estado que no termina por consolidarse y como uno de sus obstáculos de progreso al momento de aspirar a la modernidad.

La lentitud con la que estos personajes avanzan por la selva parece operar como metáfora visual del problema productivo de una nación que sueña con un lugar en el concierto de las grandes naciones.

A través de su cámara, el film desciende para llegar. El otro, el diferente, el salvaje habita abajo, porque arriba está la civilización. Una toponimia que la modernidad subrayó de manera reiterada. Los márgenes del territorio Shuar son casi inalcanzables en este gran paneo que hace Crespi; los nuevos tiempos no han llegado. Mientras otros documentales del continente se centran en esos años en mostrar el desarrollo que encerrarán innovaciones como el tren, el tranvía o los primeros aeropuertos, Crespi inaugura la retórica visual que examina las costumbres y los hábitos que el tiempo no ha podido borrar. Los personajes de su documental posan en detallados retratos —de frente y de perfil— que entremezclan atracción y repulsión, casi bajo el lema “me gusta, pero me asusta”. Un gesto que nutrirá las nuevas formas que adquiere el racismo cultivado en siglos anteriores.

El documental, dirigido por Carlos Crespi, es un documento generoso que ofrece múltiples entradas. Al tiempo que opera como un documento histórico, encierra además un gesto antropológico que emplea la cordillera de los andes como portal para pasar de la modernidad soñada en la sierra y la costa, al retroceso de la región amazónica habitada por lo salvaje. En un sentido antropológico, el film de 1926 ya incorpora elementos visuales de la antropología apoyada en la imagen técnica. “Así son” parece decir Crespi cuando los representa a través del encuadre de su cámara. Producir sentido es performar, así los protagonistas de este documental performan su cultura, preparan armas, cazan, elaboran chicha, y transitan por la selva con la que logran mimetizarse. Son intérpretes de un guión que no les pertenece. El film, que es preocupación de los visitantes y no

de los retratados, documenta en clave exótica la vida en la selva, pero al mismo tiempo comprueba y pone en escena los estereotipos que preceden a la representación filmica. No obstante, en cierto modo, *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas* retrata además la propia mirada de quien observa al otro y deviene así en un documento de la civilización occidental que trae simultáneamente el evangelio de la palabra y de la imagen. Crespi no sólo descubre con su cámara, sino que establece los cimientos de un régimen escópico que, casi un siglo más tarde, está siendo sometido con fuerza a los movimientos telúricos de innumerables realizadores y realizadoras de toda adscripción étnica que, a través de diversas perspectivas y estrategias, abren insospechadas posibilidades para auto-representarse.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Chriap Tsenkush Nampir, L., et al. (2012). *Sabiduría de la Cultura Shuar de la Amazonía Ecuatoriana*. Universidad de Cuenca, UNICEF, DINEIB.

Karsten, R. (2000). *La vida y la cultura de los Shuar*. Ediciones Abya-Yala.

2. Indianer på svärdfiskfångst (Indígenas en la pesca del pez espada)

María Inés Armesto

Ficha técnica

Duración: 18 min 12 seg - Formato: filmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Rolf Blomberg - Año de producción: Ca. 1950 - Año de estreno: 1951-52 - Producción: SF Svensk Filmindustri, Copyright: SVT (Televisión Sueca) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Población de Jaramijó y Rolf Blomberg (relator).

Breve sinopsis

Un día en la vida de un pueblo pesquero de la costa ecuatoriana en la provincia de Manabí, a mediados del siglo XX. Bosque de ceibos y cactus durante la época de sequía. Extracción de agua en pozos y transporte en barriles a lomo de burro hacia el pueblo de Jaramijó. Calles de tierra, casas de caña con techo de palma elevadas sobre pilotes. En la playa, hombres, mujeres y niños trabajan colaborativamente en la pesca de carnada con redes. En alta mar, pesca con anzuelo y arpón. Viaje de regreso a la costa con velas alzadas. Limpieza y venta de pescado en la playa. Festejos por la abundancia de la pesca. Animales alimentándose de los desechos de la jornada laboral. Secado y reparación de redes, velas y embarcaciones hechas a mano. Partido de fútbol en la playa. Niñas jugando a la ronda. Al caer la tarde, comercio y vida social en la plaza del pueblo.

Comentario sobre el film

Rolf Blomberg fue un fotógrafo y cineasta sueco que realizó varios documentales sobre los pueblos indígenas del Ecuador. La filmografía de Blomberg, en Ecuador, abarca un período extenso del siglo XX, desde los años treinta hasta principios de los años setenta.

La mirada de Rolf Blomberg es la de un viajero, está guiada por la curiosidad, busca lo peculiar y repara en detalles de la vida cotidiana que suelen pasar inadvertidos por acción de la rutina. Su producción filmica y fotográfica sobre Suecia, su país natal, es muy escasa. Su afán por la aventura, la naturaleza y las personas lo llevó a todos los continentes, pero residió la mayor parte de su vida en Quito, explorando los lugares más recónditos de Ecuador y la región. Sus films, conferencias y crónicas de viaje fueron publicados en Suecia y otros países europeos; sin embargo, hasta la creación del Archivo Blomberg eran inéditos en Ecuador.

Este cortometraje documental se estrenó en Suecia en 1951-52. En esa misma época en Jaramijó, un oleaje arrasaba con las casas más cercanas al mar y la playa cambiaba su aspecto para siempre. El film se estrenó allí en 2004. La proyección fue parte del proyecto “Blomberg regresa” de la Fundación Archivo Blomberg. Se realizó en el salón de baile del pueblo y contó con la asistencia de unas 500 personas de todas las edades y varios perros. A pedido del público, el documental se proyectó sucesivas veces.

Durante la proyección, los espectadores comentaban con sus acompañantes. Por momentos el murmullo se intensificaba. Muchas cosas habían cambiado. Si bien Jaramijó seguía siendo una comunidad dedicada a la pesca, el paisaje —natural y cultural— se había transfigurado. El suministro de agua potable ya no dependía de idas y vueltas a lomo de burro. Las edificaciones eran en su mayoría de cemento.

Los chanchos estaban ausentes de la playa y de las calles por orden de la alcaldía; y sus pezuñas como “zapatos de payaso” fruto de los paseos a orillas del mar, extintas. Los veleros artesanales habían sido reemplazados por embarcaciones de fibra de vidrio, y la línea del horizonte era acechada por barcos factoría. El murmullo de la sala se transformó en una exclamación generalizada de asombro al observar el volumen de pesca de aquellos años.

En 2004, y probablemente en 1950 también, el título *Indígenas en la pesca del pez espada* les sonaría ajeno a los habitantes de Jaramijó. A diferencia de la sierra ecuatoriana, en los costños se hace menos presente la tradición ancestral y existe, si acaso, más identificación con lo montubio que con lo mestizo. No obstante, podían reconocer en ese Jaramijó lejano al propio.

En 2021, Jaramijó se siente cada vez más como un suburbio de la ciudad portuaria de Manta que como un pueblo pesquero; esa es la naturaleza del crecimiento urbano, y este documental da cuenta de ello con este registro histórico local. Pero al mismo tiempo, al verlo hoy, provoca una reflexión global sobre la relación que tenemos con el mar como entorno natural, como recurso y como escenario de economías en disputa. Aquella exclamación generalizada de asombro por la cantidad de peces que se podía pescar no se replicó en las otras proyecciones que se realizaron de este film en el contexto de festivales y ciclos documentales; y esa es, aunque silente, una señal de alarma.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Fundación Cultural Archivo Blomberg: www.archivoblomberg.org

3. Encuentros imposibles

María Belén Moncayo

Ficha técnica

Duración: 7 min 38 seg - Formato: fílmico (Súper 8mm)
- Tipología: experimental - Dirección: Eduardo Solá Franco - Año de producción: 1959 - Año de estreno: 1959 - Producción: s/d - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Luis Ibáñez Margalef, Joseph Puigmartí Valls, Oleg Briansky, Mireille Briane, David Morais, Diana, Mujer.

Breve sinopsis

Figuras geométricas, flechas y huellas de pisadas se superponen en movimientos ascendentes y descendentes sobre imágenes de una ciudad. Dos bufones son despertados de su plácido sueño sobre la arena del mar por un adonis rubio que persigue a su amada. Una suerte de pitonisa induce con el movimiento de sus brazos al grupo hacia acciones dadaístas trágicas. Dos bailarines de *ballet* hacen piruetas. El forzado es desenterrado por los bufones. Un subterfugio ocurre, la amada del protagonista muere. Él se inmola y se aleja hacia la profundidad del mar.

Comentario sobre el film

Eduardo Solá Franco (Guayaquil 1915–Santiago de Chile 1996) es considerado el precursor del cine experimental ecuatoriano. Filmó varias películas en Europa durante las décadas de los años sesenta y setenta. Su filmografía es poco conocida en Ecuador.

La filmografía de Solá Franco debe ser analizada siempre como un todo indisoluble de su obra plástica, dramaturgíca, literaria y autobiográfica. El propio artista se autodefinió varias veces, a lo largo de su vida, como un simbolista. Del medio centenar de películas que se sabe realizó en España, Italia, Perú y Ecuador *Encuentros imposibles* es un film atravesado por símbolos de diversa índole; todos estrechamente ligados a hechos circundantes a su vida por aquellos años.

Precisamente en 1959, Solá Franco conoció a David Morais: un joven portugués con quien estuvo relacionado sexoafectivamente hasta 1962. Un sinnúmero de retratos, al menos una docena de páginas de sus diarios ilustrados, varias fotos en su álbum y una escultura al más puro estilo griego dan cuenta de la obsesión que supuso para Solá el vínculo con este hombre, cuyo cuerpo asoleado y bien torneado es venerado por la cámara, a través de planos que lo describen con exquisito erotismo desde sus labios carnosos hasta la punta de sus dedos. Una pieza que dialoga con la multifacética obra del guayaquileño producida en este periplo.

En *Encuentros imposibles* están presentes, además, cuatro de los temas a los que Solá Franco recurría con obstinación a la hora de producir arte. Primero, la arquitectura: algunas secuencias del film tienen lugar en la parte posterior de los graderíos del autódromo de Sitges. Los planos que muestran este espacio hacen clara alusión a “Relativity”, aquella litografía de 1953 en la que el artista holandés M.C. Escher compone un laberinto sin fin a través del uso de escaleras habitadas por seres estancados en un lugar distópico, imposible; como los encuentros físicos y ontológicos sobre los que Eduardo Solá Franco escribió asiduamente. El segundo, el paisaje marino. Este —como ningún otro— constituyó para Solá —tras la muerte de la madre en su temprana juventud— el único lugar del mundo al que intencionalmente

acudía en busca de paz interior; tal cual lo hizo en 1939, en California, cuando fue parte del *staff* del rodaje de *Rulers of the sea* de Frank Lloyd: mientras todo el equipo se iba de fiesta nuestro artista prefería bajar hacia la orilla del mar, dibujarlo en su diario y anotar en este confesiones íntimas, pero sin ambages. El tercero, la estrategia del travestismo por medio de la cual Solá Franco filtraba su feminidad en sus personajes literarios —y para el caso que nos atañe— en la joven mujer cargada en brazos de David Morais, que mira fijamente a la cámara durante extendidos segundos.¹ Y el cuarto, el *ballet*. Pese a que empezó a practicarlo siendo ya un hombre en sus cuarenta años, lo hizo por un largo periodo de manera disciplinada. En el año en que realizó el film, Solá fungía como Agregado Cultural de la Embajada del Ecuador en España; gestión que le permitió llevar a algunos bailarines de The Royal House (Londres), como Oleg Briansky y Merielle Briane hasta Cataluña. De hecho, hoy por hoy esta película es el único registro que existe en el mundo que muestra a la pareja de bailarines bailando juntos y al mismo tiempo.

Pese a que los diarios ilustrados hablan de una primera película hecha en 1952, *Encuentros imposibles* fue suscrita por el propio Solá como su primer film. Ya desde este primer ejercicio filmico se puede apreciar que aquella técnica de dibujar agujeros siniestros sobre las figuras de sus cuadros es replicada de alguna forma en ciertas partes del metraje en el que el celuloide ha sido intervenido manualmente a manera de lluvia de manchas; especialmente en aquellas escenas en las que necesita puntualizar el desencuentro romántico, el imposible encuentro de sí mismo.

1 La teoría del travestismo en la producción artística de Eduardo Solá Franco ha sido enunciada desde el año 2010, en varias publicaciones temáticas, por el curador guayaquileño Rodolfo Kronfle Chambers. La autora, a través de su investigación, colige este punto de vista.

Muy a pesar de los testimonios de Puig Martí e Ibáñez, quienes afirman que todo en el film fue producto del azar y que la obra fue casi casi un happening; lo cierto es que el estudio detenido de la filmografía de este artista ecuatoriano-catalán habla a todas luces de una línea de creación artística que calcaba las formas y los contenidos de Jean Cocteau, en cuyo estudio, en 1948, aprendió las bases de dirección, filmación y edición de cine. Solá, al igual que el francés, se tomó muy en serio la realización de sus películas. Desde un principio tuvo la certeza de que estaba haciendo cine experimental, y sin embargo de que para 1953 pudo haber hecho cintas amateur sonoras, siempre militó radicalmente en la idea de hacer películas silentes.

Encuentros imposibles, como toda la producción artística de Solá Franco que circunda el año 1959, está cargada emocional y simbólicamente de sus pasiones; pero sobre todo de la fijación por descubrirse ante el mundo como un personaje más de su propia creación. Uno que ha pasado a la historia como un mito.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Kronfle, R. y Estrada, P. (2010). *El teatro de los afectos*, p. 54. Municipalidad de Guayaquil.

Kronfle, R. (2015). *Eduardo Solá Franco, el impulso autobiográfico*, pp. 245-256. Fundación Municipal Bienal de Cuenca.

4. Fuera de Aquí (Llukshi kaimanta)

Karolina Romero Albán

Ficha técnica

Duración: 93 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau - Año de producción: 1977 - Año de estreno: 1977 - Producción: Universidad Central (Ecuador), Universidad de Los Andes (Venezuela), Grupo Ukamau (Bolivia) - Tipo de financiación: co-producción.

Breve sinopsis

Una comunidad campesina de los Andes ecuatorianos enfrenta un conflicto con los representantes legales de una empresa minera, originado por el descubrimiento de riquísimos yacimientos minerales en el sitio donde la comunidad habitó desde tiempos inmemoriales. En medio del conflicto aparece una secta religiosa que pretende confundir a la comunidad y eventualmente dividirla.

Comentario sobre el film

Jorge Sanjinés es uno de los cineastas más importantes de la Región Andina, su práctica cinematográfica vinculada con los pueblos indígenas, desde los años sesenta, conforma una de las principales tendencias del cine político en América Latina. El exilio de este reconocido cineasta boliviano durante la dictadura militar (Hugo Banzer: 1971-1978) lo llevó a producir, junto al Grupo Ukamau, dos películas fuera de Bolivia: una en Perú (*El Enemigo principal*, 1973) y otra en Ecuador (*Fuera de Aquí*, 1977).

Esta coproducción entre Ecuador-Bolivia-Venezuela ocupa un lugar relevante en la historia del cine regional y dentro de la propia filmografía de Sanjinés pues, junto a *El coraje del pueblo* (Bolivia, 1971) y *El enemigo principal* (Perú, Bolivia, 1973), *Fuera de Aquí* forma parte de lo que, autores como Mariano Mestman, consideran como su momento de mayor radicalidad política. De este modo, con estos films en los años setenta, Sanjinés logra consolidar la propuesta estética de un cine revolucionario.

En el contexto del cine ecuatoriano, durante los años setenta, se produce un nutrido corpus de películas documentales con características ligadas al indigenismo, cuyas narrativas sintonizan con los discursos nacionales que buscaban rescatar la imagen del indio en la construcción de la identidad nacional. No obstante, la película de Sanjinés y el Grupo Ukamau, incuestionablemente dentro de la tendencia del cine indigenista, enfatiza en la relación entre cine y política a través de la práctica de la representación del pueblo y, de esta manera, en la configuración de lo colectivo y la denuncia de las “formas coloniales de dominación” en los pueblos originarios de los Andes ecuatorianos.

Fuera de Aquí trata sobre la intervención de misioneros extranjeros y la explotación minera en comunidades indígenas de Chimborazo y Tungurahua. La característica principal de este film se encuentra en la compleja representación del imperialismo a través de la articulación entre evangelización, occidentalización, medicina, minería, explotación. No obstante, hay que reconocer que gran parte del cine político de Sanjinés se establece en la dicotomía entre mundo indígena y mundo occidental y, en este sentido, en la concepción del imperialismo como “enemigo principal” en su intrínseca compenetración con el Estado.

Asimismo, al igual que toda su filmografía de los años setenta, en esta película está presente el trabajo con el plano

secuencia y la no fragmentación como herramienta para la representación de lo colectivo y la concepción del tiempo circular de la cosmovisión andina. En *Llukshi kaimanta* el recurso cinematográfico del plano secuencia está vinculado, fundamentalmente, con la representación del sujeto comunitario mediante la aproximación a la organización política de las comunidades campesinas.

En conclusión, este film puso en tensión los discursos afianzados del indigenismo, en el cine local, a partir de un acercamiento al mundo indígena a través de la configuración del indio como sujeto narrador y la representación de lo colectivo como búsqueda formal cinematográfica.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gumucio Dagron, A. (2015). *Fuera de Aquí. Diario ecuatoriano*. Consejo Nacional de Cine.

Wood, D. (2017). *El Espectador Pensante. El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau*. UNAM-IIE.

5. Mi tía Nora

Jorge Luis Serrano Salgado

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: filmico (16mm/35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jorge Prelorán - Año de producción: 1981-82 - Año de estreno: 1983 - Producción: Jorge Prelorán - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Guiomar Vega, Isabel Casanova, Alejandro Buenaventura, Alfonso Naranjo, Blanca Hausser, Ana (Cuca) Miranda, Fausto Jaramillo.

Breve sinopsis

Beatriz siente un cariño especial por la hermana de su padre, Nora, y, a pesar de la oposición de su madre, trata de ayudarla en todo lo que puede tras la muerte de la autoritaria y conservadora abuela. Pero Nora, quien se ha quedado soltera para atender a la matrona de la familia, no logra asumir su independencia y la libertad se convierte en un peso difícil de llevar en su apagada vida, especialmente por el entorno egoísta, hipócrita y arribista que la rodea. *Mi tía Nora* es un retrato profundo de tres generaciones de mujeres que confluyen en un momento de transición en un país de Latinoamérica.

Comentario sobre el film

Podemos considerar al largo *Mi tía Nora* como una rareza por partida doble. Se trata, en primer lugar, del único largometraje de ficción de un documentalista de amplísima trayectoria pues, con más de sesenta títulos a su haber,

el argentino Jorge Prelorán está considerado como un autor de culto, aunque poco divulgado, en las esferas del cine etnográfico y de la antropología visual, especialmente por la forma de encarar sus producciones, las cuales se caracterizaban por el reducido equipo de producción —conformados en esencia por él y su compañera de vida y de trabajo Mabel Prelorán, quien hacía el sonido directo—, así como por la forma de crear la relación con sus personajes previo al inicio del rodaje, luego por la particular puesta en escena durante este y, finalmente, por la maestría con la cual organizaba narrativamente el material, dando lugar a historias profundamente humanas gracias a un proceso de montaje meticuloso y cerebral. En segundo lugar, por el hecho de ser un largometraje rodado enteramente en Quito, con un equipo técnico y de intérpretes cien por ciento ecuatoriano o de artistas latinoamericanos residentes en Quito, como es el caso de Blanca Hausser, soprano chilena de amplia trayectoria quien interpreta a la madre de Nora, o el actor colombiano Alejandro Buenaventura, quien hace de amante de la sobrina de Nora, Beatriz. Por tal motivo se trata de una auténtica coproducción que marca un hito en la historia del cine ecuatoriano reciente.

El testimonio personal del director, recabado a través de un largo intercambio de mails entre 2002 y 2006, nos permite comprender mejor las circunstancias en las que la película encontró su ventana de posibilidad:

Mi tía Nora fue una experiencia realmente linda, un mes de excitación asombrosa, y lo recuerdo todo con gran cariño. Nunca había trabajado con actores y quería hacer una experiencia. Por lo que, cuando se presentó la oportunidad de hacerlo en Quito, y teniendo unas cuatro horas de película virgen disponibles, nos largamos un verano. La pre-producción fue de dos

semanas, Jaime Cuesta ayudándome a juntar gente, y luego la filmación duró 21 días. Se filmó en 16mm, y como teníamos película tan justa, yo 'edité en cámara', filmando sólo las tomas que necesitaba en el plano que yo quería, y dejando lugar a repeticiones cuando fuera necesario. La primera toma generalmente era la única. Teníamos 3 lámparas: dos de 500W y una de 200KW. Con eso Jaime hizo maravillas!!! La película costó, en total, \$18.000 dólares, incluyendo un interpositivo y un internegativo con subtítulos en inglés, y diez copias en 16 mm. Más tarde, en la Argentina, el Instituto Nacional de Cine hizo una ampliación a 35mm que era increíblemente buena.²

La relación entre Prelorán y Jaime Cuesta, quien sería el director de fotografía del largo y socio en todo el proyecto, resulta fundamental para que el cineasta argentino arribe a Ecuador a inicios de los años ochenta, poco tiempo después de haber sido nominado a un Óscar en la categoría de mejor documental por la obra *Luther Metke at 94*. Luego de conocerse en Los Ángeles, donde residía Prelorán como profesor de UCLA, fue invitado por Cuesta para hacer una muestra de su cine en Quito y rodar un nuevo título documental, a la postre *Zulay frente al siglo XXI*, y en el camino, sin haberlo pensado, realizó su único largometraje de ficción.

Mi Tía Nora es una película que retrata la vida de una conservadora familia andina de alcurnia en decadencia, tras la muerte de la matriarca de la familia. Atrapada por convenciones y atavismos sociales, espirituales y de clase, Nora es incapaz de hacerse cargo de sí misma para continuar con su vida de manera independiente y no alcanza a escapar del fantasma opresivo de su madre ultra católica. Impedida

2 Mail de Jorge Prelorán al autor, 19 de noviembre de 2002.

por sus propias limitaciones de carácter para consumarse como persona, luego de un tortuoso recorrido Nora llegará a la decisión de quitarse la vida. La historia cuenta con intérpretes de gran calidad, las cuales constituyen un gran acierto del inexperto director de actores, quienes dan vida de forma fidedigna y verosímil a Nora, la protagonista incapaz de sobreponerse a sus miedos y a Beatriz, la sobrina que trata de acompañar a su tía pero que también enfrenta sus propios desafíos como mujer joven en el ambiente asfixiante de aquella tóxica familia de la burguesía quiteña, arribista y en la ruina. Isabel Casanova a cargo de Nora y Guiomar Vega a cargo de Beatriz son las actrices que sostienen el relato psicológico de una obra realizada casi artesanalmente pero con detalles sabiamente pensados y contruidos con delicadeza, acompañados en la narración por la música del compositor quiteño Claudio Jácome que permite puntuar, pausar o acelerar el ritmo de una película editada como un rompecabezas por Prelorán. En general gracias al conjunto de intérpretes femeninas la película constituye un retrato formidable de los distintos tipos de mujer ecuatoriana a finales del siglo XX. Y adicionalmente es la ciudad de Quito, su centro histórico, un personaje central de la película, por los paseos que realizan los personajes por sus calles, parques y casonas, constituyendo un verdadero retrato espiritual de la capital ecuatoriana. Se trata, por ende, de un título clave precisamente en la historia de la relación de Quito con el cine.

La película tuvo un intenso recorrido por festivales ganando los premios del público en las citas de Biarritz y Figueira da Foz, Francia y Portugal respectivamente donde participó con bandera ecuatoriana. A pesar de los deseos del director de dirigir otra ficción, *Mi tía Nora* sería su único título en este género.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Carvajal, V. (2021). *“Mi tía Nora”: el deterioro de la vida*. En *Cinemagavia.es*: <https://cinemagavia.es/mi-tia-nora-pelicula-critica/>

Serrano, J. (2020). *El largo oficio del cine. Jorge Prelorán en el Ecuador de los 80*. Du Net.

6. La ascensión al Chimborazo (Die Besteigung des Chimborazo)

Fabiano Kueva

Ficha técnica

Duración: 96 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Rainer Simon - Año de producción: 1987-88 - Año de estreno: 1989 - Producción: DEFA (Deutsche Film AG), Toro-Film GmbH y ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen). Con el apoyo de ASOCINE (Asociación de cineastas del Ecuador) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Jan Josef Liefers, Luis Miguel Campos, Olivier Pascalín, Pedro Sisa, Monika Lennartz, Götz Schubert, Hans-Uwe Bauer, Sven Martinek, Peter Mohrdieck, Carl Martin Spengler.

Breve sinopsis

La ascensión al Chimborazo aborda uno de los episodios míticos del viaje americano de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland, la expedición, en 1802, a la montaña considerada la más alta de la Tierra según la ciencia del Siglo XVIII, ubicada en los Andes centrales del actual Ecuador. Esta expedición naturalista se narra desde los preparativos, en la hacienda del Marqués de Selva Alegre, hasta el fallido intento por alcanzar la cumbre del Chimborazo, junto al aristócrata quiteño Carlos Montúfar, guiados por indígenas Puruháes. En paralelo, mediante *flashback*, vemos la vida prusiana de Humboldt, el peso de la autoridad materna y familiar, la huella de sus mentores, el impulso por la ciencia imperial que lo trajo a América.

Varios giros dramáticos muestran la homosexualidad de Humboldt sin tapujos y sin excesos: su amante de Freiberg, el teniente Reinhard von Haeften o sus ambigüedades amigables con Carlos Montúfar en las cercanías de Riobamba. Las secuencias de expedición hacia la cumbre constituyen una apertura documental, que opera como espejo entre el pasado y el presente, entre el viajero decimonónico y el cineasta contemporáneo. Los comuneros indígenas de la región, orientados por el *Tayta* o *Shamán*, se comunican con los *Apus* o cerros tutelares, invocan y piden permiso antes de la escalada, una *Mama* descifra el presagio. Mientras tanto, Humboldt, Bonpland y Montúfar recogen muestras, nombran y miden compulsivamente. Dos formas de conocimiento que se tensionan, que avizoran el fracaso, la paradoja de Occidente.

A los pies de la montaña, Humboldt y sus guías ensayan un intercambio final de palabras en kichwa y en alemán, progresivamente el relato se descentra, el protagonismo del viajero y sus acompañantes se atenúa, el *Apu* Chimborazo va ocupando ese lugar, la hazaña queda inconclusa.

Comentario sobre el film

La ascensión al Chimborazo del director Rainer Simon (Berlín, 1941) constituyó la única coproducción realizada entre Alemania Democrática y Alemania Federal. Filmada durante 1988, se estrenó en septiembre de 1989, con una repercusión discreta, en los albores de la “caída” del muro de Berlín y la posterior reunificación alemana. Sin embargo, en el ámbito latinoamericano el film logró mayor resonancia, con estrenos en varias ciudades durante 1990 y 1991. Es significativo que este film se enmarca en las relaciones históricas entre Alemania y Ecuador, en las cuales la ciencia, la técnica y la estética han delineado lo que Marie Louise Pratt

denomina una *zona de contacto*, es decir, un espacio de relacionamiento cultural y geopolítico maleable, constante y contradictorio.

Este relacionamiento, intensificado en el tiempo por la presencia y la obra de Humboldt, suele ser considerado por cierto discurso oficial como una *huella cultural*, incluso como una *deuda civilizatoria*. El mismo Simon define en sus diarios de filmación, publicados en 1990, a esta producción como una *expedición cinematográfica*, sugiriendo así su conexión diacrónica con la *expedición naturalista* de Humboldt.

Filmada en las comunidades indígenas La Moya – Calpi y Totorillas – Chorrera, al pie del Chimborazo, esta producción fue la primera de gran escala realizada en Ecuador, con la participación directa de profesionales y comunidades locales. Esto significó un impulso importante para la consolidación de la Asociación de Cineastas del Ecuador (ASOCINE), ya que los ingresos de esta producción alemana contribuyeron a la compra de su sede en el norte de Quito.

La ascensión detonó, además, una relación fructífera de Rainer Simon con el Ecuador, una voluntad por profundizar en los gestos y hallazgos interculturales que dieron carácter al film sobre Humboldt. Con la colaboración del cineasta Alejandro Santillán realizó posteriormente los documentales *Los colores de Tigua* (1994), *Hablar con los peces y los pájaros. Los indígenas Sapara de Ecuador* (1999), y *El grito de Fayu Ujmu, basada en una leyenda de los indígenas Chachi de Ecuador* (2003).

En 2019, a propósito de los actos globales por el 250° aniversario del nacimiento de Alexander von Humboldt, DEFA Filmwelt liberó en su canal de *YouTube* la versión restaurada de *La ascensión al Chimborazo* y paralelamente fue reestrenada en salas de Alemania, México, Colombia, Ecuador, Chile, Argentina, Perú y Venezuela. La máscara minera del período en Freiberg de Humboldt, utilería que aparece en

el film, fue incluida en la exposición *Los hermanos Humboldt* en el Deutsches Historisches Museum Berlin y la secuencia final de *La ascensión...* se exhibe actualmente como instalación permanente en el Humboldt Forum Berlin.

De este lado del mundo, en 2021, se anunció la construcción de un Museo Humboldt dedicado al cambio climático, al pie del nevado Antisana y financiado por el gobierno alemán. En definitiva, estamos ante un tema cuyo sentido se desborda, se actualiza y se amolda a distintas agendas culturales y políticas cíclicamente. La fallida ascensión al Chimborazo en 1802 es apenas un eco en la narrativa humboldteana, mientras tanto, esa misma montaña ocupa el centro de su *Geografía de las Plantas en los países tropicales* (1807) irradiando “verdad” y paradoja.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Lubrich, O. (2017). *Vacios fascinantes: Alexander von Humboldt y el mito del Chimborazo*. Cuadernos Americanos, núm. 159.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.

7. Abuelos

Paulina Simon Torres

Ficha técnica

Duración: 93 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: Carla Valencia - Año de producción: 2010 - Año de estreno: 2010 - Producción: Alfredo Mora Monzano - Tipo de financiación: mixta.

Breve sinopsis

Este documental se enfoca en la mirada íntima y personal de la realizadora sobre la historia de sus abuelos: Remo, médico autodidacta ecuatoriano que quiere descubrir la inmortalidad, y Juan, militante comunista asesinado, en 1973, por la dictadura militar en Chile.

Comentario sobre el film

En 2010 Carla Valencia estrenó el documental *Abuelos*, una obra en la que había trabajado intensamente durante largos años para tratar de sacar a la luz la historia trágica de su abuelo Juan, asesinado en la dictadura chilena y entrelazarla con la historia de su abuelo Remo, un inventor y médico ecuatoriano que había vuelto la infancia de sus nietos y la vida de muchos de sus pacientes en un evento mágico y milagroso.

El documental hace un viaje por una naturaleza verde y fértil sobre la que se impone un desierto debajo de cuyas capas y capas de arena yacen los muertos de una dictadura infame. Vamos en la película acompañados por la voz de la cineasta, quien como nieta encuentra en cada abuelo un poco de sí misma; vamos conociendo la historia de una

familia chilena en un momento breve e idílico del triunfo de la izquierda, que se convertirá muy rápidamente en una desventura no solo familiar, sino para miles de chilenos. También conoceremos a través de las hijas, pacientes y amigos, la historia de este otro abuelo que encontró en sus experimentos el modo de sanarse a sí mismo y más adelante dedicar su vida para sanar a los que le rodeaban.

Valencia hace un retrato valiente y amoroso de ambos pilares de su familia materna y paterna, retrata sus ausencias y se acerca a ellos imaginariamente tratando de encontrar un camino para sí misma. Es sumamente relevante en su trayecto unir las alegrías que le ha brindado su vida en el Ecuador y las dolencias que han quedado intactas en su familia chilena después de una dictadura que acabó con sus sueños y dejó a la familia huérfana de su patriarca.

Los protagonistas, quienes nunca se conocieron, encuentran en la película algunas similitudes entre ellos, sobretodo en el ser dos humanistas, a cuyas respectivas familias veían con gran respeto y como autoridades. En el tratamiento estético del documental cada personaje está relacionado con el espacio en que nació y vivió; estos lugares se oponen y se complementan, al igual que, de algún modo, sus personalidades.

Una hermosa película íntima, pero a la vez de importancia para todo un continente. La historia personal que trasciende y en la que muchas familias encontrarán identificación y quién sabe incluso consuelo, gracias al homenaje que la cineasta ha logrado hacer, no sólo a su propio abuelo, sino a muchos otros fusilados injustamente.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Morales, M. (2010). Crítica "Abuelos". En *Cinechile*, noviembre.

León, C. (2014). *El documental en la era de la complejidad*. Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Cinememoria.

8. El Grill de César

Juan Martín Cueva

Ficha técnica

Duración: 88 min - Formato: digital - Tipología: documental - Dirección: Darío Aguirre - Año de producción: 2014 - Año de estreno: 2014 - Producción: Filmtank - Tipo de financiación: co-producción.

Breve sinopsis

Mi padre César pensó que iba a hacerme cargo de su restaurante y parrilla en Ecuador, pero en lugar de esto decidí dedicarme al arte y me fui a Alemania. Después de años de no hablar el uno con el otro, mi padre me llamó desde Ecuador y me contó que su restaurante “Los pinchos de César” estaba en quiebra, salvar el restaurante se convirtió en nuestro proyecto conjunto.

Comentario sobre el film

*No te vayas si no vas a girarte mientras lo haces,
no te quedes
si tu vida es un camino de huida y vuelta.
Camino de huida y vuelta, Elvira Sastre*

Nuestro cine está lleno de voces masculinas tratando de entender asuntos que les son muy ajenos. *El Grill de César* es el gesto atípico, y precioso, de un cineasta que decide mirarse a sí mismo, hombre de origen latinoamericano al que sus propias decisiones lograron cambiar, mirando el inmovilismo de sus papás, de su abuela, de su casa de infancia, del país de donde salió. No parecerse al padre es una obsesión

del hombre latinoamericano. Ese intento —casi siempre fallido— de no reproducir patrones, marca nuestra identidad.

El documental de Darío Aguirre se anuncia como un paseo por las vivencias pintorescas del padre del realizador en Ambato, y se convierte en un viaje que llevará al espectador a territorios salvajes de la naturaleza humana.

Y es que esta película trata el tema de la migración a través de una narración autobiográfica: cuenta el reencuentro entre el realizador y su padre, tras más de una década de su partida a Alemania. Darío es uno más de los millones de ecuatorianos que partieron, a partir del cambio de siglo, hacia Norteamérica o Europa, proceso que ha dado lugar a no pocas obras literarias y cinematográficas narradas desde ambos lados: el punto de vista de quien se quedó y el de quien se fue.

La partida de Darío a Europa dividió la realidad familiar en dos. Los que se quedaron siguieron viviendo unas existencias idénticas de semana en semana, de mes en mes, de año en año. En cambio, a quien se fue, la década de ausencia lo ha transformado profundamente. ¿Será capaz de traer consigo esa transformación? Al regresar, le es muy difícil entender la realidad que lo parió: esta es la historia de un retorno imposible que, sin embargo, nos da momentos maravillosos en los que vemos cómo se agrieta la tradición y las cosas se mueven, así sea para volver porfiadamente a su lugar.

Las anécdotas y situaciones familiares mostradas con humor, irreverencia y un fino sarcasmo dirigido hacia sí mismo producen un tono ligero que permite seguir, sin ninguna dificultad, la película. Sin perder esa ligereza, nos vamos metiendo poco a poco en un panorama en el cual la familia atraviesa situaciones densas. El proceso de acercamiento entre Darío y su papá, los repetidos intentos de romper el hielo, van dejando ver temas mucho más profundos, complejos y problemáticos. Así se llega,

sutilmente, al corazón del asunto: la sensibilidad atrofiada de un hombre latinoamericano, la masculinidad acomplejada de quien ha sido criado en tradiciones de silencio o de palabras que no alcanzan a señalar la realidad.

Entendemos pronto que habría que cambiar todo de raíz para que ese círculo vicioso realmente se rompa, y dudamos que la fuerza de los personajes que deben hacer ese cambio sea suficiente. Inicia una lucha cuerpo a cuerpo entre lo viejo y lo nuevo, el silencio y el diálogo, lo no dicho y las palabras que sanan, las lágrimas que desahogan, el silencio que no incomode. Padre e hijo eluden, una y otra vez, el encuentro real: bajo el mismo techo, siguen viviendo en continentes diferentes.

La incomunicación, la imposibilidad del diálogo y la escucha del otro son el verdadero tema de *El Grill de César*. Esas taras, que se enraízan muy profundamente en esta sociedad patriarcal que seguimos siendo, aunque pretendamos otra cosa. Parece un castigo del destino la imposibilidad de comunicarse entre hombres, entre hermanos, peor aún con el papá. Se puede hablar de fútbol, de mujeres, del paisaje o del clima, pero jamás de lo que realmente está pasando en nuestro interior. Masculinidades lastradas por la colonia y el patriarcado.

Las conversaciones de Darío se dan con la mamá, con la abuela, o incluso con la empleada del restaurante, pero hay una prohibición atávica de abrirse con un hombre, así sea —o menos aun si es— su propio padre. Si se habla entre hombres, es cuando la borrachera fisura el bloque de granito de una emocionalidad atrofiada.

El subdesarrollo se atornilla en las cosas que no se mueven si no nos movemos nosotros. Quizás sea la ausencia de estaciones lo que determina que, aquí, el tiempo transcurra como un río que fluye sin que jamás cambie su corriente, la temperatura ni el color del agua, por el mismo cauce.

Las casas, en este mundo nunca totalmente terminado, están en construcción, aunque ya habitadas... y se quedarán para siempre inacabadas, con las varillas sueltas y las paredes a medias, abiertas a un futuro incierto y a la indecisión porfiada de los hombres de estas tierras.

Las conversaciones con la madre y la abuela, así como las canciones que el cineasta interpreta en vivo, y su propio texto en *off*, son los momentos que tejen un comentario a lo que no termina de suceder en los tiempos muertos, aunque divertidísimos, entre Darío y su papá. Como ejemplo: una escena a solas con la madre enferma, en la que ella le dice que no cree que logre que hable su papá, y le advierte que eso supondría que se quiebre y lllore. Aunque finalmente eso quizás sea lo que le hace falta: llorar al fin, desahogarse. Poco después, Darío inserta la anécdota de la gota de sangre en el dibujo del papá. No lloró, pero sangró: y por una única vez dibujó una flor roja, con su sangre. Más tarde el papá llorará —fuera de cuadro— recordando a la madre.

Las mujeres son las que saben, y deciden cuándo y hasta dónde le revelan al hombre, ignorante, las verdades de la vida. La abuela le dice que, ante la imposibilidad de hablar con su papá, no hay nada que hacer: *así mismo es*. Ese podría ser el título del documental, pero lo volvería desesperado, y *El Grill de César* más bien se cierra con esperanza. Podemos cambiar, podemos construir otra manera de ser hombre. Podemos labrar un camino que no sea de huida y vuelta.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2015). El Grill de César y las debilidades de la masculinidad. En *sentimos diverso*.

Alomía, J. J. (2015). Tenemos que encontrar los temas de nuestra época. En *Radio COCOA*, 14 de abril.

9. Dedicada a mi ex

Diego Coral López

Ficha técnica

Duración: 94 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Jorge Ulloa - Año de producción: 2017 - Año de estreno: 2019 - Producción: Touché Films (Ecuador), Tondero (Perú), Dynamo (Colombia), Fondos públicos del Ministerio de Cultura de Colombia - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Raúl Santana, Nataly Valencia, Biassini Segura, Carlos Alcántara.

Breve sinopsis

Comedia romántica de la productora Touché Films, reconocida por su exitoso contenido de *YouTube* “EnchufeTV”. Tras una ruptura amorosa inesperada, Ariel, de 21 años, decide participar en un concurso de bandas para conseguir el dinero que le permita viajar al país donde su ex novia realiza sus estudios universitarios. Junto a su amigo Ortega —un estafalario postadolescente—, Néstor —un aventado religioso—, y Felicia —chica *dark* y la única música profesional del grupo—, conforman Rock ‘n Cola, una banda sin talento que logra pasar a la fase final del concurso gracias a la manipulación tecnológica de su desafinada canción. En el proceso, Ariel y Felicia se enamoran, pero la presencia etérea de la ex novia de Ariel, así como los inconvenientes por la mentira que sostienen sobre su banda, provoca que los conflictos crezcan hasta que, en el último minuto y gracias al amor romántico, la banda asume con frontalidad su fracaso musical, y la pareja logra consolidarse.

Comentario sobre el film

Sin duda la historia del cine ecuatoriano es la de los esfuerzos particulares y aislados. Tanto individuos como el así llamado *sector cinematográfico*, en su diversidad-cohesión, y por mucho el gremio cultural más organizado en el Ecuador, han producido cine dentro de una suerte de circunscripciones históricas, ideológicas y políticas.

Desde su nacimiento en 1899, la historia del cine ecuatoriano podría destacarse, por lo menos cuantitativamente, en la década de 1920 y en los períodos 1975-1985/2007-2017. En estos tres momentos, fue la presencia del Estado la que, con distintas perspectivas, mecanismos y objetivos, permitió una producción sostenida que configuró una nunca concretada “industrialización” del audiovisual nacional.

Se podría decir que esta “concreción industrial” se dio, por primera vez y de manera aislada, con la fundación en 2011 de la productora Touché Films, quien en 2017 filma el largometraje *Dedicada a mi ex*. En términos de asistencia a salas de cine, esta comedia romántica con códigos de farsa resultó la segunda película con mayor taquilla en la historia del país, con más de 300.000 asistentes —la más taquillera, se asume, es *Dos para el camino*, de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo (1981) con cerca de medio millón de espectadores. Sin embargo, no hay manera de comprobarlo—. Esta perspectiva cambia exponencialmente frente a dos hechos históricos: *Dedicada a mi ex* es la primera película ecuatoriana en estrenarse simultáneamente en Ecuador, México, Colombia, Bolivia y Perú, con una asistencia de más de 500.000 espectadores. Y, por otro lado, en 2021 se convirtió en la única película ecuatoriana en la plataforma Netflix.

Con una claridad que impresiona para su edad, Jorge Ulloa, quien tenía 27 años cuando dirigió *Dedicada a mi ex*, cumple con lo que promete a la hora de entregar su película:

los códigos de la comedia romántica del cine *hollywoodense* se amalgaman fluidamente con la dinámica de la farsa, el humor cotidiano y los *gags* audiovisuales-digitales, elementos insignia de “Enchufe TV”, serie web con la que Touché Films se dio a conocer en todo el mundo. Y aunque se evidencian ciertos excesos en los recursos digitales, falta de profundidad en la historia, así como un ritmo que corresponde más a los *sketches* de “Enchufe TV” que al largometraje propuesto, sobre todo en los primeros 25 minutos del film, *Dedicada a mi ex* logra una armonía impecable entre lo que busca y lo que ofrece: una película ligera, realmente cómica, dirigida a un público específico, y sin costuras en sus hechuras dramatúrgica y de realización.

Sin duda, otro elemento destacable en esta producción es su compleja manufactura transnacional. Además de lo mencionado sobre su distribución, *Dedicada a mi ex* se planteó en todos sus aspectos como un producto de amplio alcance, y para ello Touché Films se asoció con las productoras Dynamo de Colombia y Tondero de Perú, dos de las empresas audiovisuales y de entretenimiento más grandes en sus respectivos países. Consecuentemente, el elenco de la película se reparte entre actores y actrices de Ecuador, Colombia y Perú, además de varias apariciones de famosos actores y *youtubers* de México. Y dado que se consigue cierta neutralidad en los acentos de los actores, se configura la construcción de un universo amplio, sin país definido —de hecho, la ficción ocurre en una ciudad no identificada—, pero con una clara impronta latinoamericanista.

La participación de tantas “celebridades digitales”, así como la de empresas productoras de ligas mayores, no sólo implicó una mayor resonancia de la película en la región, sino que evidenció la gran capacidad empresarial y de influencia de los productos de Touché Films, algo que marca un hito en el audiovisual ecuatoriano. La historia de un

cine hecho de “esfuerzos particulares y aislados” comienza a desdibujarse, y aunque sigue siendo un emprendimiento que no configura una industria, ha logrado sostener, por primera vez, una cadena de producción regular durante una década y sin mayor apoyo del Estado, un buen punto de arranque para reflexionar sobre la “circunscripción” histórica, ideológica y política en la que Touché Films se desarrolla y, sobre todo, a la que apunta.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ortiz León, C., Granda, M., y Ordóñez González, K. E. (2016). *Posicionamiento del canal EnchufeTV en la red social YouTube*. Universidad de La Laguna.

(2021). *Dedicada a mi ex*, la primera película ecuatoriana en Netflix. En *El Universo*, 3 de febrero.

Lxs Autorxs

María Inés Armesto

Nació en Buenos Aires en 1971 y vive en Quito desde 1999. Es fotógrafa y realizadora audiovisual; curadora y editora fotográfica; docente y gestora cultural. Es uno de los miembros fundadores del Archivo Blomberg y forma parte de su equipo de trabajo desde el año 2000.

Tomás Astudillo Fierro

Director de cine, director de fotografía, productor y programador. Realizó los documentales *Océano Sólido* (2012), *Instantes de Campaña* (2015) —estrenado en *Visions du Réel*—, *Sola* (2016) y *Apología del Everest* (2018). En 2018 recibió la beca Erasmus Mundus - Viewfinder Joint Master Program con la cual obtuvo un MA en Cinematografía por la Escuela Nacional de Cine de Hungría (SZFE), Baltic Film School de Estonia y Institute of Art Design and Technology de Irlanda. Tiene un máster en Documental de Creación de la Universidad de Grenoble L'École du Doc de Lussas (2010), un BA en Cinematografía del Instituto Nacional Superior de Artes del Espectáculo de Bélgica, INSAS (2009) y una Licenciatura en Estudios Cinematográficos de la Universidad Lyon 2, Francia (2006).

Ana Carolina Benalcázar Cevallos

Pertenece al colectivo Recodo Press, imprenta en risografía y revista digital de no-ficción creativa enfocada en poéticas radicales de artistas jóvenes. Es coordinadora del proyecto editorial Aguajes, beneficiario del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación. Fue asistente de producción en varias muestras de cine organizadas por la asociación Vaivem, y co-programó el Festival Latinoamericano de Cine de Quito de la Cinemateca Nacional Ulises Estrella de 2017 a 2019. Ha publicado en *Another Gaze: A Feminist Film Journal*, *La Vida Útil*, *El Otro Cine*, *Correspondencias Cine y Pensamiento*, y en el libro *Cuadernos de crítica 01: Un nuevo mapa latinoamericano*. Máster en Estudios de Cine de Concordia University (Montréal, Canadá), y Licenciada en Cine y Video de la Universidad San Francisco de Quito.

Miguel Alfonso Bouhaben

PhD en Comunicación Audiovisual (Universidad Complutense de Madrid-UCM). Licenciado en Filosofía (UCM) y en Teoría de la Literatura (UCM). Investigador Posdoctoral (UCM) con el Proyecto *Mediaclastia e imagomaquia. Visualidades disruptivas y subalternas en el videoactivismo, el cine experimental y el net-art*. Docente-Investigador en la Universidad de las Artes y la Escuela Superior Politécnica del Litoral en Ecuador (2015-2022). Director de la Revista Científica *Ñawi: arte diseño comunicación*. Autor de 60 artículos en revistas científicas indexadas en WoS y SCOPUS. Coordinador de los libros *Descolonialidades* □ *Ñawray* (2022) y *Nuevas perspectivas, nuevas denuncias. Visualidades del activismo contemporáneo en América Latina* (2022). Co-director del documental *Fragmentos por venir* (2020) presentado en Festivales Internacionales de Cine de Francia, Colombia, México, Ecuador y Perú.

Diego Coral López

Máster en Creación de Guiones por la Universidad de la Rioja-España. Tiene estudios de posgrado en guion por la Escuela de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC), y de actuación por el Estudio de Actores en Quito y la SITI Company de Nueva York. Licenciado en Cine y Audiovisuales por la Universidad de Cuenca e INCINE-Ecuador. Es director, actor y guionista de cine y teatro. Ha sido docente de actuación, guion, puesta en escena y procesos creativos en varias universidades de Ecuador.

Socio y docente del Estudio de Actores de Quito. Ex director de la Cinemateca Nacional "Ulises Estrella" del Ecuador. Ex directivo de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM). Actual directivo de la Academia de Artes Audiovisuales y Cinematográficas del Ecuador.

Juan Martín Cueva

Cineasta ecuatoriano nacido en 1966. Estudió cine (INSAS, Bruselas-Bélgica), tiene estudios en Sociología y Ciencias Políticas (Universidad Central del Ecuador) y talleres de cine y teatro (Francia, Cuba, Ecuador). Además de realizar su propia obra documental, ha sido gestor cultural (Cero Latitud, Cinememoria), funcionario público (Director Ejecutivo CNCINE, Viceministro de Cultura y Patrimonio, y actualmente es Secretario de Cultura del Municipio de Quito). Fue director de la carrera de cine UARTES y docente universitario (USFQ, UDLA, ESPOL, Incine, Universidad Nacional de Colombia). Entre sus películas documentales destacan *Posdata* (en curso de producción), *Este maldito país* (2008), *El lugar donde se juntan los polos* (2002), *Ningún ser humano es ilegal* (2001) y *Marineros* (1997).

Lulio García Rodríguez

Artista, investigador en cine y arte contemporáneo. Master en Artes Plásticas y Master en Arte y Creación Contemporánea por la Universidad Panthéon-Sorbonne de Francia. Licenciado en Cine por la Universidad de las Artes de Guayaquil-Ecuador. Ha publicado artículos sobre cine feminista e investiga el cine feminista descolonial. Analiza la representación de la violencia de género en el arte político hecho por artistas latinoamericanas en el contexto del feminismo descolonial, y explora las maneras de representar esta violencia a través de su producción artística que incluye pintura, dibujo e instalación. Ha trabajado como director de arte en proyectos cinematográficos y teatrales de Ecuador, y su obra artística se expone en galerías de París. Actualmente es docente de acompañamiento académico en la Escuela de Artes de la Universidad Panthéon-Sorbonne.

Fabiano Kueva

Artista y curador. Su trabajo gira en torno a la indagación archivística, la activación social mediante bajas tecnologías, el trabajo en redes colaborativas y la escritura en lenguajes diversos. Ha desarrollado proyectos en museos, espacios públicos y contextos comunitarios. Tiene varios discos, libros y artículos publicados. Vive y trabaja en Ecuador. www.fabianokueva.net

Christian León

Docente, investigador y crítico cultural. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Estudios de la Cultura mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Sus líneas de investigación son visualidad, colonialidad y etnicidad; arte contemporáneo y diferencia cultural; medios, memoria y cultura popular. Es autor de los siguientes libros: *El oficio de la mirada. La crítica y sus dilemas en la era postcine* (2021), *El museo desbordado. Debates contemporáneos sobre musealidad* (2015), *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (2010), *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela* (2009), *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005). Es profesor invitado en varios programas de posgrado en distintas universidades de América Latina. Actualmente se desempeña como Director del Área de Comunicación y docente investigador en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB).

María Belén Moncayo

Investigadora del cine experimental ecuatoriano. Tiene estudios en Diseño Gráfico del Instituto Metropolitano de Diseño. Directora del Archivo AANME (Asociación Archivo Nuevos Medios Ecuador) y fundadora de la plataforma de activismo feminista "Malcriada Total Producciones". Se desempeña como profesora de español en Spanish with Belén.

Paúl Narváez

Investigador audiovisual y documentalista. Realizó los documentales *Monólogo de un Cuervo*, *Mi Terruño*, *Apaguen las luces*, *El reloj de Velasco Ibarra*, *Mi vida con el TOC*

y la serie documental web *Materia Volcánica*. Trabaja en el colectivo Sindicato Audiovisual desde el año 2012, construyendo plataformas web pensadas como herramientas de educación y salud pública. Actualmente es Director de la Cinemateca Nacional del Ecuador.

Daniel Nehm

(Alemania, 1982) es realizador, investigador y curador de cine. Magister en Ciencias de Teatro, Cine y Medios de Comunicación, Universidad de Viena; beca de investigación en la Facultad de Cine y Audiovisual, Sorbonne Nouvelle, París. Trabajó en documentales para cine y televisión (ARTE y BBC) y realizó cortometrajes, como *Mues*, presentado en festivales internacionales (Viennale, Courtisane). Se desempeña como curador y jurado para festivales e instituciones de cine en Ecuador (Ochoymedio, EDOC, ICCA). Es autor e investigador sobre cine latinoamericano para medios e instituciones en Alemania (Deutsche Welle Akademie, DIE ZEIT). Trabaja como facilitador e investigador en talleres, producciones y muestras de cine comunitario latinoamericano, en colaboración con la Universidad de las Artes EC y con ACNUR, entre otros.

Wilma Granda Noboa

Socióloga. Obtuvo el título de Maestría en Estudios de la Cultura de la UASB. Entre 2012-2017 fue Directora de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Fue Investigadora de la Cinemateca Nacional del Ecuador. Responsable de la creación del Archivo Fílmico y Documental de la Cinemateca Nacional del Ecuador. Delegada al Directorio del Consejo Nacional de Cine Ecuador. Secretaria de la Memoria del Mundo, Unesco, Comité Ecuador. Colabora en publicaciones nacionales y extranjeras de cine y música en Ecuador. Invitada a la 13^o versión del Festival Cine Restaurado Valparaíso, Chile, dedicada al pionero chileno Alberto Santana. Invitada a Congresos FIAF: Uruguay, Colombia, Argentina, Francia, China, México. Se destacan las publicaciones "Cronología de la cultura cinematográfica en el Ecuador 1895-1985" UNESCO-CCE 1987; "Cine Silente en Ecuador 1895-1935" UNESCO CCE 1995, entre otras.

Galo Pérez

(Ecuador, 1990). Editor y co-fundador de Recodo Press, editorial fundada en Quito-Ecuador y especializada en impresión de Risografía. Actualmente trabaja como realizador audiovisual y guionista. Fue director editorial del Festival Encuentros del Otro Cine (Edoc) y del Festival Orquídea. Ha publicado en diversos medios digitales e impresos, y fue editor del libro *Campo-Construcción proyecto de arte contemporáneo* ganador del premio Mariano Aguilera. Actualmente trabaja en la producción de *El hambre le pide al mar una caricia*, documental basado en la vida de la poeta ecuatoriana Kelly Sánchez Macas.

Rafael Plaza Andrade

Cineasta, escritor sobre cine y gestor cultural. Egresado de la Universidad de las Artes en Ecuador. Miembro fundador del cineclub CinemaScape, desde el cual se organizan encuentros de diálogo anuales entre cineastas. Ha escrito textos sobre cine para diferentes publicaciones como *Recodo*, *Tangente*, *Ñawi* y *Fuera de Campo*. Forma parte del grupo editorial de *Cámbrica* Revista de cine. Ha obtenido la acreditación de prensa en los más importantes festivales de cine mundial como Berlín, Venecia, Locarno, entre otros. Es programador y desarrollador de ciclos de cine en salas alternativas de la ciudad de Guayaquil. Seleccionado en el BAFICI Talents de Buenos Aires en su 16ª edición, y miembro del jurado de la Mejor Ópera Prima Latinoamericana en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (2021).

Albeley Rodríguez Bencomo

Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar. Magister en Estudios de la Cultura, Mención Políticas Culturales, por la misma casa de estudios. Es egresada de la Maestría en Museología en la UNEFM, Falcón-Venezuela. Es Licenciada en Letras, Historia del Arte, por la Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela. Actualmente es docente tiempo completo de la UDLA; docente invitada de la UASB; docente invitada de la UArtes y docente ocasional de la PUCE. Fue Coordinadora del Departamento Audiovisual del Museo de Bellas Artes, Caracas. Fue investigadora-curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Fue directora de Posgrado de la UArtes, Guayaquil. Es autora del libro

Cuerpos "irreales" + arte insumiso en la obra de Argelia Bravo. Forma parte del nodo de investigaciones de la RCSur.

Karolina Romero Albán

Investigadora del cine latinoamericano. Doctora en Ciencias Políticas y Sociales (UNAM). Docente de la Universidad Andina Simón Bolívar. Autora de los libros *El barroco en el cine de los años ochenta en América Latina. Imágenes disidentes* (FCE - CCE, 2019), y *El cine de los otros: la representación de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano* (FLACSO-Ecuador, 2011). Colaboró en la investigación "Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador" (Consejo Nacional de Cine del Ecuador, 2010). Sus líneas de investigación son: dimensiones socio-políticas del arte, cine y política, cine latinoamericano. Ha escrito varios artículos sobre cine latinoamericano en revistas especializadas. Actualmente, trabaja como investigadora de la Cinemateca Nacional del Ecuador.

Alex Schlenker

Artista e investigador visual, autor y traductor alemán, radicado en Ecuador. Es Doctor y Magíster en Estudios Culturales por la Universidad Andina Simón Bolívar. Tiene estudios de pedagogía y fotografía en Colonia y Leipzig; cine en el Instituto de Artes Visuales PPF y UW-Films Colonia/Berlin; Literatura y Estudios Interamericanos en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE. Realizó su proyecto Posdoctoral en la Universidad de Bielefeld, Alemania. Es docente investigador en el campo de los Estudios Visuales y del Arte, de Literatura y Teoría Decolonial de la Universidad Andina Simón Bolívar y profesor de Investigación-Creación Documental del Instituto Superior de Cine, INCINE.

Jorge Luis Serrano Salgado

(Cuenca, 1971), ecuatoriano. En su hoja de vida combina la experiencia práctica, luego de haber participado en la elaboración/definición, ejecución y seguimiento de políticas públicas de fomento y regulación para el sector de la cultura, el patrimonio cultural, el cine y el audiovisual en Ecuador, durante quince años; junto a una reflexión

teórico-académica continua desde su licenciatura en Sociología (Universidad de Cuenca) sobre el cine ecuatoriano bajo una perspectiva crítica, que mantiene durante su masterado en comunicación en FLACSO (2014) y que continúa actualmente como doctorante en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación de la UNLP. Es autor de los libros *El nacimiento de una noción* (2001) y *El largo oficio del cine. Jorge Prelorán en el Ecuador de los 80* (2020), además de artículos académicos y periodísticos. Es docente.

Paulina Simon Torres

Licenciada en Comunicación y Literatura, por la PUCE. Tiene un Máster en Literatura Infantil y Juvenil de la UTPL y un Máster de Creación de Guiones Audiovisuales, por la UNIR. Desde 2006 se ha dedicado a la comunicación y al cine. Ha colaborado con varios medios nacionales e internacionales dedicados al cine y al audiovisual, como *El Telégrafo*, *Revista Mundo Diners*, periódicos *OchoyMedio*, *El Otro Cine*, *Inmóvil*, entre otras. Durante casi diez años participó activamente en los festivales de cine del Ecuador. Fue comunicadora, redactora y parte del Comité de Selección del Festival de Cine Latinoamericano Cero Latitud. Fue Directora de Comunicación y Editora de las publicaciones del Festival de Cine Documental EDOC. Fue programadora y comunicadora del Festival de Cine Infantil y Juvenil Chulpicine. Fue asesora de programación y editora del festival de Cine LGBTI El Lugar sin Límites.

México

Eje A

Los films más destacados del país

1. ¡Vámonos con Pancho Villa!

Efraín Fortuno Vallejo

Ficha técnica

Duración: 92 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Fernando de Fuentes - Año de producción: 1935 - Año de estreno: 1936 - Producción: Clasa Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Antonio R. Frausto, Domingo Soler, Manuel Tamés, Ramón Vallarino, Carlos López 'Chaflán', Raúl de Anda, Rafael F. Muñoz, Alfonso Sánchez Tello.

Breve sinopsis

En *¡Vámonos con Pancho Villa!* un grupo de seis campesinos decide unirse a la tropa de Francisco Villa conocida como la División del Norte. Una vez dentro de los Leones de San Pablo, como los nombra el caudillo, deberá enfrentar a sus

enemigos en el campo de batalla y al mismo tiempo lidiar con la dura realidad de la guerra. La película se conforma en segmentos donde cada personaje juega un rol central, y en los cuales la suerte les juega una mala pasada. Mientras los ideales que los movieron a la lucha se van enfrentando a la dura realidad y al desencanto. Adaptación de la novela homónima del escritor Rafael F. Muñoz.

Comentario sobre el film

¡Vámonos con Pancho Villa! forma parte de la trilogía sobre la revolución mexicana del director Fernando de Fuentes y significó un desastre financiero para su productora C.L.A.S.A. que se arruinó durante el rodaje y del que pudo salir solo con la ayuda de un nuevo subsidio del gobierno de Lázaro Cárdenas. Luego de un periodo de una semana en cartelera la película desapareció sin dejar un impacto trascendental en el público de la época y no fue hasta décadas después que obtuvo reconocimiento como una de las cintas más importantes de la cinematografía nacional que se conserva hasta la actualidad.

Del largometraje pueden subrayarse cuatro pilares que lo constituyen como esa obra tan relevante: la figura desmitificada de Pancho Villa apoyada en la actuación de Domingo Soler; la paulatina desilusión de los protagonistas, no frente a una realidad absoluta y objetiva, sino a la seguridad de que en la guerra solo se puede intentar sobrevivir; la figura de la masculinidad como un eje central del viaje hacia la desilusión revolucionaria y por último, según lo apuntan los textos que revisitan la cinta, el reflejo de una sociedad mexicana contemporánea frente a los intentos del progreso. Será pertinente detenernos en cada uno de estos puntos para comprender cómo es que llegamos a considerarla como una obra paradigmática.

La participación de Domingo Soler como el Caudillo del norte se limita a unas cuantas escenas, en un inicio sirve para situar anímicamente a su bando y alentarlos a ser valientes, pero a medida que la película avanza este aprovecha cada una de sus intervenciones para desarmar, no ridiculizar, un personaje tan mitificado como Francisco Villa. Su primera vez en pantalla es un reflejo de la mistificación oficial, se le ve más arriba del pueblo repartiendo maíz con sus manos y prometiendo la apropiación justa de la tierra, ahí mismo se presenta con los Leones de San Pablo y se permite las bromas. Más adelante, a la muerte heroica de Máximo Perea reacciona con mesura dejando el cuerpo atrincherado sobre el arma que le costó la vida. Los ejemplos que sirven para desarticular el monumento de su persona continúan, desde el momento que decide en contra del destino de un grupo de músicos errantes hasta los últimos instantes de la película cuando deshecha la vida de Miguel, “el Becerrillo”, como una potencial amenaza. Si bien todas estas acciones son atribuidas desde la narración a un solo personaje, es posible suponer que la intención de Villaurrutia y de Fuentes no es cargarse sobre la figura de Villa como sí de su representación de lo heroico.

Una vez que ha comenzado el proceso de desmitificación de la pantalla hacia el espectador es necesario que esta ecuación se efectúe dentro del plano de la narración. Es así como a medida que los Leones de San Pablo mueren, quienes sobreviven saborean la pérdida entre pequeñas victorias. Y es que parece imposible que su viaje no comience de otra forma que a modo de una fiesta, a fin de cuentas la victoria de la revolución a posteriori lo significa todo, lo vale todo. De los seis campesinos que se alistaron es Tiburcio Maya quien tiene algo que perder, como así se le hace saber al grupo y como aparente escarmiento es quien libra la supervivencia con sangre en sus manos. Es él quien cobra

conciencia de un descalabro, que la dirección de su camino estaba equivocada.

Considerar la posibilidad de que quienes trabajaron en esta adaptación cinematográfica tenían la intención de problematizar acerca de la figura de lo masculino como una parte central hacia la desilusión de la guerra es muy arriesgado; sin embargo, una lectura sobre la masculinidad es viable dentro de esta cinta. Los hombres a los que acompañamos en *¡Vámonos con Pancho Villa!* existen en dos tiempos de la historia, siendo el primero la segunda década del siglo XX, que es su espacio de interacción física, pero es su mentalidad la que se desenvuelve gracias a las reflexiones cercanas a la mitad del siglo. Celebran y se divierten como aquellos hombres que estaban por llenar las pantallas de la época de oro; entre la fiesta y “no rajarse”. Antes de siquiera pensar en sus posibilidades los Leones de San Pablo prefieren dispararse a morir antes que fallar a su palabra, les parece deseable el honor de la batalla a tener que entregarse como chivos expiatorios. Esta guerra, todas las guerras son territorio de esos hombres.

A propósito del recién estrenado Día del cine mexicano, el periodista Alejandro Alemán, citado por Emilio García Riera en la *Historia documental del cine mexicano*, elaboró una lista de diez películas que retrataran la sociedad mexicana. Ocupando el segundo lugar aparecían *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *El compadre Mendoza*, dos cintas de Fernando de Fuentes. De la primera escribió “nunca una cinta había tratado con tal rasero a la revolución, uno que la analiza no como la gran epopeya nacional sino como la fuente de todos nuestros desencantos como nación” (1992: 199). De entre otros textos que deciden valorizar a tal nivel la película de Fernando de Fuentes este resalta a pesar de ser tan corto, pues resume en un buen nivel la ideología posrevolucionaria, así como una crítica a las ideas de progreso de su época.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

García Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano*, nueva edición. México: Universidad de Guadalajara, IMCINE, Conaculta, Gobierno del Estado de Jalisco. T. 1, pp. 198-202.

Ayala Blanco, J. (2021). *La aventura del cine mexicano*. ENAC, pp. 16, 23-31, 344.

2. Enamorada

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 96 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Emilio “Indio” Fernández - Año de producción: 1946 - Año de estreno: 1946 - Producción: - Benito Alazraki, Panamerican Films, S. A. - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: María Félix, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández, José Morcillo, Eduardo Arozamena, Miguel Inclán, Manuel Dondé, Eugenio Rossi, Norma Hill, Juan García Peña.

Breve sinopsis

La película se centra en la llegada de una tropa revolucionaria comandada por el general José Juan Reyes a la ciudad de Cholula, Puebla. La tropa toma el mando del lugar y los bienes de las familias adineradas del pueblo. Entre ellos se encuentra Don Carlos Peñafiel, padre de Beatriz, mujer que se convertirá en el centro de la trama, por el interés del general quien se enamora de ella, mientras la mujer se resiste, reproduciendo el modelo de la fierecilla domada.

Comentario sobre el film

Enamorada se sitúa en un momento decisivo de la historia de México: la Revolución Mexicana, que funciona como una ambientación para la historia de amor que se desarrolla ahí. *Enamorada* se estrenó en el año 1946 y nos dio una mirada al proceso de intervención militar en las pequeñas ciudades y cómo esto afectó la vida de las clases altas y del

clero. No hemos de negar que la perspectiva del film respondió a las necesidades nacionalistas de la época, sin embargo, sigue siendo interesante la manera en que se reflejó un acontecimiento tan trascendental que no tenía más de treinta años de haber culminado.

La película de Emilio Fernández inicia con una perspectiva sanguinaria sobre las tropas revolucionarias, pero al mismo tiempo el ejército deja claro sus ideales y su lucha por la causa del pueblo, lo que implica un enfrentamiento con las clases dominantes. La llegada de las tropas a los pueblos marcó un momento importante dentro de las estrategias y modos de hacer política en medio del conflicto armado. Durante los primeros minutos se aprecia cómo las personas más adineradas del pueblo eran llevadas frente al general de la tropa para exigir un aporte económico a la causa. La crudeza del fusilamiento y el avance de las tropas a través de privar la libertad no son omitidas en la dirección de Fernández, sino que hasta cierto punto lo muestra con naturalidad. En una sola escena es posible mirar la negociación con burgueses, el trato político a los extranjeros, el valor de la educación y el despojo de bienes a la iglesia.

En la narrativa se pone especial interés en la importancia de los generales de tropa. El protagonista es presentado como alguien que tuvo la posibilidad de recibir educación y sobre todo que abandonó los espacios religiosos; en el caso de José Juan el seminario sacerdotal, pues halló que la justicia verdadera se encontraba en la Revolución. Es interesante cómo la reivindicación de los dirigentes pareciera no estar en contra del establecimiento del poder espiritual que tenía la iglesia sobre el pueblo. En el film se omitieron las problemáticas de la relación entre la iglesia y el estado mexicano. De hecho, el director prefiere hacer referencia a la hermandad y la religiosidad a través del cuadro *La adoración de los reyes* de José Juárez. Los diálogos alrededor de

La adoración de los reyes hicieron hincapié en la maestría del pintor para plasmar cómo los grandes reyes se postran ante la figura del salvador. Por su parte, el general revolucionario muestra su acuerdo con los ideales de la iglesia al permitir que esta mantenga la propiedad de la obra. Esta escena parece querer establecer una suerte de reconciliación entre Iglesia y Revolución.

Reivindicar a la Revolución y a sus participantes pareciera ser uno de los motivos principales del film, y hay un interés en representar a la figura femenina durante el conflicto armado. Las soldaderas son mostradas como mujeres valientes, comprometidas y fieles al batallón, que se ligan a la lucha sin temer por su vida. En varios diálogos de la cinta las mujeres hablan de la desigualdad social de la cual eran víctimas y lo que las llevó a seguir a sus hombres durante la guerra. Sobre este tema el recurso musical es crucial. A través de canciones como *La Adelita* se hace referencia al papel de las soldaderas dentro de la Revolución.

La trama se desarrollará en torno al cortejo que en estas especiales circunstancias se lleva entre el general revolucionario y la hija de uno de los hombres ricos del pueblo. Lentamente ella se convencerá de la importancia de la lucha, al tiempo que se siente crecientemente “enamorada” de él, hasta finalmente dejar su casa y sus comodidades para acompañar a José Juan al frente de batalla.

Sobre la música del film es notable la variedad de géneros presentados. Podemos escuchar bandas de guerra, música sacra, huapango, hasta música de cantina. El papel que el director otorga a la música denota un interés por concebir ambientes y que el espectador pueda sentirse parte de la historia. La música sirve como medio para crear contraste entre espacios y situaciones: los corridos revolucionarios nos introducen a las escenas dentro de los campamentos, las piezas a piano a los hogares de las familias adineradas y los sonos

a las calles de la ciudad de Cholula. Es así que *Enamorada* muestra una riqueza visual y auditiva dentro de la concepción de la Revolución Mexicana a mediados del siglo XX.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

AA. VV. (1970). *Enciclopedia Ilustrada del cine*. Tomo I. Madrid: Editorial Labor, pp. 418, 477.

Ayala Blanco, J. (2021). *La búsqueda del cine mexicano*. ENAC, pp. 33, 35, 83, 88.

Sadoul, G. (2021). *Historia del cine mundial*. Editorial Siglo XXI, p. 379.

3. Una familia de tantas

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 130 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Alejandro Galindo - Año de producción: 1948 - Año de estreno: 1949 - Producción: - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Fernando Soler, David Silva, Martha Roth, Eugenia Galindo, Felipe de Alba, Isabel del Puerto, Alma Delia Fuentes, Carlos Riquelme, Enriqueta Reza, Manuel de la Vega, Nora Veryán, Conchita Gentil Arcos, María Gentil Arcos, Victoria Sastre.

Breve sinopsis

Esta película relata la vida de la familia Cataño perteneciente a la clase media en México. La historia se centra en la fiesta de quince años de una de las hijas, evento que traerá una serie de cambios al papel de cada personaje en esta casa. La irrupción de un personaje inesperado transformará la vida de esta familia y reflejará la transición que experimenta el país en aquel momento.

Comentario sobre el film

La película se centra en la estructura familiar de la clase media en México a mediados del siglo XX. El film nos permite ver al espacio del hogar en México dentro de los años cuarenta donde el padre, como la columna principal en la familia, es quien toma todas las decisiones y no se permite que ningún otro miembro de la familia pueda interdecir. Alejandro Galindo, director del film, nos permite —a partir

de mostrar la intimidad de una casa— conocer las dinámicas y problemas que, como el título de la película lo dice, una familia de tantas vive dentro de las urbes. Si bien en pocos momentos la trama sale fuera del hogar, queda claro que la familia a la cual interpela la película es aquella que tiene la posibilidad de ver el film. Cuestiona sus modos de vida y su organización interna, a partir de evidenciarlas en la gran pantalla. Para lograr esto, Galindo hace énfasis dentro del papel de cada uno de los integrantes y cómo estos se relacionan en virtud de las imposiciones del padre.

Es de relevancia entonces hablar primero de la figura del padre de familia Rodrigo Cataño —interpretado por Fernando Soler—, puesto que su presencia es de suma importancia en todo el film. Se muestra como un contador que ha logrado establecerse dentro del crecimiento económico que tuvo México por esos años, pero también es un personaje que viene de las viejas costumbres y se enfrenta a los cambios estructurales dentro de la ideología predominante de ese tiempo. El padre, podríamos decir que lucha contra la modernidad que irrumpe dentro su casa, y por ende confronta la aparición de la crítica al sistema que ha establecido dentro de su hogar por parte de los otros integrantes de la familia. *Costumbres* es la palabra que atraviesa en cada momento las decisiones que toma el señor Cataño, posiblemente basado en las formas de vida que tenían las clases adineradas después del porfiriato, buscando mantener el prestigio de las familias a partir de los protocolos sociales.

Los hijos, dentro de la estructura tradicional que el padre ha compuesto, giran alrededor de las normas y el castigo. La película nos permite encontrar en cada uno de ellos las formas de educar en las diversas edades y géneros al interior del núcleo familiar. *Las buenas costumbres* se mueven en torno a crear un rol de género y responsabilidades que estos deben afrontar para poder cumplir lo que se les requiere.

El padre es la figura de autoridad y la voz que instruye y reprime las acciones de los hijos, mientras que estos actúan y aprenden de los errores señalados sin tener algún medio para apelar la decisión que se toma. Sin embargo, dentro de la educación de los hijos comienzan a aparecer las fisuras donde se presenta la voluntad individual de cada uno, permitiendo ver que el distanciamiento generacional entre ellos y el padre los lleva a tomar un distanciamiento del núcleo familiar.

Es relevante hablar del personaje de María del Refugio Castaño (Maru), la hija que acaba de cumplir sus quince años y que debe acatar los diversos protocolos sociales que le son impuestos. Con quince años ya no asiste a la escuela y se dedica a las labores del hogar junto con su madre, cumple con la tradicional fiesta donde se le reconoce públicamente como mujer, y por lo tanto es capaz de casarse y pertenecer a una familia propia. Por tal motivo, Maru tiene presente la pregunta de qué futuro y qué familia debe forjarse, tiene que decidir si seguir con las costumbres que se le han sido enseñadas o ponerlas en tela de juicio y ser crítica con respecto a lo que ella quiere crear.

La modernidad rompe lo establecido, y esto es representado por Alejandro Galindo a partir del cambio tecnológico que llega a la casa: una aspiradora. Aun cuando pareciera un elemento menor, la llegada del aparato marca un antes y un después de la cultura de las clases medias en México. Pese a que el rol de quién se dedica al cuidado de la casa no es cuestionado, la relación de modo o el cómo hacerlo sí se ve afectado. Es el vendedor dentro de la película el agente externo que viene junto al aparato electrodoméstico a romper con la dinámica que se manejaba dentro de la familia. Este aporta a la problemática familiar una serie de críticas a la estructura establecida a partir de la relación que establece con Maru, que apenas comienza su vida como señorita.

El cambio en la estabilidad política y económica en México también se ve reflejado en el film. Es por ello que durante las múltiples conversaciones que podemos apreciar se hace una serie de referencias a la importancia que se le daba a la economía y a las leyes que eran impuestas sobre las materias primas como el algodón. La llegada de los nuevos materiales como las telas sintéticas y nuevas maquinarias trae por consecuencia un cambio en la economía de México y sus relaciones con las potencias externas. La cantidad de impuestos establecidos a los aparatos electrodomésticos como los refrigeradores fue uno de los elementos principales que permitía ver la necesidad de importación de bienes que el país no estaba listo para producir.

La crítica que hace el director a la sociedad mexicana de mediados del siglo es clara: pone en juicio la efectividad que tienen las formas establecidas de reprimir y castigar en el interior de la estructura familiar. Aunque en un principio los miembros de la familia se mueven en pro de las órdenes del padre, comienza a existir una serie de fisuras dentro de lo establecido. Escenas en la película que nos permitan sintetizar las relaciones internas de las clases acomodadas hay muchas, pero si tuviéramos que elegir una, pensaría en la fiesta de quince años. En este evento podemos ver cómo las relaciones económicas y personales se formaban y, por consiguiente, que los protocolos sociales parecían ser inamovibles. Por dicha razón, *Una familia de tantas* es una película crucial para entender al México de mediados del siglo XX y la transformación de las ideologías de familia.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- García Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano*, nueva edición. Universidad de Guadalajara, IMCINE, Conaculta, Gobierno del Estado de Jalisco. T. III, pp. 247, 248, 309-314, 337.

4. Aventurera

Isabel Graciela Cervantes Ameca

Ficha técnica

Duración: 101 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Alberto Gout - Año de producción: 1949 - Año de estreno: 1950 - Producción: Guillermo Calderón, Pedro A. Calderón - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Ninón Sevilla, Tito Junco, Andrea Palma, Rubén Rojo, Miguel Inclán, Jorge Mondragón, Maruja Grifell, Luis López Somoza, María Gentil Arcos.

Breve sinopsis

En esta película se cuenta la historia de Elena, una joven que quedó huérfana después de que su madre huye y su padre se suicida. Al mudarse a Ciudad Juárez conoce a Lucio, un hombre que la prostituye y la obliga a trabajar bailando en un cabaret, lugar donde sufre una serie de humillaciones.

Comentario del film

Esta película pertenece al género de “rumberas” muy popular a mediados del siglo XX en México, caracterizado por mostrar la vida nocturna en los cabarets de la capital del país, junto con la extravagancia de los actos escénicos que ahí tenían lugar. Resulta crucial la posición social de los diferentes personajes en la cinta, desde una mujer de clase media-baja, quien debe buscar trabajo en la ciudad cuando su familia se ve desintegrada, y que contrasta con las personas de la clase alta y media baja que son tanto sus aliados como enemigos en los diferentes momentos de la película.

Si bien *Aventurera* no se separa de los cánones del género de rumberas, existen estereotipos dentro de ella que se quiebran y toman un giro interesante que aporta a la trama.

La temática de la madre abnegada en el cine de la época de oro mexicano es contrariada en esta cinta con el personaje de la madre de la protagonista, quién abandona a su familia para huir con su amante. Si se piensa en los acontecimientos de la película de manera lineal y continua, podría decirse que es ella quien causa la desgracia de los personajes con su abandono, pues con ello lleva al padre al suicidio y a Elena, la protagonista, al desamparo. Elena debe ir a una ciudad a buscar trabajo, y las circunstancias la llevan a iniciarse como bailarina en un cabaret. Otro quiebre importante viene del hecho de que Elena no es la típica joven inocente y desamparada que se presenta en los films donde la protagonista sale de su ciudad hacia un centro urbano más desarrollado, y cuyo modelo era la historia de *Santa*, escrita por Federico Gamboa en 1903 y adaptada varias veces al cine.

Elena inicia como el arquetipo de joven bonita, inocente y desamparada ante la muerte de su padre y el abandono de su madre. Pero cuando se presenta una traición por parte de un amigo de la familia, la protagonista comienza a aprender de aquello que le ha pasado. Sabe defender sus ideas y principios, y cuidarse sola. Cuando llega el momento de más aspereza con la dueña del cabaret donde ella se desempeña, Elena se va con su primer amor, el amigo de su padre quien es un ladrón. Para este momento ya no tiene un lazo moral, no distingue entre lo que está bien y lo que no. Desde su entrada al cabaret no hay un límite de aquello que es correcto, puesto que desde la mitad de la película en adelante comienza a idear una venganza para Rosaura, la mujer que le arruinó la vida, sin importar que use a personas inocentes con tal de realizar su plan. Incluso cuando se casa, Elena sigue siendo una mujer independiente que hace

lo que desea aunque la sociedad lo vea mal. Usa su nombre de soltera como una herramienta contra su marido, quien es hijo de Rosaura y, en general, reivindica su autonomía mientras persigue su objetivo de revancha.

Un trasfondo que también se muestra aquí, aunque quizá de manera no tan protagónica, es la trata de blancas y la prostitución en México desde los años cincuenta, que hasta nuestros días no ha hecho más que aumentar. El problema central de la película, el, digamos, quiebre de personalidad y actitud de Elena, es consecuencia del engaño que sufrió por parte del amigo de su padre, del cual incluso estaba enamorada, que la vendió a la dueña de un cabaret para ser su bailarina e incluso para ser prostituida. Por fortuna, Elena es capaz de salir de ahí y superar esa fase de su vida, a un precio alto, con un gran daño tanto para ella como para las personas a su alrededor. ¿Pero qué hubiese pasado si no? La historia de Elena no es un común denominador para otras mujeres en su misma condición, y tampoco es su intención serlo. Lo que este film quiere dar a conocer es la ruptura, violenta y radical, que sucede con las mujeres que entran a trabajar a este tipo de sitios: nuevas en la ciudad, buscando un empleo, siendo engañadas cuando depositan su confianza en otra persona. La antigua Elena murió cuando despertó de su sueño infundado por la droga, probablemente violada por un desconocido, y se dio cuenta de que el lugar en donde creyó que estaría segura no es más que una farsa.

Está abandonada, sin nadie que la pueda rescatar de ese sitio, por su cuenta. Y lo único que puede hacer es sobrevivir a su día a día, aunque repudie cada momento de él, porque si no finge que es feliz y que está dispuesta a complacer a los clientes que pagan una buena cantidad por ella, será castigada y ello será aún peor. Elena simplemente busca sobrevivir; en el camino fue capaz de aprender a defenderse e incluso tuvo la suerte y el valor de salir de ahí y tomar su

destino en sus manos, haciendo lo que antes le obligaron a hacer, pero apropiándose de ello y usándolo a su propio beneficio. De un modo y otro, la protagonista sufre un quiebre, un cambio del que no habrá retorno. ¿Cuántas mujeres en ese entonces pasaron por la misma situación? Y más aún, ¿cuántas *hoy* sufren las mismas circunstancias? En la década de los cincuentas esta problemática era ya una parte sustancial de la sociedad, y lo es actualmente. *Aventurera* es un film que utilizó innovaciones en cuanto a la estructura de sus personajes y a la crítica social que muestra, para llegar a una solución estructurada, fluida e interesante, que la hace ser una de las mejores películas mexicanas de la historia.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

AA. VV. (1981). *Cinemas de L'Amérique Latine*. Editions Pierre Lherminier, p. 376.

AA. VV. (1984). *Gran Historia Ilustrada del Cine*. Sarpe, Vol. 9, p. 1386.

5. Los olvidados

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 80 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Luis Buñuel - Año de producción: 1950 - Año de estreno: 1950 - Producción: Oscar Dancigers, Jaime Menasce, Ultramar Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Stella Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo Calambres, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina, Jesús García Navarro, Efraín Arauz.

Breve sinopsis

En este film se ofrece una mirada a la vida en un barrio marginal donde el “Jaibo”, un joven que escapa de la correccional de menores, regresa con sus amigos y sigue cometiendo robos. Se muestra una mirada al mundo de los niños y jóvenes de estos barrios que fueron abandonados por sus familias.

Comentario sobre el film

Cuando en 1950 Luis Buñuel decide filmar una cinta sobre las clases más humildes de la ciudad de México, a la que había llegado pocos años atrás a vivir, enfrentará una fuerte incomprensión que se transformará en un enérgico rechazo al conocerse la cinta. En esta película Buñuel mostró un punto de vista radicalmente distinto al que el cine mexicano había mostrado sobre la familia, el papel del estado, la infancia y la maternidad. Sólo el triunfo en el Festival de Cannes del año siguiente logrará que la cinta sea revisada en México y, en su reestreno de aquel año, pueda ser reconsiderada por los espectadores nacionales.

La película comienza con un breve monólogo donde se establece que lo representado en la película es reflejo de lo que viven niños y jóvenes despojados de sus derechos en cualquier ciudad del mundo, tratando de relativizar la visión tremendista que la cinta portaba. Los actos de esos jóvenes son producto de la falta de garantía en sus derechos.

El film se centra principalmente en la vida de tres jóvenes: “Ojitos”, “El Jaibo” y Pedro. Cada uno de ellos nos presenta una forma distinta en que el abandono infantil sucede. El primero de ellos es un niño de provincia al que su padre deja en el mercado de la ciudad. “Ojitos” es despojado de su hogar y de su nombre, y a lo largo de la película se sabe muy poco de su vida, sin embargo, en él es notable aún la esperanza de regresar a casa. “Hay mucha miseria y las bocas estorban” es lo que dice Don Carmelo, hombre ciego que toca en los mercados. El hombre ofrece a “Ojitos” que sea su ayudante a cambio de comida y una casa donde dormir. La esperanza de que vuelva su padre por él sigue presente durante toda la historia.

El “Jaibo”, quien escapó de la correccional de menores, se reencuentra con su pandilla. Si bien en un primer momento este personaje pareciera ser un antagonista que lleva a Pedro a cometer una serie de delitos, a la mitad del film se nos permite conocer más sobre su vida y cómo nunca conoció siquiera su propio nombre. La ignorancia se refleja en violencia y sed de venganza por la traición de Julián, joven que supuestamente lo denunció y por el cual terminó en la correccional de menores. Este personaje es desde el inicio de la película aquel que incita los actos vandálicos. Se rodea de otros niños desprotegidos al igual que él.

Por último, Pedro es un niño que por decisión propia se une a la pandilla. Sin embargo, después de presenciar el asesinato de Julián por parte de “El Jaibo”, decide intentar reintegrarse a la sociedad, siempre con esfuerzos fallidos.

La presencia de un gallo negro en diversas escenas es la premonición de la tragedia para Pedro. Sus intentos se ven siempre frustrados por la presencia de “El Jaibo”, quien lo inculpa de robo. Es en este personaje donde el director hace presente las dificultades para salir de la marginalidad. Pedro nació de una joven mujer que fue abusada a sus catorce años, creció en una familia pobre y sin la oportunidad de estudiar, por lo que decide dedicarse a andar por las calles con la pandilla. Aun cuando busca redimirse a partir de conseguir un empleo, se convierte en la presa del “Jaibo”.

La escena con mayor claridad para ejemplificar la diferencia entre los estratos sociales es cuando Pedro comienza a trabajar en la feria. Se nos muestra a dos niños que se encargan de dar vueltas al carrusel, cansados y con hambre. Al mismo tiempo, la cámara nos deja ver a las familias que pueden pagar por las atracciones y suben a niños de la misma edad a disfrutar del juego. La explotación infantil se ve como una actividad normalizada, donde los olvidados son solo la mano de obra o el mal de la sociedad.

Al finalizar la película tenemos la muerte de “El Jaibo” a manos de la policía. Su voz sobrepuesta en la escena susurra “estoy solo, solo” mientras que la voz de una mujer le responde “como siempre mi hijito, como siempre”. Por otro lado, Pedro que fue asesinado a manos de “El jaibo” es tirado a un basurero por el abuelo de Meche para evitar ser inculpado. La muerte de ambos personajes da fin a la historia de este film, pero deja abierta la pregunta por la cantidad de historias similares que pueden encontrarse en los barrios marginales de la ciudad.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

AA. VV. (1973). *El Cine, Enciclopedia del 7º Arte*. Buru Lan ediciones, T. 3, p. 15; T. 5, p. 99; T. 8, p. 145.

6. Los hermanos del Hierro

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 95 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Ismael Rodríguez - Año de producción: 1961 - Año de estreno: 1961 - Producción: Cinematográfica FILMEX, Películas Rodríguez - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Antonio Aguilar, Julio Alemán, Columba Domínguez, Patricia Conde, Pedro Armendáriz, Emilio Indio Fernández, Eduardo Noriega, Ignacio López Tarso.

Breve sinopsis

Después del asesinato de Reynaldo del Hierro, su esposa cría a sus hijos para que en el futuro tomen venganza de Pascual Velazco. Tras que Martín del Hierro culmine la venganza comienza para los hermanos un largo camino de huida.

Comentario sobre el film

“Matar o morir, tú nunca lo entendiste...” son las palabras con las que la viuda de Reynaldo del Hierro recuerda cómo conoció a su pareja. La historia se desarrolla a partir del asesinato de Reynaldo. La viuda decide junto a un asesino a sueldo criar a sus hijos para que estos al crecer culminen su venganza. El film se desarrolla en un pueblo del norte de México. Si bien Ismael Rodríguez es reconocido por su participación en el rodaje de películas como *¡Ay Jalisco, no te rajes!*, *Los tres García* o *Los tres huastecos*, en esta película nos ofrece una perspectiva distinta donde el paisaje del pueblo se vuelve árido y desolado.

Martín del Hierro es quien culmina la venganza contra el asesino de su padre, y es a partir de entonces que en la trama se desencadenan una serie de asesinatos que no pueden parar. Al ser el hermano menor, Martín crece solo en un ambiente tenso, impulsado por su madre quien se obsesiona con la búsqueda de venganza. La vida de Martín gira en torno a la muerte, y es su hermano Reynaldo el único con quien cuenta para evitar ser también asesinado. En este film el hermano menor es la presencia viva de la frase “la muerte siempre trae más muerte”, lo que deja como expectativa que es a partir de ella que todo puede culminar. El director utilizó dos recursos que enfatizan la pérdida de control en este personaje: el juego de sombras y la música. En el instante en que Martín culmina su venganza la cámara se centra en él, y el juego de claroscuros añade dramatismo en la escena mientras que la canción *Dos palomas al volar* acompaña lo acontecido. La canción está presente cada vez que el personaje pierde el control, pues era la canción que él cantaba al momento de que su padre fue asesinado.

Por otro lado, Reynaldo deja las armas y al conocer el paradero de Pascual Velazco decide advertirle sobre su hermano. A lo largo de la película es despojado de toda oportunidad de alejarse del camino de venganza que su madre labró para ellos. Queda a cargo de su hermano menor para de esta forma proteger lo único que le queda de su familia. Cuando ambos se enamoran de la misma mujer, Reynaldo desiste del amor de ella y prefiere su hermandad. Sin embargo, Martín sin conocer su decisión, no responde de la misma manera. Aun con la tensión que existe entre ambos personajes, la unión fraternal es visible entre sí, puesto que al final Reynaldo decide terminar con todo y morir al lado de su hermano, acribillado tal como su padre.

Por último, el personaje de la madre se vuelve un elemento clave en cómo se devela la desgracia que trae consigo la

muerte. El desarrollo del personaje comienza con una mujer dolorida por la muerte de su esposo que busca venganza a través de sus hijos. “Qué se sabe de Dios en estas tierras” son las palabras que acompañan una serie de imágenes donde el árido paisaje del desierto pareciera ser la premonición del desarrollo de la historia. Una vez consumada la venganza, la mujer se da cuenta de cómo su hijo menor desencadena una serie de muertes que se asemejan a la que su esposo sufrió. Cuando Reynaldo decide ir en búsqueda de su hermano para evitar que lo asesinen, se da cuenta del daño que causó al criar a sus hijos para la venganza, sin embargo ya no había nada que hacer para detener el daño.

Esta película se destaca por ser una cinta mexicana del género western que, si bien se producía ampliamente en la época, marcó un aprovechamiento del recurso genérico para poner en escena una historia muy bien entrelazada para hablar de la relación entre justicia y ley: la imposibilidad de retener el tiempo. La diferencia tanto de ritmo como de temática pueblerina que realiza Ismael Rodríguez define un estilo sobrio que deja en claro un discurso en contra de la violencia y sobre todo de la muerte como medio para ejercer justicia.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gutiérrez Silva, M., y Duno Gorrberg, L. (2019). *The Films of Arturo Ripstein: The Sinister Gaze of the World*. Palgrave MacMillan.

7. El grito

Isabel Graciela Cervantes Ameca

Ficha técnica

Duración: 101 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Leobardo López Arretche - Año de producción: 1968/1970 - Año de estreno: 1976 - Producción: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) - Tipo de financiación: estatal - Voces: Magda Vizcaino, Rolando de Castro.

Breve sinopsis

Documental en torno al movimiento estudiantil de 1968 en la ciudad de México, desde el mes de julio hasta la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco. Incluye imágenes de las manifestaciones y la represión hasta culminar con la inauguración de los XIX Juegos Olímpicos.

Comentario sobre el film

Al estallar el movimiento estudiantil en 1968 en la escuela de cine de la Universidad Nacional Autónoma de México, se decide acompañar las movilizaciones y tomar el equipo y material de la escuela para registrar los sucesos y apoyar su difusión. La conclusión del movimiento lleva a varios líderes a la cárcel y a la imposibilidad de continuar el trabajo colectivo. Tiempo después en la misma escuela de cine, mediante una asamblea, se decide que sea Leobardo López Arretche, un muy destacado estudiante de la joven escuela, quien se encargue del montaje de una película que significaría el primer largometraje producido ahí, además de uno

de los testimonios filmicos más importantes de los acontecimientos del 68 mexicano.

En el montaje se aprovecharon los materiales que habían filmado los propios estudiantes, además de material de periódicos y revistas que fueron intercalados para conformar el documental. *El grito* se estructuró como una crónica que describe mes a mes los sucesos, desde el estallido del conflicto hasta el trágico desenlace en la plaza de Tlatelolco, en días previos a la inauguración de los juegos olímpicos en el estadio de la Ciudad Universitaria que había sido uno de los escenarios centrales del conflicto en los meses previos.

El grito ha sido nombrada una de las mejores películas del cine mexicano. En ella queda evidencia de lo que ha ocurrido en la Plaza de las Tres Culturas, una herida que aún no ha sanado del todo, y que quizá nunca lo hará. La represión gubernamental ha estado presente en México desde hace mucho tiempo, y es ampliamente conocida la actuación artera de los granaderos en las protestas públicas. Las manifestaciones estudiantiles del 68 tuvieron lugar en la época de la llamada “Guerra Sucia”, lo que explica el poderío militar que el presidente de México en aquel entonces, Díaz Ordaz, aplicó sobre los civiles y la forma en la que logró manipular el discurso del Comité de Huelga de los protestantes para desacreditarlos y así quitarles la importancia y atención de otros sectores de la población.

Esta obra muestra lo que ambas partes del conflicto estaban viviendo y realizando, ya que no exhibe únicamente el punto de vista de los estudiantes, aunque éste es imperante por sobre los discursos presidenciales que siempre preceden los enfrentamientos entre militares y “rebeldes”. Es un documental histórico que rescata historias que probablemente se hubiesen perdido para siempre al tratar de borrar lo sucedido. Aunque esta película nunca tuvo fines comerciales, se quemó tanto en cintas de 16mm como posteriormente

en copias de vídeos caseros. En ella se pueden oír las consignas de los estudiantes, sus peticiones, marchas y volantes que distribuían con ahínco a los ciudadanos. La cinta narra de la propia voz y el propio cuerpo de los estudiantes cuáles eran las esperanzadoras visiones de estos jóvenes para tratar de hacer a México un país mejor, con más educación y menos violencia. Lo que hace aún más desgarrador el violento y cortante final —que aunque ya es bien conocido por la mayoría no deja de sorprender en la narrativa— es la secuencia de fotografías y, sobre todo, el sonido que entrelaza todo de manera tan vívida.

Es un film testimonial que desde esa posición impacta al espectador. *El grito* logra ampliar sus conocimientos del suceso y conocerlo con la inmediatez del cine. Este acontecimiento es una profunda, oscura y aún dolorosa herida en el pueblo mexicano, cuyos hijos y cuyos estudiantes desaparecieron y fueron asesinados; donde los padres de las víctimas no pudieron llorarles debido al miedo a ser acallados de un modo similar. El supuesto enfrentamiento entre estudiantes y militares, con el que se pretendió justificar la matanza, es desmontado en esta cinta. El México antes de los Juegos Olímpicos y en medio de una situación política brumosa y compleja se puede explicar en buena parte con este documental.

El grito es una importante pieza del cine mexicano no por las categorías estéticas que pueda poseer en manejo de fotografía y sonido, registrado en condiciones difíciles por camarógrafos en formación. Su importancia radica en aquello que muestra y en la forma en la que lo hace: el movimiento estudiantil, su irrupción inesperada, su rápido crecimiento, sus etapas fundamentales, y la respuesta excesiva y violenta del gobierno, con su cerrazón al diálogo y su disposición a reprimir. El documental habla fundamentalmente desde el punto de vista de los estudiantes, que se atrevieron a luchar

contra el poder de un estado que necesitaba desesperadamente una fachada de nación perfecta y feliz. Nos muestra el terror, la tristeza y la esperanza de estos jóvenes que fueron acallados por algún tiempo, pero cuya historia resurgió, para ya no solo honrarlos con el recuerdo, sino también para lograr aquello que ellos no pudieron, y que les costó a muchos su vida.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

AA.VV. (2002). El grito. En *Publicación de la XVII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara*, p. 80. Universidad de Guadalajara.

8. El lugar sin límites

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 110 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Arturo Ripstein - Año de producción: 1977 - Año de Estreno: 1978 - Producción: Francisco del Villar, Conacite Dos - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Ana Martín, Roberto Cobo “Calambres”, Lucha Villa, Gonzalo Vega, Hortensia Santoveña, Carmen Salinas, Julián Pastor, Fernando Soler, Blanca Torres, Emma Roldán, Tere Olmedo, María Clara Zurita, Paco Sañudo, hermanitas Gómez.

Breve sinopsis

La película se centra en la historia de La Manuela, que es una travesti que junto con su hija La Japonesa manejan un prostíbulo en el pueblo del Olivo, el cual se quedó sin pobladores una vez que Don Alejo decide comprar todas las propiedades. La Manuela, por su parte, teme por su vida puesto que un hombre llamado Pancho Vega la busca para vengarse de ella.

Comentario sobre el film

El lugar sin límites es una película dirigida por Arturo Ripstein que se centra en los estratos sociales más silenciados dentro de la sociedad mexicana: las personas homosexuales, las trabajadoras sexuales y el papel de estos dos dentro de los pueblos durante aquella época. Por eso comienza con una suerte de epígrafe que dice: “...En las entrañas de estos

elementos donde somos torturados y permanecemos siempre, el infierno no tiene límites ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer.”

La concepción de lo que es y hace un hombre es cuestionada dentro del film por dos personajes clave: el primero es *La Manuela*, quien es una travesti —o una mujer transgénero como se le denominaría correctamente en la actualidad— que maneja, junto a su hija *La japonesita*, el prostíbulo del pueblo. *La Manuela* se presenta como un personaje repudiado por su forma de vida y sus preferencias sexuales. Sin embargo, dentro de la fiesta y el uso del alcohol es aclamada por su forma de bailar y el erotismo que inspira en sus presentaciones. Este personaje pone en duda la sexualidad de otros hombres y lo que puede ser considerado erótico o no, por lo que recibe una diversidad de abusos y humillaciones durante toda la película al enfrentarse a la concepción del macho mexicano. No obstante, *La Manuela* no solo representa el abuso, sino que también realza la diferencia entre la figura del macho y la de lo femenino, sobre todo a través del contraste que se hace con Pancho, el segundo personaje clave dentro del film.

Pancho es un camionero criado por una de las familias acaudaladas del pueblo, pero que no pudo cumplir con las expectativas que se le impusieron y se alejó del lugar. El personaje se presenta como el estereotipo del macho, que se muestra como una persona violenta, interesado solamente en sostener relaciones sexuales con distintas mujeres a las cuales considera objetos. De igual modo hace visible de forma pública su repudio hacia *La Manuela*, sin embargo, Pancho se encuentra constantemente con el peso de ocultar su atracción por ella. Es un personaje esencial para comprender las problemáticas de violencia hacia identidades fuera de la heteronormatividad en México, y se muestra como un

hombre que reprime sus preferencias sexuales a partir de actitudes violentas sobre aquello que lo hace cuestionarse.

La contraposición de *La Manuela* y Pancho es parte —como se hace referencia al principio de la cinta con la cita de Doctor Fausto— del infierno que viven las comunidades minoritarias dentro de la sociedad mexicana. La historia, al situarse dentro de un pueblo pequeño que está en vías de desaparecer, permite centrarse en las historias de decadencia que giran alrededor de espacios como los prostíbulos. Nos permite reflexionar en cómo se invisibilizan las desigualdades económicas y de género que surgen de la violencia normalizada. La premisa de que el hombre no llora, que es superior a la mujer o a lo femenino, que puede ser violento y sobre todo que al hombre no le gustan otros hombres, es esencial para comprender el conflicto interno por el que pasa Pancho. Él se encuentra atrapado en su masculinidad que le atormenta, mientras que *La Manuela* puede ser libre dentro de su feminidad.

El papel del prostíbulo al interior del pueblo es presentado por Ripstein como un espacio esencial en la sociedad que está en decadencia; es el espacio para olvidar las carencias y para que los hombres y grupos de poder del pueblo puedan distraerse dentro de su infierno. El desenfado, la fiesta y los excesos son los elementos principales que se complementan con el abandono y despoblamiento del pueblo de Olivo. Las mujeres del prostíbulo normalizan el constante abuso con el que viven puesto que, a partir de sus historias de vida, se denota que es el único lugar donde se pueden cuidar las unas a las otras. El prostíbulo es el escenario para relatar cómo llegan a ser dueñas de algo, en medio de un espacio que se cae a pedazos.

El énfasis que hay sobre la luz durante todo el film está conectado con aquello que se puede mirar y lo que está en penumbra. La luz en el prostíbulo es una carencia presente

no solo físicamente, sino también en el desgaste de un lugar que en algún momento fue próspero. De igual forma las historias de las trabajadoras sexuales nos relacionan la decadencia con la llegada de su vejez.

Por último, es importante destacar el impacto que tuvo el film dentro de la sociedad mexicana en el momento de su estreno, puesto que hablar de diversidad sexual al igual que de la orientación sexual era un tema al cual no se abrían espacios para exponerse públicamente. Sobre todo, pensar sobre lo masculino y lo femenino y la posibilidad de la existencia de otras identidades en el México de los años setentas eran aún un tabú. También, la película hace una crítica directa a la violencia que se suscita en torno al coito, siendo la única que no surge de la violencia la que se da entre *La japonesa* y *La manuela*. La película dirigida por Ripstein pone a debate la disparidad social que no solo se vivía en esa época, sino que atañe a nuestro presente como una referencia de los cuestionamientos a los temas de género.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

AA. VV. (1977). *Anuario de la producción cinematográfica*, pp. 52. Procinemex.

Ayala Blanco, J. (1977). *La condición del cine mexicano*, pp. 376-382. Posada.

9. Los confines

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 80 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Mitl Valdez - Año de producción: 1984/1985 - Año de estreno: 1992 - Producción: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (DGAC/UNAM) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Ernesto Gómez Cruz, Jorge Fegan, Enrique Lucero, María Rojo, Manuel Ojeda, Salvador Sánchez, Rodrigo Puebla, Noé Murayama.

Breve sinopsis

Adaptación de dos relatos escritos por Juan Rulfo titulados *Talpa* y *Diles que no me maten*, además de fragmentos de *Pedro páramo* con los cuales se narra una sola historia. Se da una mirada a la psique humana en donde los recuerdos de los personajes juegan como sus miedos y debilidades, sin permitirles una mirada hacia el futuro.

Comentario sobre el film

Aun cuando Mitl Valdez ya había trabajado en la adaptación de relatos del escritor Juan Rulfo, es en *Los confines* donde lleva a cabo el ejercicio en el que une los escritos para dar lugar a una sola película. El film comienza con la adaptación de un fragmento de la obra *Pedro Páramo*, donde un hombre busca refugio en alguna de las casas de un pueblo que parece abandonado. Recibe el cobijo de una pareja de

hermanos que le permiten pasar la noche, aunque esto trae a su mente los recuerdos que alberga de otros.

Dentro del primer recuerdo se cuenta la historia de Juvencio, hombre al cual fusilarán por la tarde. Implora a su hijo que abogue por él ante el general, pues la vida es lo único que le queda. El resto del relato se encamina a través del recuerdo: la pérdida de su ganado, la persecución que sufrió por parte del pueblo, la pérdida de su esposa y el miedo con el cuál vivió desde entonces. Para Juvencio él ha perdido todo y lo único que le queda es su vida, la cual aun cuando se vuelve un martirio después de asesinar al hacendado desea conservar. Se trata de la adaptación del cuento *Diles que no me maten*, donde la pérdida y la búsqueda de olvido son los elementos claves que mueven la historia.

Para Juvencio el recuerdo es aquello que atormenta y le despoja de todo lo que alguna vez tuvo. Es a través de sus vivencias que tenemos acceso a las desgracias que vivió. Sin embargo, no es hasta el final que nos deja ver que todo ello fue producto de la violencia ejercida por su propia mano.

Por otro lado, tenemos la adaptación de *Talpa*, donde se nos presenta cómo la enfermedad termina con la vida de Tanilo, todo desde los recuerdos de su hermano. La muerte se convierte dentro del relato en el elemento esperado que pareciera no llegar nunca, pues será lo único que aliviará el dolor que sufre Tanilo y también aquello que permitirá que Natalia y el hermano del hombre enfermo puedan estar juntos. El camino hacia Talpa pareciera ser una búsqueda incansable por parte de Tanilo de la vida y por parte de Natalia y el hermano de la muerte del hombre. No obstante, al avanzar la trama, los recuerdos se convierten en culpa y arrepentimiento. Cuando por fin llega la muerte de Tanilo, la liberación no llega puesto que se encierran en el recuerdo de aquel camino a Talpa, donde a pesar de la urgencia de llegar a su destino, hubieran deseado nunca emprender ese viaje.

Uno de los aportes más importantes del film fue el ejercicio de adaptación e integración del material literario. Si bien la literatura de Juan Rulfo suele romper con la línea temporal de los sucesos a través del recuerdo, esta ambigüedad que se forma en su obra es una característica desafiante a representar en el cine. La producción de este film fue una de las primeras que realizó la Universidad Nacional Autónoma de México. Pese a ello, su estreno tuvo que esperar hasta el año 1992 a causa de la quiebra de la distribuidora nacional.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ayala Blanco, J. (1991). *La disolución del cine mexicano*, pp. 410-418. Grijalbo.

Yanes Gómez, G. (1996). *Juan Rulfo y el Cine*, pp. 35-36. Universidad de Guadalajara.

10. Danzón

Efraín Fortuno Vallejo

Ficha técnica

Duración: 99 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: María Novaro - Año de producción: 1990 - Año de estreno: 1991 - Producción: Imcine, TVE, Gobierno de Veracruz, Macondo - Tipo de financiación: mixta - Reparto principal: María Rojo, Carmen Salinas, Blanca Guerra, Tito Vasconcelos, Margarita Isabel, Víctor Carpinteiro, Martha Navarro.

Breve sinopsis

Julia es una mujer de la capital que trabaja como telefonista junto a su hija. Cada semana acude al Salón Colonia para encontrarse con su eterna pareja de baile, Carmelo, quien parece ser el hombre indicado para Julia. Una vez que este no vuelve a su cita de baile la rutina de Julia parece no tener sentido, aunque ella se niegue a aceptarlo. Con el pretexto de encontrar a su pareja de baile indicada Julia le sigue el rastro a Carmelo hasta Veracruz, en un viaje exterior que será el pretexto para una introspección y una búsqueda de sí misma.

Comentario sobre el film

Producida en 1990, esta película es parte de una importante renovación del cine mexicano impulsada desde el estado tras una larga crisis económica y de público. El llamado “Nuevo cine mexicano” se detonó a partir de una introducción de nuevos temas y formas de las películas producidas en aquella época, lo que llevó a un regreso del público

mexicano a ver las cintas producidas en México. Las reflexiones en relación a la mirada femenina dentro de las esferas culturales comenzaron desde muy joven en María Novaro. Desde su participación en los movimientos estudiantiles de principios de los setentas hasta su incursión en el Colectivo Cine Mujer mientras continuaba su carrera en el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) la prepararon para iniciar su carrera como una artista consciente de las divisiones económicas y sociales, pero también de las que se imponían con el género.

Desde *Lola*, su debut como directora de largometraje, hasta *Las buenas hierbas*, sus personajes son mujeres en un proceso de búsqueda. *Danzón* no significaba una ruptura para las inquietudes de Novaro, pero sí ocupa un lugar en la filmografía nacional que junto con *Lola* apostaban por una nueva mirada, una representación diferente de la que los cánones de la época de oro habían desarrollado y establecido.

En *Danzón* no solo tenemos una figura central femenina. Queda expresada la necesidad de sus guionistas de que el cine abarque la cotidianidad de la realidad. Así como en *Las buenas hierbas* y en *Lola* la Ciudad de México y sus espacios eran un personaje igual de importante, en *El jardín del edén* y *Sin dejar huella* lo eran los momentos en que las mujeres se ocupaban de los cuidados y las emociones. *Danzón* dialoga con estas características y se desarrolla explícitamente a la par de la capital como del puerto de Veracruz. Julia, por otro lado, se construye como mujer de su época entre pequeños gestos de rebeldía. La propia decisión de huir de su rutina para encontrar a Carmelo es un ejemplo de esto, aunque nada la detenga.

Se podría pensar que lo subversivo en *Danzón* queda cancelado en tanto las acciones de Julia están atadas a los hombres; sin embargo, existen dos maneras de responder a esta

observación. Por un lado, los lazos más importantes y aquellos a los que vuelve Julia son los que establece con otras mujeres, ya sea su hija, sus amigas o la recepcionista del hotel donde se hospeda. Por otro lado, los hombres bajo la mirada de Novaro son apenas un engranaje dentro de la maquinaria que da vida a las mujeres. Ni siquiera las palabras de Julia cuando trata de enseñar a su hija o a Susy a bailar como Carmelo pueden funcionar como una declaración de principios sobre la vida masculina y sobre la de las mujeres; es tan solo la forma en la que ella quiere jugar.

Los hombres son supuestos relevantes, pero se limitan a ser su compañía, a ir y venir como los barcos con nombres de boleros que esperan en el puerto. Incluso la aparente sobriedad con la que Julia aparece en el puerto se desdibuja entre coqueteos en un bar hasta la burla sobre el destino de un hombre que murió ahogado. Pero no existe en Julia malicia para que los hombres sean representados de esta forma, tampoco de parte de sus guionistas. Es una ecuación mucho más sencilla y no se trata de una inversión de los roles, tiene que ver con un terreno llano: la realidad de las posibilidades, en donde Julia y algunas de las mujeres de *Danzón* existen desde ellas mismas, aunque así no lo parezca.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ayala Blanco, J. (1994). *La eficacia del cine mexicano*, pp. 384-389. Grijalbo.

S/d y s/f. Danzón. En *Revista Tiempo libre*, núm. 581, p. 15.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

1. El Monstruo Verde (Mariguana)

Karla Daniela Martínez Flores

Ficha técnica

Duración: 86 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: José Bohr - Año de producción: 1936 - Año de estreno: 1936 - Producción: Eva Limiñana “Duquesa Olga”, José Bohr - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: José Bohr, Lupita Tovar, Barry Norton, René Cardona, Angel T. Sala, Alberto Martí, Sara García, Emilio Indio Fernández, Manuel Noriega, Carmelita Bohr, Arturo Manrique Panseco, Virginia Ramsey, Carlos Baz, Pilar Fernández, Consuelo Segarra, Roberto Cantú Robert, Guillermo Cantú, Billy Denegri, Clifford Carr, Max Langler, David Valle González, Víctor Junco.

Breve sinopsis

Un oficial de la ley que lucha contra el mercado de drogas se convierte en adicto y en líder de un grupo de traficantes luego de verse arrastrado a una trampa por una mujer.

Comentario sobre el film

José Bohr fue un prolífico cineasta, compositor, actor y productor; realizó su trabajo en Chile (su país de origen), Argentina, México y Estados Unidos. En esta cinta desarrolló una narrativa de carácter policiaco, con un toque dramático alimentado de transformaciones y traiciones, y con un mensaje hasta cierto punto moralizante que hace que los diálogos entre los personajes nos parezcan conocidos, aunque un tanto fuera de lugar. La cinta corresponde a un momento de prohibición que coincide en varios países y, de manera simultánea, se pueden encontrar ejemplos semejantes en el cine estadounidense.

La historia sigue a un hombre de familia ejemplar, sumamente bueno, que se dedica a investigar la venta de drogas: Raúl Devoto, su personaje es una idealización. No es casual que la película nos ofrezca esa visión. En realidad su tono no es aleccionador, sino que trata de recalcar que los policías *son* de tal forma; la cinta inicia con una dedicatoria que reza: “Producciones Duquesa Olga se honra en dedicar esta obra al activo y eficazísimo Cuerpo de Policía de México, el cual considera esta producción como la demostración más fiel de parte de la técnica policiaca actual”. Es evidente que esto, en nuestros tiempos, nos puede parecer irreverente; sería interesante indagar en las concepciones que se tenían de la labor policial en la época o en la situación de la marihuana para poder tener un panorama más ilustrativo. Basta decir aquí que en la cinta se muestra un lado bueno y uno

malo y, aunque no es tan claro quién es de cuál en todo momento —un acierto de la película—, es indudable que el lado de la droga es el malo.

Por otro lado, hay elementos que nos hablan de la concepción que pudieron llegar a tener ciertos estratos sociales —los que producían, consumían y se beneficiaban del medio— acerca de la marihuana: el simple hecho de que dicha hierba haya sido capaz de convertir a uno de los mejores policías en el jefe de un grupo criminal habla por su cuenta. Pero también vemos a un personaje sufriendo un lamentable síndrome de abstinencia, a alguien que habla de la “peyotina”, en fin, son todos producto de una concepción un tanto falaz de lo que es esa droga; pero es esa misma concepción acaso exagerada la que hace avanzar todo el film y la historia funciona de una manera sencilla pero dramática. Una de las cosas más interesantes es el cambio de bando de Raúl Devoto, él no se *hace* malo; más bien lo vuelven un instrumento y se ve obligado entonces a avanzar con los planes de su nueva personalidad —recuerda al Dr. Jekyll y Mr. Hyde— y llevarlo hasta las últimas consecuencias.

Lo que subyace aquí es que un hombre bueno —como lo es un policía que lucha contra las drogas—, no puede hacerse malo por él mismo; más bien *lo hacen malo* y su metamorfosis está estrictamente ligada a las mujeres y a las drogas.

La película tiene composiciones equilibradas y presenta un uso del blanco y negro muy bien pensado para que los personajes destaquen; además, las imágenes son más sombrías en las escenas más dramáticas y van envolviendo a los personajes cuando se percibe más intriga. En cierto momento vemos —un poco— un tiroteo en un lugar donde impera la oscuridad, los sonidos provocan la atmósfera y es este el punto de inflexión; después de ese momento nos topamos con el Raúl Devoto malo, el de las drogas y las armas.

En el mismo año en el que *El monstruo Verde* fue estrenada se presentaron algunas películas estadounidenses de la misma temática, cuyo tópico central era la prohibición y la equivocada concepción que se tenía sobre el consumo y venta de drogas. Dos de las películas más notables son *Reefer Madness* y *Tell Your Children* de Louis J. Gasnier. La primera de estas obras trata la historia de una mujer joven que queda encinta después de fumar marihuana y se convierte en una traficante; el segundo film narra la historia de un grupo de jóvenes que enloquecen después de consumir marihuana. Ambas obras, junto con el film aquí resumido, fueron creadas en un ambiente de prohibición y comparten un estilo exagerado y argumentos falaces sobre el consumo de la droga. En México se estrenó *Mientras México duerme* (1938), una película policíaca sobre el crimen en la Ciudad de México. Es considerada como obra fundamental en el surgimiento del cine negro mexicano, realizada a su vez en un ambiente de prohibición de drogas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Valdés Lagunes, B. (1992). Pioneros del cine sonoro III. En *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, núm. 150, p. 192.

2. Doña Bárbara

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 138 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Fernando de Fuentes, Miguel M. Delgado - Año de producción: 1943 - Año de estreno: 1943 - Producción: CLASA Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: María Félix, Julián Soler, María Elena Marqués, Andrés Soler, Charles Rooner, Agustín Isunza, Miguel Inclán, Eduardo Arozamena, Antonio R. Frausto, Pedro Galindo, Paco Astol, Arturo Soto Rangel, Manuel Dondé, Felipe Montoya, Luis Jiménez Morán, Alfonso Indio Bedoya.

Breve sinopsis

Doña Bárbara, después de sufrir una violación por parte de marineros que asesinan a su amado, se convierte en una de las mujeres más ricas y desalmadas del lugar. Echa de sus tierras a Lorenzo Barquero, hombre con el que tiene una hija de nombre Marisela. La llegada de Santos Luzardo cambia el poder que Doña Bárbara tiene sobre el lugar.

Comentario sobre el film

Doña Bárbara es una película basada en la novela venezolana homónima escrita por Rómulo Gallegos en 1929. La popular novela fue llevada al cine mexicano por Fernando de Fuentes apoyado por la co-dirección de Miguel M. Delgado y Américo Fernández. Para la adaptación de este film se contó con la ayuda del escritor Rómulo Gallegos, así como en la elaboración del guión. La colaboración entre

artistas y actores de México y Venezuela permeó en la creación y recepción de este film, ofreciendo así una de las películas más memorables de la época de oro del cine mexicano. Destaca también la participación del compositor venezolano Francisco Domínguez, quien elaboró la banda sonora. Elementos como estos fueron importantes para el avance del cine mexicano en aquel país, como el uso de una novela exitosa, la participación del escritor en la escritura de la cinta, música y otros aspectos tradicionales del país receptor, mientras que México aportaba también técnicos, creativos, actores y actrices.

La película gira en torno a la historia de una mujer, interpretada por María Félix, que se convierte en una capataz fuerte y desalmada después de vivir una violación. Su odio a los hombres la lleva a sembrar temor en toda la zona de Altamira, despojar de su ganado a otros terratenientes y a abandonar a su esposo e hija. La autoridad de doña Bárbara se ve afectada con la llegada del abogado Santos Luzardo, quien acude para hacer valer las leyes. Luzardo aparece con la intención de mediar, después de la sangre derramada a lo largo de los años en la lucha por las tierras, los acuerdos entre terratenientes. A su arribo se da cuenta que hombres tan respetados durante su niñez como Lorenzo Barquero, quedaron arruinados a causa de la venganza de *La devoradora* de hombres.

Lorenzo Barquero, aprisionado por su alcoholismo, cambia a su hija Marcela por cuarenta y ocho botellas de alcohol. Santos Luzardo se hace cargo de padre e hija con la intención de proteger lo poco que queda de la dignidad del hombre que admiró en su juventud. Educar a Marcela se vuelve uno de los propósitos más importantes de Luzardo, pues la considera una joven bella e inteligente que ha sido dejada al olvido y la pobreza por sus padres. El interés del abogado por lograr la justicia a través de la educación de Marcela

es mal visto por Doña Bárbara, quien les impone una serie de obstáculos a sus planes, tanto con su poder como con hechicería.

La historia toma un curso inesperado cuando Doña Bárbara y Marisela se enamoran del mismo hombre. El odio que tiene Marisela por su madre se vuelve más grande cuando se entera que ella trata de dañar con brujería al hombre que ama. Finalmente, Doña Bárbara se da cuenta que su deseo de venganza hacia todos los hombres la ha lastimado también a ella. Decide dejar que su hija y el hombre que ama estén juntos, así como se encarga de cumplir todas las leyes que tanto necesitaban esas tierras.

Aun cuando el tema de la violación es tratado dentro de la película de forma sutil, es el elemento que desencadena toda la narrativa. Si bien solo es nombrado al principio de la película al igual que en la novela, el recuerdo de este hecho está presente en todas las acciones que Doña Bárbara realiza. La falta de un narrador en off no impide que a través de la imagen y el diálogo se haga visible el tema de la venganza. El odio de la terrateniente que se generó después de su violación se tradujo en injusticia e impunidad.

Uno de los elementos más utilizados en la adaptación son los espejos. Es a través de ellos que Doña Bárbara se encuentra con los crímenes, con sus miedos y es donde cae en cuenta que se ha enamorado de Santos Luzardo. Es como si a través de ellos tuviéramos acceso a aquello que la mujer piensa y planea. *Doña Bárbara* es una de las películas donde María Félix demostró su versatilidad y capacidad al actuar, en uno de sus papeles más memorable como una mujer fuerte y dominante, rol que la caracterizaría a lo largo de su filmografía.

Dado que en la película participan actores provenientes de México, Cuba, Argentina, España y Venezuela, se percibe una gran cantidad de acentos. La cinta resultó un gran

éxito de taquilla en México, y aún más en Venezuela, y la adaptación fue aplaudida en ambos países. Funcionó como parte de la estrategia mexicana para conquistar mercados internacionales de la exhibición.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Lethinen, J. M. (2021). *Doña Barbara Unleashed; From Venezuelan Plain to International Screen*. University of Wales Press.

Acevedo-Muñoz, E. R. (2003). *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*. University of California Press.

3. Yo vendo unos ojos negros

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 110 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Joselito Rodríguez - Año de producción: 1947 - Año de estreno: 1948 - Producción: Angel Ibarra, Joselito Rodríguez, Chimex - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Evita Muñoz Chachita, Agustín Irusta, Chela Bon, Olvido Leguía, Paco Pereda, Juan Corona, Gabriel Araya, Yoya Martínez, Andrea Ferrer, José Guixe, Ernestina Paredes, José de Cánovas, Juan Leal, Alfredo Latorre, José Lowet, Rey di Marias, Arturo González, Humberto Onetto, Clara Guerrero, Pepe Harold, Charles Irving.

Breve sinopsis

Carmencita, una niña que ha perdido a su padre en un accidente en barco, queda al cuidado de su malvada madrastra y su bondadosa profesora. Todo cambia cuando su tío Carlos, un hombre bueno que ha quedado ciego por una extraña enfermedad, llega a su casa. Carlos se enamora de la profesora, sin embargo, la condición del hombre trae consigo una serie de malentendidos.

Comentario sobre el film

La película comienza con la introducción al hogar de Carmencita, quien ha perdido a su padre. Si bien la película se graba en Chile, se cuenta con la presencia de actores mexicanos en el film. El uso de recursos como la jerga popular mexicana por parte del jardinero y Carmencita muestra un

interés por hacer presente en la historia la colaboración entre países. Películas como ésta dan cuenta de la estrategia del cine mexicano para introducirse en otros mercados de habla hispana, lo que le permitió penetrar con éxito en la exhibición de distintos países del subcontinente latinoamericano.

La historia gira en torno a la vida de tres personajes: por un lado está Carmencita, una niña huérfana que vive al cuidado de su madrastra, la cual la desprecia y maltrata diariamente porque nunca pudo tener hijos propios; el tío Carlos es un hombre adinerado que ha viajado por todo el mundo en busca de aventura pero que sufre de ceguera. La cual espera pronto pueda ser operada; por último, está la maestra del pueblo, Alicia, la cual es comprometida por su madre con un hombre adinerado del pueblo.

Para Carmencita la llegada de su tío es el alivio y resguardo que necesitaba desde la muerte de su padre. Al ser un hombre bondadoso, escucha las dificultades que tiene la niña con su madrastra y en búsqueda de aliviar sus penas le ofrece vivir juntos. Si bien el doctor de la ciudad le explica a Carlos que es posible operarlo para recuperar la vista, la falta de un donante de córneas complica su situación. Mientras avanza la trama, la bondad de la maestra lleva a Carlos a enamorarse de ella. Después de una serie de dificultades y malentendidos causados por la madrastra de Carmencita, ambos se dan cuenta de su amor.

La película nos presenta el tema del anhelo por una vida diferente, en donde cada uno de los personajes lidia con las desgracias y situaciones que les toca afrontar. Por un lado, Carmencita se queda con el recuerdo de su padre, el cual antes de morir le pidió amar a su madrastra. Carlos anhela recuperar la vista, ya que el vivir con ceguera lo ha llevado a depender de otros y sobre todo, no conocer la verdad que le rodea. A lo largo de la película Carlos es engañado de diferentes maneras, quedando a merced de la mirada de otros y sus intenciones. En cuanto a la madrastra, el anhelo se

traduce en el odio que tiene hacia Carmencita, puesto que nunca pudo tener hijos propios. Para la madrastra, la niña es un recordatorio de todo aquello de lo que ella careció. Por último, la maestra se encuentra en la búsqueda de libertad pues, a causa de las dificultades económicas, su madre la ofrece como prometida al dueño de una tienda.

El desarrollo de la película se ve acompañado de canciones escritas por compositores chilenos. Si a esto agregamos la presencia del baile y la fiesta dentro de la cinta podemos advertir una similitud con las películas que el director Joselito Rodríguez realizaba en México. La visión de un pequeño pueblo donde todos los miembros de la comunidad se conocen y se reúnen nos permite dejar de un lado las barreras culturales al concentrarnos en la trama.

José de Jesús Rodríguez Ruelas fue un director, guionista y actor de cine que trabajó en películas como *¡Ay Jalisco no te rajes!*, *Angelitos negros* y *Mexicanos al grito de guerra*. Destacó por su trabajo dentro del campo sonoro, puesto que junto a su hermano Enrique Rodríguez Ruelas desarrolló diversos equipos de grabación de audio portátiles para cine en 1931. Sus inventos tuvieron repercusión en la forma en que se desarrolló el cine mexicano a partir de entonces. La industria mexicana del cine floreció gracias a personajes como él, que regresaron a México en la década de los treinta con conocimientos adquiridos durante su estadía en Hollywood.

Una de las dificultades visibles dentro de este film es la pérdida de material filmico en la copia disponible en la Cinoteca Nacional de Chile, ya que la trama se ve interrumpida en ciertos momentos de la película, dejando vacíos dentro del argumento. Sin embargo, a pesar de este daño en la cinta, la trama no se ve afectada y el argumento es posible de comprender.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Godoy Quezada, M. (1966). *Historia del cine chileno: [1902-1966]*. Verlag.

4. Aventura en Río

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 95 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Alberto Gout - Año de producción: 1952 - Año de estreno: 1953 - Producción: Producciones Calderón - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Ninón Sevilla, Luis Aldás, César del Campo, Víctor Junco, Anita Blanch, Jorge Mondragón, Carolina Barret, Glauce Eldde, Octavio Arias, José Chávez Trowe, Los ángeles del infierno.

Breve sinopsis

Una mujer con amnesia es salvada por Rosa, una cabaretera en Río de Janeiro, de ser atropellada. Conoce al dueño de un bar que la invita a trabajar como bailarina mientras su pasado es desconocido.

Comentario sobre el film

La película comienza con una cita de Víctor Hugo que hace referencia al deseo oculto y lo que se muestra ante los demás. Este film se centra en la historia de una mujer mexicana que sufre de amnesia durante un viaje a Río de Janeiro. La suerte la lleva a conocer a una cabaretera que trabaja para “El muñeco”, dueño de un bar de la ciudad. Rosa nombra como *Nelly* a la mujer con amnesia y después de tratar de robarle el brazalete a la mujer, es asesinada por “El muñeco” en la bahía. Nelly, sin conocer su pasado, se convierte en una de las bailarinas más reconocidas del bar.

La mujer se encuentra en la incertidumbre de no recordar nada de su pasado, pero acepta la vida que ha formado en Brasil. Poco después nos enteramos que su verdadero nombre es Alicia, una mujer que después de la muerte de su padre vivió en depresión y tristeza hasta conocer a su esposo. Alicia es recordada por su familia como una mujer sumisa, recatada y buena; por lo que al ser encontrada y recordar su vida pasada vive en un conflicto al no reconocer todas las cosas que hizo por tres años viviendo como Nelly.

La cinta fue dirigida por Alberto Gout, reconocido cineasta mexicano durante la época de oro. Su trabajo se centró principalmente en la temática de cabaret, género que daba protagonismo al baile y la música dentro de los films. La pregunta constante por la moral, lo correcto y la percepción que tenía el público al hecho de mostrar el cuerpo de la mujer fueron los elementos constantes en el cine de Gout. En el caso de *Aventura en Río*, la mujer mantiene dentro de sí dos personalidades diferentes que se rechazan mutuamente: por un lado, está Nelly, una mujer que gusta de ser el centro de atención, el baile y que es capaz de cometer crueles delitos; y por otro, está Alicia, madre amorosa y mujer temerosa que vive huyendo del trauma causado por la pérdida de su padre. Ambas personalidades viven en la misma mujer y aun cuando al final de la película regresa a su vida en México como Alicia, en su rostro al mirar atrás muestra cierto añoro a la vida como bailarina que formó en Brasil.

La película es filmada en Río de Janeiro. Si bien los diálogos están enteramente realizados en español, en esta obra podemos escuchar música brasileña, a la cual se le da protagonismo durante las funciones que Nelly realiza en el cabaret y en el teatro. El papel protagónico que toma la música y el baile dentro de esta película culmina en una de las escenas finales cuando Alicia, después de recuperar su memoria, decide ir al cabaret para comprobar por sí misma

que ella vivió como Nelly. Ahí tiene un sueño que se traduce en baile, la mujer lleva una máscara que termina por desprenderse y deja ver la otra personalidad que Alicia guarda dentro de sí.

Por último, cabe recalcar el lugar de la ciudad dentro de la película. Al principio del film, se muestra una serie de imágenes aéreas de la ciudad de Río de Janeiro. La voz de la hermana de Alicia nos introduce a la belleza del lugar. Brasil es retratado como un destino paradisíaco y lleno de modernidad que se intercala con la tradición y la vida en los barrios populares. El contraste entre la belleza del lugar y la vida en los cabarets es matizado dentro de la historia. El trabajo de Alberto Gout trae a México una pequeña vista de una de las ciudades más modernas durante la época en Brasil.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Cabañas Osorio, J. A. (2020). *La forma cinematográfica: una revisión de la forma en el cine a partir de la filmografía de Alberto Gout, 1938-1966*. Universidad Iberoamericana A. C. México.

5. Cuba baila

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 87 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Julio García Espinosa - Año de producción: 1959 - Año de estreno: 1963 - Producción: José Fraga, Federico Amérigo, Manuel Barbachano Ponce, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Raquel Revuelta, Alfredo Perojo, Vivian Gude, Humberto García Espinosa, Wilfredo Fernández, Luciano de Pazos, Teté Blanco, Elena Bernal, Enrique de la Torre, Eric Romay, Parmenia Silva.

Breve sinopsis

Un padre de familia de clase media se encuentra ante la difícil decisión de realizar una fiesta lujosa para celebrar los quince años de su hija. Este hombre siente presión por conseguir el dinero suficiente para la fiesta, lo cual aumenta con la insistencia de su esposa, quien desea mostrar la imagen de una posición diferente ante la sociedad. Se trata de una historia de la vida de la burguesía antes del triunfo de la revolución castrista cubana.

Comentario sobre el film

Al triunfo de la revolución en Cuba la industria fílmica es casi inexistente, pero el régimen reconoce la importancia del séptimo arte en su proyecto político y muy pronto decide formar un instituto para la producción de cine.

El encargado será Alfredo Guevara, cuya formación se había dado en la industria mexicana de los años cincuenta, donde entra en contacto con Manuel Barbachano, importante productor mexicano que decide apoyar el proyecto revolucionario. Ya antes había estado en contacto con el cineasta Julio García Espinosa y otros jóvenes creadores cubanos. Además había servido de puente para la presencia de Cesare Zavatti ni tanto en México como en la isla.

Cuba baila comienza en una zona popular de La Habana, donde un tumulto de personas disfruta de una tarde de música y baile. Entre ellos se divisa una pareja que aspira a pertenecer a la clase media. Aparece en la pantalla la siguiente cita: “Esta historia pudo suceder en Cuba en cualquier período pasado de su vida republicana. Hoy, la clase media despierta y la politiquería ha sido liquidada”. A continuación, se nos introduce a una fiesta burguesa donde, por un lado se nos muestra el anhelo de pertenencia que tienen Flora y su hija Marcia a ese mundo, y por el otro lado, Ramón, al ser un empleado público, se encuentra preocupado a causa de no contar con los recursos necesarios para la realización del festejo de su hija.

El centro de la problemática en la película es el posicionamiento social en el cual las fiestas son el espacio donde la diferencia entre clases es visible. La música juega dentro de la trama un papel de suma importancia puesto que, en compañía de las imágenes, marca la diferencia entre el privilegio y la carencia. Sobre todo, nos muestra el dilema de la clase media que, al no tener los medios necesarios, no podía aspirar a la vida que políticos y burgueses tienen, sino que a través de los préstamos, era posible simular otro tipo de vida. Ramón se encuentra durante toda la película en una encrucijada al no saber qué camino elegir por el bien de su familia: negar la fiesta a su familia pondría su papel como padre en juego al no poder cumplir con lo que se

consideraba lo correcto; mientras que solicitar el préstamo a su jefe lo llevaría a la ruina económica. Debe entonces decidir si pertenecer a un mundo que no es capaz de costear o ajustarse a sus posibilidades. Ramón comprende que la ilusión de la fiesta de quince años no se mantendrá una vez terminada, ya que no es más que un evento y su vida como trabajador público seguirá siendo la misma. Aun así, el empeño que Flora tiene en que su hija sea aceptada dentro de ese mundo, llega a tal punto de negar su realidad y seguir con los planes tal como los había imaginado.

Una de las escenas que ejemplifican mejor esta realidad dentro de la película es el *meeting* político. Ramón es enviado por su esposa a solicitar el préstamo del dinero. Al llegar se encuentra con una plaza vacía y a un pequeño grupo de burgueses alrededor del senador José Hernández. Aquello que llama a las personas a la calle es la caravana de músicos contratados. Las personas comienzan a bailar mientras siguen a los músicos. Entre las calles se encuentran con una fila de personas que esperan conseguir agua de un hidrante sin éxito. Este grupo se acopla al bullicio, creando así una mezcla entre la fiesta y el descontento que se une a través del baile.

El discurso del senador comienza, pero sus palabras son rechazadas por el tumulto de gente que se ha concentrado en la plaza y aquellos que aplauden son miembros de la sociedad burguesa que lo rodea sobre la tarima. La realidad se antepone al discurso en esta escena, donde cada una de las promesas no se hacen visibles para la clase trabajadora. Cuando el bullicio empieza a hacerse más grande, el disgusto se traduce a la violencia, y aun con las promesas que el senador hace frente al micrófono, el conflicto sigue. Llega entonces el agua en una forma diferente a la esperada: la represión. Ramón decide no pedir el préstamo y la fiesta se realiza en la plaza pública del barrio. El senador asiste al festejo y es su esposa al llegar la que expresa “la chusma

también vota”. La fiesta es vista como un evento divertido para la clase burguesa, mientras que para Flora se trata de una humillación. Sin embargo, Marcia, su hija, se encuentra feliz de bailar con la persona que ama y la fiesta continúa. Flora no abandona el anhelo de ofrecer en algún momento una fiesta en sociedad a Marcia y expresa su sueño de realizar una gran fiesta el día de la boda de su hija. La película parece tener un final feliz en donde ambos mundos se unen, pero la diferencia sigue estando presente.

Esta película fue el resultado del vínculo de colaboración entre México y Cuba. Se trata de una de las primeras producciones realizadas después del triunfo de la Revolución cubana, y muestra una crítica al régimen anterior que se entremezcla con una visión de la cultura de este país, su amor a la música y el baile. Marca el inicio de una serie de proyectos similares que llegarán a los cines en los años posteriores, realizados gracias a la colaboración internacional. Cesare Zavattini, el reconocido guionista del neorrealismo italiano, colaboró con Julio García Espinosa en la proyección de este trabajo, afinando los detalles del argumento para dar como resultado un film significativo en el ambiente revolucionario.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Jimenez Murguía, S., O'Reilly, S. y McMenamin, A. (2020). *A Cuban Cinema Companion. National Cinemas*. Rowman & Littlefield.

King, J. (2000). *Magical Reels: A History of Cinema in Latin*. Verso.

6. Semáforo en rojo

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 95 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Julián Soler - Año de producción: 1963 - Año de estreno: 1964 - Producción: Jesús Sotomayor, Productora Colombiana de Películas - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Ofelia Montesco, Roberto Cañedo, José Gálvez, Enrique Pontón, Jaime Velásquez, Germán Robles, Carlos Muñoz, Bernardo Romero, Jaime Monsalve, Guillermo Gálvez, Rebeca López, Lyda Zamora, Maruja Toro, Eduardo Olaya, Sofía Moreno, Enrique Urrea.

Breve sinopsis

Un grupo de cinco hombres planea el robo a una joyería. En esta película se da un recorrido por las razones por las cuales participan en este plan.

Comentario sobre el film

Filmada en Bogotá y dirigida por Julián Soler, actor, productor y director mexicano que participó en más de ochenta películas, *Semáforo rojo* es un nuevo intento de la industria cinematográfica de México por extender su dominio sobre los mercados sudamericanos, en este caso, el colombiano. El film narra los planes de un grupo de cinco hombres para atracar una importante joyería en la ciudad de Bogotá. Mientras eso sucede, el espectador se hace partícipe de la vida, los deseos y las frustraciones de los personajes, quienes

imaginan a través de este golpe poner fin a sus carencias y comenzar una vida nueva.

La primera historia es la de Pepino, un inmigrante italiano que ha vivido en la pobreza reparando aparatos eléctricos. Su sueño es regresar a Italia con su esposa, agotada de la vida en Bogotá y de su matrimonio. Pepino imagina que con el regreso a su país natal él y su pareja podrán reconciliarse. La cabeza del grupo es Fran, dueño del bar donde una joven mujer llamada Cristina se dedica a cantar y bailar. Aun cuando esta mujer lo ama, para Fran la joven significa sólo un medio para obtener más ganancias en su negocio. Por otro lado está Walter Medina, potencial comprador de una de las joyas que forman parte del botín. Medina está enamorado de una mujer que se encuentra en México y es violentada por su esposo. El último integrante, Julio Cervantes, un hombre pobre que desea casarse, se encarga de hacer la réplica de la caja fuerte que robarán. Las motivaciones personales de cada uno se asemejan en la medida en que todos esperan a partir del golpe recomenzar la vida y cumplir con los anhelos frustrados por la pobreza.

Mientras más avanza la trama se hace claro que la solución de sus problemas no será el dinero del asalto. Por un lado, Pepino se da cuenta de la infidelidad de su esposa mucho antes de llevar a cabo el robo, aunque decide seguir su plan con el fin de regresar a su país. Walter Medina se entera que su enamorada ha asesinado a su esposo, y así la vida de cada uno se torna irresoluble. El plan marcha perfecto, hasta que en su intento de huida cometen un error absurdo, lo que los lleva a ser detenidos por la policía, mientras en la persecución, el líder de la banda cae muerto.

La trama recuerda *The killing*, la cinta de Stanley Kubrick del año 1956 donde una banda de hampones planeaba cuidadosamente un asalto al hipódromo que no se concreta de una forma fortuita, y hace eco de otras cintas que en aquella

época narraban el esfuerzo por el crimen perfecto que la mala fortuna impide concretar y así la justicia se impone de manera paradójica. La apuesta fue interesante en esta co-producción que buscaba un tema de carácter urbano que hiciera eco en los públicos de Colombia y México. Es gracias a las imágenes de la ciudad de Bogotá que esta película tuvo trascendencia en Colombia. Sin embargo, en México no tuvo el éxito esperado y es poco recordada.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- García Riera, E. (1986). Julio Bracho, 1909-1978. En: *Colección Cineastas de México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas.
- Ibarra, J. (2006). Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano. En: *Colección Miradas en la oscuridad*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM.

7. El recurso del método

Isabel Graciela Cervantes Ameca

Ficha técnica

Duración: 164 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Miguel Littín - Año de producción: 1977 - Año de estreno: 1981 - Producción: Jorge Sánchez, Conacine, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), KG Productions, F.R.3 - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Nelson Villagrá, Katy Jurado, Salvador Sánchez, Alain Cuny, Ernesto Gómez Cruz, María Adelina Vera, Ramón Menéndez, Reynaldo Miravalle, Raúl Pomares, Ildefonso Tamayo, Gabriel Retes, Ignacio Retes.

Breve sinopsis

El presidente de una desconocida república latinoamericana se entera en el extranjero del levantamiento armado comandado por uno de sus generales. Aun cuando su objetivo era reprimir la rebelión, descubre que el acontecimiento se ha dado a conocer de manera internacional.

Comentario sobre el film

Tras el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, Miguel Littín, que había tenido un cargo muy importante en la productora oficial de películas, aunque por un tiempo breve, debe salir al exilio. Desde México encuentra la posibilidad de continuar con el carácter político de su obra. En ese sentido, es crucial el apoyo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos que en aquel momento

tenía un gran poder discursivo y centraba las políticas de lo que en ese entonces se conoció como el Nuevo Cine Latinoamericano. Así, el trabajo de Littín alcanzaba una dimensión continental y se posicionaba rápidamente en el circuito de festivales y exhibiciones ligadas a aquel proceso de política cinematográfica.

México impulsaba una posición tercermundista que se erigía como alternativa a la situación bipolar del planeta, y la cinta de Littín, con su crítica a las dictaduras latinoamericanas erigidas al calor de aquella batalla, le venía muy bien. Además, la base narrativa venía de una importante novela cubana que se había posicionado entre las que hacían una descripción crítica del momento histórico. *El recurso del método* se basa en el libro homónimo de Alejo Carpentier, cuya obra puede categorizarse como parte de las “novelas de dictador”. La película relata las andanzas del Señor Presidente al gobernar un anónimo país latinoamericano a inicios del siglo XX, cuando los movimientos libertarios, revoluciones, movilizaciones militares y las ideas de democracia y socialismo fraguaban el descontento del pueblo, y articulaban las búsquedas por derrocar al régimen respectivo.

Esta historia es una síntesis de sucesos ocurridos con dictaduras latinoamericanas y en especial de las vivencias de los años veinte en La Habana, lugar de residencia de Carpentier. A partir del título, y del epígrafe según un texto de Descartes, expone los choques entre la lógica cartesiana y las jugadas que se deben de poner en operación para que el ejercicio totalitario del poder sea posible. Desde el inicio de la cinta, cuando se presenta al Señor Presidente, parece sumido en frivolidades, las cuales ha conseguido por su posición política y la riqueza que su puesto le ha dado.

El Señor Presidente sufre constantes arranques de ira cuando su estabilidad como dirigente del país se ve amenazada, y siempre delega en otros las maniobras delicadas.

Peralta, su mano derecha, es además su asistente, consejero, sirviente y aparentemente su amigo, si bien los tiempos aciagos que sobrevienen ponen a prueba su lealtad. Este personaje reivindicaba su labor como un verdadero bien a la nación, más allá del beneficio que recibe. Los demás personajes actúan según alguna de las facetas del dictador: su hija, Ofelia, frívola, desconsiderada y superficial que aun así parece querer a su padre tanto como éste la ama a ella; Peralta, quien no se separa del Presidente hasta el final de la película y parecía ser su mayor apoyo en los momentos difíciles. Gracias a Peralta el Presidente podía salir de su hamaca y tomar decisiones, mostrarse útil y fuerte. Ejemplos de esto ocurren cuando los atentados rebeldes estallan en la residencia del gobernador y en la ópera, donde en medio de las ruinas y el humo, el Presidente siempre clama el nombre de Peralta.

La oposición es variada, desde el traidor “ex compadre” del Presidente, Ataúlfo Galván, o el desleal general Hoffman, hasta los contendientes más fuertes que aparecen en toda la película: el pueblo, el socialismo y la comunidad académica y estudiantil. La intervención estadounidense se presenta como ambivalente y esporádica, aunque siempre está ahí explotando trabajadores y tierras para exportar azúcar, café, chicle y plátano, utilizando los recursos para comprar armas e influencias. La presencia del embajador estadounidense y su decisión de saber a quién apoyar para ocupar el puesto de gobernador es determinante, tal como lo expone el final de la película.

La ironía está bien integrada, aun en los momentos dramáticos como el primer levantamiento del pueblo. Con la matanza de los rebeldes refugiados en la iglesia, el Presidente se niega a trastocar el recinto por tener una imagen sagrada dentro de él —el general Hoffman lo insta a encanjonar la iglesia porque es luterano y ellos son iconoclastas—.

Estas situaciones hilarantes provocan el choque irónico, gracioso e irracional que se plantea como contrario desde el título de la película.

Si bien el país que el Señor Presidente gobierna no posee nombre, tanto el lugar como la personalidad del gobernador tienen referencias de las dictaduras latinoamericanas. Por ejemplo, su lema, “Dios, Patria, Orden”, tiene el mismo aire que los lemas de las llamadas “dictaduras de orden y progreso”, inspirado en el positivismo pero con el elemento contrario de la divinidad que bien puede ser un guiño a los monarcas totalitarios del pasado —tanto como el elemento decorativo y arquitectónico de las residencias del Presidente, mucho más notable en su edificio lujoso de París, en donde se puede apreciar el estilo rococó de Luis XV y Luis XVI, los bustos neoclásicos y las pinturas de estilo academicista—.

A su vez, hace posible observar con claridad algunos de los movimientos políticos típicos de las dictaduras latinoamericanas como la reelección, el uso del ejército para calmar a masas inconformes y violentas, enaltecer a los miembros militares leales a los planes del Presidente y no de la nación, el uso de estandartes religiosos que tienen sus orígenes en el pasado virreinal, la búsqueda de inspiraciones extranjeras como César, Napoleón, Alejandro Magno, etc., y finalmente la implementación de planes de distracción para la sociedad acomodada y aliada del dictador con descubrimientos arqueológicos o temporadas de ópera, ambas ideas planteadas por externos al Presidente, que de nuevo explica que sin sus ayudantes el dictador no sería nada.

Miguel Littin, el director de la película, fue desterrado de Chile al comenzar el golpe de Estado de 1973, por lo que sus experiencias al enfrentar el exilio cuando inicia el gobierno totalitario se ven reflejadas en sus obras. Es por esto que el Señor Presidente es un personaje que reúne las características de los gobernantes que ejercieron un poder totalitario

de opresión en los países latinoamericanos. Inventar una república y un gobernante anónimo permite identificar estos acontecimientos ficticios con los de cualquier país que haya sido dominado por un dictador.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Román Gutiérrez, A. y Fernández Reyes, A. A. (Comp.) (2020). *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*. Universidad Autónoma de Zacatecas, Cineteca Nacional.

Díaz López, M. (2005). *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1977-1978*, Volumen 1. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidad de Guadalajara.

8. La viuda de Montiel

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Ficha técnica

Duración: 105 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Miguel Littín - Año de producción: 1979 - Año de estreno: 1979 - Producción: Cooperativa Río Mixcoac, Universidad Veracruzana, Macuto Films, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Macondo Filmes, Marusia Filmes - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Geraldine Chaplin, Nelson Villagrá, Katy Jurado, Ernesto Gómez Cruz, Pilar Romero, Reynaldo Miravalles, Alejandro Parodi, Ignacio Retes, Jorge Fegan, Emilia Rojas, Eduardo Gil.

Breve sinopsis

El cacique Montiel muere, y mientras que el pueblo piensa en la venganza, su viuda Adelaida vive el recuerdo de su vida con su esposo.

Comentario sobre el film

Miguel Littin, quien tenía una breve pero muy importante trayectoria en el cine de la Unidad Popular en Chile, había salido al exilio una vez derrocado el régimen de Salvador Allende. México le abre las puertas y le permite continuar con su labor cinematográfica, en buena medida impulsado por el tercermundismo del presidente mexicano Luis Echeverría. En la coproducción intervinieron varios países que de alguna manera eran parte de ese esfuerzo por encontrar una tercera vía en las políticas internacionales que

habían polarizado al planeta. México es uno de esos países que intenta una posición intermedia, y esta cinta es parte de aquella iniciativa.

El blanco es el color predominante en el film. La sobreexposición de este crea la sensación de un sueño, la idealización de los recuerdos de la viuda de un cacique. Aquello que se muestra como el presente es el anuncio de la muerte de José Montiel y, mientras Adelaida su viuda sufre su pérdida, el pueblo que padeció la tiranía del cacique encuentra su muerte como un alivio. La película nos da una mirada al pasado y a los difusos sucesos del presente, combinando los recuerdos sin establecer cuál es la realidad. La locura de Adelaida, como síntoma de su duelo, es vehículo de la culpa que debe expiar por su fallecido esposo.

La película está basada en un guión de Gabriel García Márquez que, por su parte, estaba vinculado con su obra *Los funerales de la mamá grande*. En la adaptación resaltan dos elementos: la lluvia y los saltos temporales. El primero aparece con la viuda misma, que se presenta como la premonición del hartazgo del pueblo. Los abusos y precariedad en que Montiel los obligó a vivir al robar sus tierras y ejercer la fuerza caen sobre Adelaida como penitencia que debe cumplir en nombre de su esposo. A lo largo de la película los personajes están constantemente en espera de que las lluvias acaben, sin embargo, la viuda sabe que no pararán y se harán más fuertes, tal como la furia y descontento del pueblo ante la dictadura en la que viven. La mujer camina en diversas ocasiones por las calles desoladas del pueblo, mientras la lluvia la cubre.

Por otro lado, los constantes saltos temporales dentro de la película es una de las características que aluden al estilo de la escritura de Gabriel García Márquez. Los delirios que sufre Adelaida se mezclan con el peso de las culpas que el fallecido cacique dejó sobre ella tras su muerte.

La arquitectura es uno de los elementos que nos deja entrever el desgaste tanto de la memoria de la viuda, como la decadencia que ha sufrido el pueblo. Mientras aumenta la intensidad de las lluvias el pueblo se nota aún más abandonado y la presencia de los personajes comienza a volverse fantasmagórica, lo que pone en duda cuando los sucesos son reales o no. Como cuando en una escena, disparan a la cabeza a Adelaida, que permanece en cama hasta el final de la película.

“Doña Adelaida, estos son sus muertos...” es lo que un hombre le dice mientras camina bajo la lluvia por entre las calles del pueblo. El hartazgo de los pobladores ante la tiranía vivida se desata una vez que muere el cacique. Esto se ve reflejado en la llegada de un toro semental al pueblo, que significaba para Montiel el crecimiento de su riqueza. Cuando fallece, el pueblo toma al toro como medio para hacer presente su furia: la escena muestra la castración del toro por el tumulto enardecido, con la cabeza del animal caminan hacia la iglesia, lugar donde se lleva a cabo la misa al cacique. La muerte del cacique fue para ellos una suerte de venganza.

Este film es una coproducción entre México, Cuba, Colombia y Venezuela, filmada en el estado de Veracruz —Papa-loapan, Tlacotalpan, Xalapa y San Marcos de León—, México. El director, que se encontraba en exilio a causa del golpe de Estado de Augusto Pinochet, ya había realizado un documental en Tlacotalpan. A la colaboración de las casas productoras Cooperativa Río Mixcoac, Macuto Films, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Macondo Filmes y Marusia Filmes, se agregó la Universidad Veracruzana a petición del escritor Gabriel García Márquez, puesto que esta universidad es la primera en editar *Los funerales de Mamá Grande*. La película fue acreedora de diversos reconocimientos en el año 1980, como lo fueron en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, el Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano y un Ariel por la ambientación de la película.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Restrepo Sánchez, G. (2019). *Gabriel García Márquez y el cine ¿Una buena amistad?*. Unimagdalena.

Cadavid Marulanda, Á. (2006). *La memoria visual de la narrativa colombiana en el cine*. Universidad de Antioquia.

9. Barroco

Isabel Graciela Cervantes Ameca

Ficha técnica

Duración: 103 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Paul Leduc - Año de producción: 1989 - Año de estreno: 1992 - Producción: Opalo Films, Televisión Española, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Francisco Rabal, Ángela Molina, Ernesto Gómez Cruz, Roberto Sosa, Alberto Pedro, Manuel Ojeda, Andaluz Rusell, José Arturo González Ramírez.

Breve sinopsis

Esta película está inspirada en la novela del escritor cubano Alejo Carpentier, si bien no es una adaptación al pie de la letra, ya que Leduc se arriesga en la creación experimental de esta cinta que muestra una secuencia histórica sin aparente narrativa, diferentes puntos de vista y escenarios temporales y geográficos que buscan, al igual que la novela de Carpentier, ligar el pasado latinoamericano. En la película no se utilizan diálogos ni narraciones elocuentes, sino imágenes, gestos y sobre todo música.

Comentario sobre el film

En el marco de la conmemoración de los quinientos años del encuentro entre dos mundos, la adaptación de *Concierto barroco* de Alejo Carpentier permitió a Paul Leduc experimentar —a partir de su obsesión por la música— en aspectos

visuales y sonoros que le posibilitaban cuestionar un sentido de identidad americano. La cinta tuvo financiamiento conjunto de México, Cuba y España, a través de la Televisión Española. La ópera de Vivaldi, *Motexuma*, era ya de por sí un esfuerzo de comprensión del otro que se constituyó en el momento mismo en que los militares europeos tomaban control de las poblaciones en tierras americanas. La novela de Carpentier, a partir de esa obra musical, planteaba una trama donde el encuentro entre personajes de los dos lados del océano impulsa la historia y las preguntas sobre quiénes somos. Leduc toma libremente el texto original y desarrolla las dos nociones que el título de Carpentier contiene: un largo concierto y un sentido fuertemente barroco.

Barroco realiza un recorrido histórico desde los tiempos prehispánicos hasta la época contemporánea con la música disco y el rock. Este recuento busca construir desde sus cimientos la identidad latinoamericana, barroca e intercultural desde sus inicios, cuyo mayor y más identificable ejemplo es la música. Las líneas narrativas siguen a tres personas para guiar al espectador a través de la historia, los escenarios y el tiempo, sin decir una palabra, pero con el oído y los ojos atentos a su alrededor; el hilo narrativo nunca es demasiado claro. Acompañamos a un descendiente de Moctezuma —a quien se le identifica por los tocados de pluma—, su versión más joven y su compañero, un afrodescendiente.

El film está dividido en tres partes que componen la ópera *Motexuma* de Vivaldi y que parecen fragmentadas por diferentes períodos históricos: el primero se presenta en los tiempos prehispánicos, con el contacto de los naturales y los españoles en la Conquista; el segundo compone los tiempos del virreinato con la introducción de los esclavos africanos que realizan sus danzas en secreto, donde los escenarios barrocos comienzan a apoderarse de la pantalla

con objetos de oro que abarrotan el espacio, las coronas de flores de las nuevas monjas en su ritual de profesión, y que recuerdan al primer sitio que se presenta en la película —donde el descendiente de Moctezuma está sentado en medio de un cuarto repleto de espejos, candelabros y más platería dorada—. La última parte exhibe el período de la guerra, donde se presencia la ruina y la muerte, además de los escenarios mudéjares y las raíces flamencas y gitanas, hasta las últimas décadas del siglo XX con un moderno concierto de rock y con un reproductor de música que utiliza el protagonista hacia el final del relato.

La puesta en escena de la cinta hace un paralelo entre el escenario musical y ciertos espacios naturales de diferentes momentos históricos. Así, por ejemplo, vemos la enseñanza musical de los misioneros españoles hacia los indígenas y las tradiciones que resultaron de ese encuentro. Escuchamos piezas musicales que utilizan tambores precolombinos al lado de instrumentos europeos de cuerda como laudes. Y la mezcla se enriquece con la llegada de los esclavos africanos, que dejaron su huella en la música con sus movimientos y sus enérgicos ritmos.

Por otra parte, la película muestra el pasado y las influencias de los conquistadores: ritmos árabes, bailes flamencos, conciertos de música clásica en los que las piezas siempre se mezclan con los ritmos “invasores”, que toman estas melodías y las hacen suyas. Leduc busca mostrar el amasijo de diversas culturas, identidades, armonías e instrumentos que evolucionan y se revuelven mientras la música va desarrollándose a lo largo del tiempo, olvidando separaciones de raza y de clase para fundirse en conciertos o bailes públicos de rumba donde estos aspectos son análogos y sin importancia.

Aunque el film no contiene diálogos, los gestos de los personajes y la música, al igual que el escenario, muestran el punto principal: el desenvolvimiento de la identidad

latinoamericana, las pruebas de que la dominación española no significó que los pueblos nativos y los afroamericanos llegados al continente fuesen sumisos y que se hubieren limitado a la mera copia de las costumbres y tradiciones occidentales. En *Barroco* se busca cuestionar y resaltar el contacto y la agencia de todos los grupos participantes en la construcción de América Latina. Al final de la película los tres protagonistas se reúnen para observar un fragmento de la ópera de *Moteczuma*, haciendo una especie de homenaje a la trama principal de Carpentier antes de que sus caminos se separen.

El último tercio de la película también aborda con mayor intensidad las líneas heredadas por la música de los afrodescendientes, que termina finalmente con un recorrido dentro de lo que parece ser un museo, debajo del cual se realiza un concierto en donde la música clásica se mezcla con “ritmos latinos”, que permiten que los músicos y el director puedan levantarse de sus rígidos roles y danzar alrededor, mientras el descendiente de Moctezuma escucha y recuerda —ya que toda la película se presenta como fragmentos de memoria en las notas de la ópera y en las memorias de este noble indígena que está sentado en silencio, en medio de su salón dorado, abarrotado y barroco—.

Barroco muestra tomas fotográficas que recuerdan a las pinturas de diferentes periodos: monjas coronadas, naturalezas muertas, interiores de casas de alcornica con ribetes en oro, pelucas empolvadas, levitas coloridas y vestidos ampornes; marcados claroscuros, escenas compuestas por objetos simbólicos como las plumas, los espejos, las cartas de la lotería y los instrumentos y juguetes de madera. Es una película llena de imágenes y símbolos en cada escena, y a veces es difícil seguir la pista de lo ocurrido por los tajantes cortes musicales. Las escenas silenciosas con acciones dicen más de lo que podría decir un diálogo, porque es más fácil identificar *qué es* lo que conforma a Latinoamérica que decirlo.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Sanderson, J. D. (2014). *Sed de más: La cinematografía internacional de Francisco Rabal*. Universitat de València.

Lxs Autorxs

Jennifer Melissa Aguilera Norberto

Licenciada en Historia del Arte (UNAM). Recibió en el año 2020 la medalla al mérito universitario “Gabino Barreda”. Ha trabajado como becaria y asistente de investigación en proyectos del Programa de Apoyo a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación (PAPIME) y del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la ENES Morelia. Sus investigaciones se han centrado en la relación entre arte y educación en México durante el siglo XX. Actualmente es estudiante de la Maestría en Historia del Arte de la UNAM e imparte clases de Historia del Arte a nivel medio superior en instituciones privadas.

Isabel Graciela Cervantes Ameca

Licenciada en Historia del Arte, con área de especialización en Iconografía y Estudios de la Imagen, perteneciente a la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia. Ha participado en diversos proyectos de investigación y de apoyo a la enseñanza de la historia del arte.

Efraín Fortuno Vallejo

Licenciado en Literatura Intercultural de la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia. Fue participante del proyecto Filmografía Comentada durante 2018 y 2019. De manera independiente, ha cubierto festivales de cine desde 2015, además de participar en cursos y talleres sobre apreciación y teoría cinematográfica. Desde el año 2020 se desempeña en el ámbito periodístico de Chihuahua.

Karla Daniela Martínez Flores

Licenciada en Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia. Su trabajo se ha centrado en los estudios cinematográficos, la fotografía y la enseñanza en el ámbito de las artes. Participó en el curso "Tecnologías de la imagen" en el marco del *Seminario de estudios en torno a la dimensión material y social de la imagen en movimiento*, de la Filmoteca UNAM. Actualmente se encuentra en proceso de ingreso a la Maestría en Historia del Arte de la ENES Morelia, UNAM.

Paraguay

Eje A

Los films más destacados del país

Hugo Gamarra Etcheverry

1. El pueblo

Ficha técnica

Duración: 40 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: experimental - Dirección: Carlos Saguier - Año de producción: 1968 - Año de estreno: 1969 - Producción: Carlos Saguier - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: pobladores del pueblo de Tobati, Paraguay.

Breve sinopsis

“El Pueblo es una historia transitada por seres sin nombre, es decir sin identidad ni personalidad, víctimas del martirio o del olvido, condenados al exilio en su propia tierra”. Este texto escrito por el poeta e intelectual paraguayo Emilio Pérez Chaves fue utilizado como sinopsis en el folleto de presentación del film para su estreno.

Comentario sobre el film

En una compleja y ambigua elaboración estilística, este film experimental retrata en clave dialéctica de realismo y expresionismo la existencia de seres anónimos en un pueblo también anónimo, deambulando en un abandono y desamparo profundos, estancados en el primitivismo, la religiosidad y el fatalismo. Este mediometrage es una película legendaria e indispensable en la historia del cine paraguayo. Es también la obra culminante en dominio técnico y riqueza formal del grupo Cine Arte Experimental (CAE), la primera agrupación organizada de gente joven interesada en hacer un cine serio y comprometido en Paraguay, liderado por el cineasta paraguayo Carlos Saguier, en cooperación con el artista teatral y periodista Antonio Pecci. La película fue filmada de forma clandestina y procesada en laboratorios de Buenos Aires, donde el director presentó su primer corte a importantes referentes culturales compatriotas —Augusto Roa Bastos, José Asunción Flores, Édgar Valdés—, quienes aportaron sus opiniones para que el director y su asistente volvieran a filmar más metraje en Tobati y completaran el montaje final.

El estreno en Asunción fue limitado a un importante centro cultural de la época. La comunidad de artistas e intelectuales se mostró interesada y acudió a las funciones, hasta que un violento comentario publicado en el diario Patria, vocero oficial de la Asociación Nacional Republicana —partido en el poder bajo el gobierno dictatorial del Gral. Alfredo Stroessner— motivó la interrupción de las funciones, para evitar nefastos atropellos como los que se sucedían en la época. La película fue guardada y exhibida en el exterior luego de muchos años. El 27° Festival Internacional de Cine del Paraguay concedió un premio conmemorativo a su director al cumplirse los cuarenta y nueve años de la realización del film.

Habida cuenta de que ningún diario se ocupó de publicar comentarios esclarecedores sobre el film, es significativo rescatar parte del texto firmado por el crítico paraguayo Édgar Valdés —residente en Buenos Aires— para el modesto folleto que se distribuyó en las exhibiciones:

Lo que muestra es un pueblo como muchos de los que existen en el Paraguay, pero entrevistado en una dimensión nueva, casi metafísica, examinado a través de una conciencia lúcida que pone al descubierto, entre otras cosas, ese círculo de infernal monotonía en que gira la vida de las aldeas campesinas [...] uno de los aciertos del realizador consiste precisamente en haber recreado ese aspecto fantasmal, ese aire de pesadilla en que termina por transferirse la rutina inmemorial que paraliza la vida de los campos paraguayos. Lo que el director parece querer expresar —y esto mediante la utilización de recursos cinematográficos de vanguardia— es que la repetición al infinito de un mismo estilo de vida termina por desrealizar al individuo, por disolver su esencialidad humana, cortando todos sus lazos con el espesor y la mutabilidad de la vida terrena.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- AA. VV. (2012). *Diccionario del Cine Iberoamericano España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- Gamarra Etcheverry, H. (2017). Ensayo Augusto Roa Bastos en la pantalla. En *Libro IV Concurso Nacional de Ensayos Rafael Barret*. Secretaría Nacional de Cultura y la Universidad Iberoamericana de Paraguay.

2. Cerro Corá

Ficha técnica

Duración: 115 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Guillermo Vera - Año de producción: 1977 - Año de estreno: 1978 - Producción: Ladislao González (en representación del Ministerio de Hacienda) - Tipo de financiación: mixta (aportes del Estado Paraguayo y contribuciones varias de la sociedad civil paraguaya) - Reparto principal: Roberto De Felice, Rosa Ros, Pedro Ignacio Aceval, Fátima Coronel, José Pellón, Juan S. Maidana, Victorino Báez Irala, Pedro Molinier, Nicasio Altamirano, Mirian Celeste, Mercedes Yané, Sara Giménez, Carlos Gómez, Juan Patrón, Tito Jara Román, Teresita Pesoa.

Breve sinopsis

En un campamento paraguayo al amanecer, el Mariscal Francisco Solano López reúne a los últimos restos de su ejército, con una mayoría de soldados fatigados, ancianos, niños, mujeres, enfermos y heridos. Mientras escucha los acordes de una guitarra, se sumerge en sus recuerdos de la Guerra contra la Triple Alianza. De vuelta al presente en ese lugar llamado Cerro Corá, se desarrolla la última batalla en la que perece el Mariscal.

Comentario sobre el film

Este film histórico trata sobre la guerra que sostuvo Paraguay contra Argentina, Brasil y Uruguay en el siglo XIX, la mayor confrontación bélica y la más importante del siglo en América del Sur —en dimensión comparable a la Guerra de Secesión de los EEUU que ocurrió justo antes—,

la que marcó trágicamente el destino de Paraguay para las siguientes generaciones.

Película de grandes proporciones y ambiciones épicas, con la aspiración de narrar al mundo el patriotismo de la población paraguaya, exaltar la figura heroica del Mariscal Francisco Solano López y la grandeza del Gral. Alfredo Stroessner —autoproclamado “segundo reconstructor de la república” —, lo último mediante una larga dedicatoria al inicio de la película. Esta aparatosa propaganda política fue coincidente con el despegue económico que estaba viviendo el país a partir del gran emprendimiento hidroeléctrico financiado por capital extranjero para la represa de Itaipú con el Brasil —que sería entonces la mayor del mundo—, y en una época en que toda la actividad cinematográfica en el país estaba restringida y controlada por el aparato represor del gobierno.

La costosa producción, equivalente casi a ochocientos mil dólares en la actualidad, fue financiada totalmente por el Ministerio de Hacienda y otras instituciones oficiales, con auspicio de la Asociación Nacional Republicana —el partido Colorado del gobierno— y apoyada por entidades civiles e individuos serviles de la dictadura. Se trata de la primera película realizada en 35mm —además color— de producción, guion y dirección totalmente paraguayos. Para cubrir los rubros técnicos fueron contratados profesionales argentinos y la post-producción fue realizada totalmente en Buenos Aires.

Su estreno fue un gran acontecimiento nacional, movilizándolo tanto al sector gubernamental como a la sociedad paraguaya, ya que todos tenían interés en ver en la pantalla grande la representación del héroe máximo de la patria y la Epopeya Nacional. Aunque su valor educativo e histórico resultó absolutamente cuestionable, se ha constituido en una contundente ilustración del uso del cine como instrumento del poder político.

Para concluir, apporto la opinión del realizador y escritor paraguayo Ray Armele (2013), quien se refirió a la película en una publicación del *Diario Última Hora* de Asunción, cuando ejercía el cargo de gerente de producción de la Televisión Pública:

El principal déficit en *Cerro Corá* es el guión y el planteamiento actoral desde la dirección. Vera no consigue dar verosimilitud a su elenco, y una tras otra las escenas parecen recreaciones filmicas de un discurso donde se busca exaltar la magnificencia de los personajes, sin darles la humanidad necesaria para convencer al público. Un gran despliegue de producción, incluyendo efectos especiales que dan cierto realismo a las batallas, más la música del maestro Oscar Cardozo Ocampo, se pierden en una obra pobre en lo narrativo, buscando agradar a un gobierno que utilizaba la historia para respaldar su gestión y su ataque a los enemigos del régimen.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- AA. VV. (2012). *Diccionario del Cine Iberoamericano España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- Amele, R. (2013). Cerro Corá vuelve al cine en homenaje a héroes del Paraguay. En *Diario Última Hora*, 3 de marzo.
- Gamarra Etcheverry, H. (2016). La sangre y la semilla, un tesoro recuperado. En *25º Festival Internacional de Cine -Arte y Cultura- Paraguay*. Asunción.

3. El portón de los sueños - vida y obra de Augusto Roa Bastos

Ficha técnica

Duración: 87 min - Formato: video (betacam) - Tipología: documental/ficción - Dirección: Hugo Gamarra Etcheverry - Año de producción: 1994-98 - Año de estreno: 1998 - Producción: Fundación Cinemateca del Paraguay; Ara Films Producciones & Asociados - Tipo de financiación: cooperativa y aportes privados - Reparto principal: Augusto Roa Bastos, Agustín Núñez, Juana Espínola, Carlos Rodríguez, Justina Agüero, Chester Swan, Rosa Elena Blanco.

Breve sinopsis

El mayor escritor paraguayo y Premio Cervantes, creador de *El trueno entre las hojas*, *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo*, vuelve del exilio y emprende un viaje geográfico y a la vez onírico a su pueblo de la infancia, buscando paisajes, memorias y personajes que viven en las páginas de sus libros, para escribir su novela *Contravida*. En una mezcla de documental y ficción, el film descubre las visiones de Roa Bastos sobre la historia y la cultura de Paraguay y devela al autor como protagonista de su propio universo imaginario.

Comentario sobre el film

En una década en que las realizaciones paraguayas eran casi inexistentes y aún no había llegado la tecnología digital, este documental de creación experimentó con una puesta en escena que dio al relato una plasticidad cinematográfica y un carácter lírico, a partir de la figura y la voz en off del universal y monumental escritor Augusto Roa Bastos en un momento clave de su vida, además de una visión a la historia,

la geografía y la multiculturalidad del Paraguay. Una obra pensada para la posteridad, para constituirse en un documento excepcional, que logró notable difusión y prestigio en el exterior.

Me abstengo de más comentarios por ser una obra propia y recurro a comentarios de otros. Milagros Ezquerro, catedrática de Literatura Hispanoamericana, suscribió una carta de presentación para el X Encuentro de Cine Latinoamericano de Toulouse:

La película es a la vez una evocación de las principales etapas de la vida de Augusto Roa Bastos y un recorrido por algunos de los lugares que fueron escenarios de su existencia así como de sus obras. En ella se mezclan íntimamente la realidad paraguaya, sus gentes, sus paisajes, sus costumbres y actividades, con los personajes emanados de las novelas y de los cuentos del escritor. Hugo Gamarra ha sabido mantener a lo largo de la película una alta calidad poética, un tono de intimidad que le confieren el texto sobrio y la voz tan peculiar del escritor, su presencia fuerte y silenciosa. Esta película es a la vez un cálido, fervoroso homenaje a Roa Bastos y un canto de amor al Paraguay, que no puede dejar indiferente al más exigente de los espectadores y que constituye un documento excepcional (Gamarra Etcheverry y Muñoz, 2002: 2).

Por último, es significativo citar al crítico Jorge Aiguadé en *ABC Color* de Asunción:

Un conmovedor y bello homenaje a nuestro mayor escritor, que se extiende hacia el universo imaginario de su obra, a sus ideas sobre el arte de escribir y a la propia realidad del pasado y el presente de nuestro país...

Gamarra consigue bellas imágenes con sobrios, pero sabios planos, un adecuado movimiento de cámara y manejo cuidadoso del color. La hermosa música compuesta por Lobito Martínez le agrega emoción y una sobria melancolía. [...] Si hay alguien capaz de dar dignidad y trascendencia a la reflexión sobre nuestra realidad, nuestra cultura y nuestro pueblo, ese es Roa Bastos. Y el mérito del filme de Gamarra es precisamente haber sabido asumir y transformar en imágenes y narración cinematográfica esa reflexión con toda su dignidad y trascendencia.¹

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gamarra Etcheverry, H. y Muñoz, G. (2002). Carta de Milagros Ezquerro. En *Texto-Guía para Uso Didáctico de El Portón de los sueños*, p. 2.

Gamarra Etcheverry, H. (2017). *IV Concurso Nacional de Ensayos Rafael Barret; Augusto Roa Bastos en la pantalla*. Secretaría Nacional de Cultura y Universidad Iberoamericana de Paraguay.

López Petzold, B. (2013). *Augusto Roa Bastos em Arquivos de Fronteira; capítulo Contravida y su recreación (documental) en el cine: El portón de los sueños*.

1 (1994). *Diario ABC Color*, 15 de octubre, p. 33.

4. María Escobar

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: digital - Tipología: ficción
- Dirección: Galia Giménez - Año de producción: 2002 -
Año de estreno: 2003 - Producción: Ramón Aguayo - Tipo
de financiación: privada - Reparto principal: Julia Gómez,
Avelino Ruiz Díaz, Ruth Ferreira y Christian Pérez.

Breve sinopsis

María y Cris emigran del campo a Asunción para trabajar como empleadas domésticas en dos casas vecinas. La primera aventura de María en la gran ciudad tiene que ver con el horno microondas de la casa. En sus noches libres, las jóvenes comienzan a ir a las discotecas y luego a clubes de striptease para mujeres, donde María se encuentra a Juan, su novio del pueblo. Pero cuando entre en escena el ruin Erasmo, surgirán otras posibilidades.

Comentario sobre el film

Disputa con *Miramenomotokei* haber sido la primera película en formato digital con estreno comercial del cine paraguayo. Es el tercer largometraje de la cineasta paraguaya Galia Giménez, pionera en su género, formada en el Instituto de Cine de Moscú. Un argumento sencillo, personajes reconocibles de la población asuncena, un melodrama tratado con humor, una canción popular como punto de partida y una factura técnica correcta ejecutada totalmente en tecnología digital, sumaron para su notable e inesperado éxito en los cines, abriendo así lo que vendría del cine paraguayo en el siglo XXI.

El *Diario ABC Color* publicó:

María Escobar está inspirada en la canción de Emiliano R. Fernández, 'Crispula', popularizada en una versión grabada por los músicos Óscar Pérez y la Alegre Fórmula Nueva. Cris regresa de su pueblo con su prima María, a quien trae para trabajar con la vecina de su patrona. Juan, quien siempre amó a María, llega tras ella a la capital para llevarla de vuelta a su pueblo. Pero ella se involucra con un nuevo amigo, Erasmo, quien hartado de la difícil vida en su hogar se va de la casa y consigue un buen pasar, gracias a negocios ilegales. María Escobar es el tercer argumental realizado en Paraguay por la directora.²

El relato cinematográfico logró capturar frescura y candidez en un acertado estilo *naïve*, bordeando una caricatura de personajes y de situaciones pintorescas que hicieron la delicia de los espectadores locales.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- AA. VV. (2012). *Diccionario del Cine Iberoamericano España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- AA. VV. (2005). *Catálogo Festival de Cine Latino de Chicago*. International Latino Cultural Center of Chicago.

2 (2004). *Diario ABC Color*, 25 de septiembre.

5. Miramenometokéi (Espinass del alma)

Ficha técnica

Duración: 113 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Enrique Collar - Año de producción: 2001-02 - Año de estreno: 2002 - Producción: Areachikacine - Tipo de financiación: mixta (Fondo Nacional de Cultura del Paraguay y aportes privados) - Reparto principal: Katherine Catolino, Luis Zorrilla, José Pérez Chaves, Calolo Rodríguez, Nila Servín, Humberto Gulino, Piraña Giménez.

Breve sinopsis

Victoria trata de construir su vida en un mundo de adultos donde todos y todo tienen precio. Debe trazar su destino intentando huir de su ambiente y de su novio Aurelio. Cambios inesperados se suman cuando conoce a Alfredo. Pero existe un gran vacío que no logra llenar. Secretos, el azar y la inevitable revancha de la inocencia perdida se encargarán de sellar el mapa misterioso que conduce a Victoria al lugar donde conociera a Alfredo.

Comentario sobre el film

Disputa con *María Escobar* haber sido la primera película totalmente digital con estreno comercial del cine paraguayo, dejando desde entonces en el pasado la tiranía del soporte fílmico y los grandes presupuestos que habían limitado las producciones nacionales. Inaugura también con *María Escobar* la posibilidad de un cine totalmente paraguayo, tanto en la producción de bajo costo como en la autoría totalmente local, desde el guion hasta la post-producción. Además, la película tiene la particularidad de ser la ópera prima de un destacado

artista plástico paraguayo que se arriesgó en la expresión cinematográfica, iniciando una filmografía muy particular por sus valores visuales, con una temática y una puesta en escena dedicadas a la cultura rural del ser paraguayo.

Para el estreno mundial de la película en Asunción, escribí lo que sigue en el *Revista-catálogo del Festival Internacional de Cine del Paraguay*:

Luque, Asunción y Altos visten la historia de una adolescente que trata de construir su vida en un mundo de adultos donde todos y todo tienen precio; tal vez ella escape y su futuro tenga esperanza. Es difícil pensar en una película de ficción paraguaya en los últimos 20 años con mayor valor cultural que ésta. Nos plantea una forma multisensorial, desde los rasgos y traumas individuales y colectivos más actuales, un submundo de nuestra realidad que evitamos mirar. Actúa como un espejo despiadado, en el que el espectador paraguayo no podrá evitar reflexionar con estupor, sonrisa y dolor (Gamarra Etcheverry, 2002: 17).

De la publicación en el *Diario ABC Color* de Asunción extraigo un fragmento del comentario hecho por el director de fotografía y camarógrafo paraguayo Christian Núñez:

La parte técnica la encaramos con un equipo básico, porque llegamos a la conclusión de que iluminar todo iba a ser difícil, porque a veces filmábamos en lugares abiertos y necesitábamos mucho equipo para iluminar todo. Entonces lo que hicimos fue adaptarnos a la luz de ambiente. El resultado, estéticamente hablando, es más realista, más documentalista.³

3 (2003). *Diario ABC Color*, 22 de mayo.

El talento pictórico de Collar se evidenció en las concepciones visuales asistidas por el notable fotógrafo Cristian Núñez. Juntos concibieron momentos de hiperrealismo y de misterioso surrealismo a partir de unos personajes reconocibles del cotidiano suburbano de la capital, rehuyendo siempre de lo sentimental y lo folklórico. Fue el auspicioso debut de un artista paraguayo que prosiguió la exploración estético-narrativa en sus siguientes películas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

AA. VV. (2012). *Diccionario del Cine Iberoamericano España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Gamarra Etcheverry, H. (2002). *Revista-catálogo del 11º Festival Internacional de Cine -Arte y Cultura- Paraguay*. Asunción.

6. Hamaca paraguaya

Ficha técnica

Duración: 78 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Paz Encina - Año de producción: 2005 - Año de estreno: 2006 - Producción: Lita Stantic, Marianne Slot, Ilse Hughan, Gabriela Sabaté, Simon Field - Tipo de financiación: co-producción (Paraguay / Argentina / Francia / Holanda / España / Alemania / Austria) - Reparto principal: Ramón Del Río, Angélica Delgado, Georgina Genes.

Breve sinopsis

En el otoño de 1935, en un lugar impreciso y remoto de Paraguay, Cándida y Ramón son una pareja anciana de agricultores que esperan el regreso de su hijo que fue a la Guerra del Chaco; esperan a la lluvia que se anuncia pero nunca llega, que el calor pase de una vez, pero sobre todo esperan a tener mejores días.

Comentario sobre el film

El proyecto obtuvo aportes y varios premios, como el Buenos Aires Lab, el Fondo Nacional de Cultura del Paraguay, el Hubert Bals Fund, el World Cinema Fund, Fonds Sud y New Crowned Hope, entre otros. Se constituyó en la primera película paraguaya seleccionada para el Festival Internacional de Cannes y obtuvo allí el Premio FIPRESCI de la Crítica Internacional, iniciando una carrera internacional de festivales y premios como nunca antes registrada en la historia del cine paraguayo.

Egresada de la Universidad del Cine en Buenos Aires, la cineasta paraguaya se ha nutrido de la literatura de los

paraguayos Augusto Roa Bastos y Rubén Bareiro Saguier, como así también del mejicano Juan Rulfo, del cine contemplativo de Yasujiro Ozu, Bela Tarr y Tsai Ming-Liang, para esta propuesta experimental que impactó como una obra autoral absolutamente insólita en el ambiente cinematográfico internacional.

La película trata sobre la espera, un tema recurrente en la cultura paraguaya, indicada también por la cadencia poética del idioma Guaraní, por la hamaca típica paraguaya y por la melancolía que impregna audiovisualmente un tiempo-espacio que parece hacerse circular y eterno. El único conflicto directo se da por las dos actitudes diferentes de la pareja ante la espera: mientras Ramón lo hace con optimismo, por lo que se predispone a seguir en la espera, Cándida lo hace con el presagio de la tragedia, por lo que tiende a rebelarse a esa inútil espera.

Construida apenas con una docena de planos fijos de larga duración y con voces de los protagonistas en off, se imponen las cualidades del minimalismo, de la contemplación y de la abstracción. El estatismo y la desdramatización, el distanciamiento visual, las largas pausas sonoras y el constante fuera de campo conforman una caligrafía muy particular de la autora Paz Encina. Y su planteamiento estético es tan radical —su poética tan valiente— que resulta exigente aun para los espectadores mejor entrenados.

A manera de conclusión, transcribo un fragmento de Isabel Aráoz (2010) publicado en el sitio *Critica.cl* bajo el título “Hamaca paraguaya de Paz Encina”:

La propuesta de Encina nos presenta de un modo sutil la convergencia de lo político con lo estético. No nos ofrece el discurso totalizador de una historia oficial, nacional y heroica, así como tampoco recurre a una estética totalizante como el Realismo

social. Por el contrario, la película sólo nos ofrece un fragmento de una pequeña historia. Lo íntimo y lo privado no está desgarrado de lo social e histórico, como claramente lo demuestra *Hamaca paraguaya* [...] Considero que su valor no está solamente en su originalidad estética, sino en la emergencia de un discurso cinematográfico propio que se enfrenta tanto al empobrecimiento como a la enajenación cultural. Una película que nos devela no sólo las condiciones de producción artística sino también la posibilidad de hacer un arte diferente, sacando provecho de una mínima cantidad de recursos. Un cine que regresa al relato de una historia.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- AA. VV. (2012). *Diccionario del Cine Iberoamericano España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- Aráoz, I. (2010). *Hamaca paraguaya* de Paz Encina. En *Crítica.cl*, 13 de agosto.
- Magarinhos, A. (2015). *La cámara sin ley: Hamaca paraguaya y la refundación globalizada del cine guaraní*. Elaleph.com.

7. Cuchillo de palo - 108

Ficha técnica

Duración: 93 min - Formato: filmico (súper 8mm) y digital (betacam) - Tipología: documental - Dirección: Renate Costa - Año de producción: 2009 - Año de estreno: 2010 - Producción: Estudi Playtime; Fodecica; Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (Fondec); Generalitat de Catalunya - Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC); IDEC - Institut d'Educació Contínua, Universitat Pompeu Fabra; RSI-Radiotelevisione Svizzera; Televisió de Catalunya (TV3); YLE Teema - Tipo de financiación: mixta - Reparto principal: Pedro Costa, Miguel Auad Petunia, Nancy Baruja, Renate Costa.

Breve sinopsis

La joven realizadora narra en primera persona una historia misteriosa y cruenta de su infancia que involucra a su propia familia, a su tío querido, el hermano de su padre. A partir de aquella noche fría en que habían encontrado el cadáver desnudo del tío Rodolfo en el suelo y la justificación que había muerto “de tristeza”, la película se convierte en la incómoda indagación dentro de un núcleo familiar y en la obsesiva investigación social del Paraguay de los años ochenta, en plena dictadura militar, cuando los homosexuales eran perseguidos y torturados. Finalmente, el relato se constituye en un testimonio humanista y en la denuncia de una verdad sociopolítica rescatada del olvido.

Comentario sobre el film

Otra obra que hizo su marca en una incipiente cinematografía que estaba llegando a una madurez autoral.

Esta película ganadora de premios en diversos festivales internacionales fue el primer largometraje de autoría paraguaya en confrontar y denunciar los atropellos contra los derechos humanos durante la dictadura de Stroessner, la violencia y el rechazo social contra los homosexuales, a partir de una mirada y una voz en primera persona, que es además la de una mujer, marcando así otro protagonismo del sexo femenino en la cinematografía paraguaya.

En el preciso momento de un revolucionario giro político en Paraguay, cuando el hegemónico Partido Colorado perdía el poder en el 2008 y la población se abría a una revisión crítica de su reciente pasado histórico, la película estremeció y abrió amplios debates sobre el rechazo al otro y sobre la violencia fascista en que vivió la sociedad asuncena hasta 1989.

El inicio del film se asoma hábilmente al género policial, al indagar sobre la misteriosa muerte del tío homosexual, al que los ex compañeros de parranda retratan como un hombre diferente, de vocación artística, que vivió su privacidad con el tormento de no herir a su familia, hasta que la directora llega a su padre. A partir de allí se abren cuestionamientos varios que develan una realidad oculta, oscura y violenta desde una visión personal y una voz en off que abarcan los condicionamientos sociales y religiosos de la comunidad asuncena, hasta el intento sentido de comprender la humanidad de sus seres queridos. Al referirse a su familia, la autora confesó en el marco del Festival Internacional de Berlín: “Sólo mi padre me ayudó. Quizá porque soy su única hija o porque vio que no tenía otra alternativa”; y agregó: “Lo más duro para mí fue enseñarle a mi papá los documentos que demostraban que mi tío estuvo en la cárcel y lo que sufrió. Ahora ha visto el documental aquí en Berlín y le parece muy bien que lo haya hecho”.

Sigue siendo admirable la valentía y el rigor con que la joven autora enfrentó la herida tapada en su familia,

los prejuicios, la represión y la autocensura que todavía existen en Paraguay; aún más la manera en que logró proyectar su relato íntimo hacia una dimensión amplia de la geografía cultural paraguaya. Y así lo consignó el Catálogo del BAFICI 2010: “Con singular sensibilidad, concisión y rigor, Costa hace un film político y personal a flor de piel —las entrevistas con su padre Pedro y el relato de un velorio tienen especial impacto— que emociona con las mejores armas”. Tras su temprana muerte a los 39 años, su legado ha sido consagrado por el Instituto Nacional del Audiovisual Paraguayo y la Secretaría Nacional de Cultura con la designación oficial del Día del/la Documentalista en Paraguay, en conmemoración al aniversario de su fallecimiento el 29 de junio de 2020.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2010). *Catálogo BAFICI*, p. 34.

(2010). *Diario Última Hora*, 17 de abril.

(2010). *Diario ABC Color*, 17 de febrero.

8.7 cajas

Ficha técnica

Duración: 105 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori - Año de producción: 2011-12 - Año de estreno: 2012 - Producción: Maneglia Schémbori Realizadores; Synchro Image - Tipo de financiación: mixta (aportes privados y públicos, Fondo Nacional de Cultura del Paraguay y premios internacionales) - Reparto principal: Celso Franco, Lali González, Víctor Sosa, Nico García, Paletita Romero, Manuel Portillo, Mario Toñáñez, Nelly Dávalos, Roberto Cardozo, Johnny Kim, Beto Ayala.

Breve sinopsis

Víctor es un joven humilde con una ambición narcisista y cuya ocupación es transportar mercaderías con su carretilla en el popular Mercado Número 4 de Asunción. La posibilidad de cumplir su deseo se presenta con una propuesta laboral un tanto inusual: llevar siete cajas de madera con contenido desconocido a través del populoso mercado. Lo que de todas maneras le parecía una tarea sencilla se va complicando en el camino y Víctor con su amiga Liz deben aprender a salvar sus vidas.

Comentario sobre el film

El molde del cine comercial de acción y suspenso fue hábilmente cargado por elementos culturales y la idiosincrasia paraguaya, específicamente la de los pobladores del mayor mercado popular de Asunción, con una genuina carga de humor local. El resultado fue “una película redonda”

que conquistó rotundamente al público, causando un verdadero revuelo social, una conmoción de taquilla y convirtiéndose en la película plenamente paraguaya —hablada en ‘jopará’ (mezcla de castellano y guaraní)— más vista de todos los tiempos en el mercado local, superando a *Titanic*, la que se mantenía como número uno en las recaudaciones de boletería.

Después del Premio Cine en Construcción 2011 de San Sebastián —y al año siguiente el Premio de la Juventud en el mismo festival—, cosechó otros premios —mayormente del público— recorriendo festivales de todos los continentes y fue la primera producción paraguaya comprada por un sello norteamericano para su distribución mundial, aun antes de su estreno en el país.

7 cajas fue todo un fenómeno que cambió la percepción del cine nacional para los paraguayos y para el público extranjero. El comentario de Joseba Artaraz Bilbao (2012) en el sitio *El espectador imaginario* lo expresó muy bien:

No hay mejor noticia que el triunfo y el éxito de una película pequeña proveniente de una cinematografía prácticamente inexistente. Cuando esto ocurre, y la cinta en cuestión se estrena fuera de sus fronteras logrando un merecido reconocimiento, se convierte, muy a menudo, en un fenómeno cultural en su país de origen. Este es el caso de *7 Cajas*.

Como en toda buena película, hay muchos talentos artísticos y técnicos que contribuyeron al nivel alcanzado, marcando un hito para una obra cinematográfica local por primera vez totalmente paraguaya tanto en la autoría como en la producción, mediante la tecnología digital. Todos esos talentos respondieron a la inspiración y la visión de un cineasta autodidacta que se inició en el audiovisual de niño,

jugando con una cámara VHS y haciendo cortos ingeniosos que habían llamado la atención entre sus amigos primero y luego en muestras de video durante los años ochenta, hasta que en 1990 su corto *La clase de órgano* fue consagrado por un jurado internacional en el festival internacional de cine de Asunción que entonces se iniciaba. Juan Carlos Maneglia escribió el guion a partir de una idea sencilla y brillante que le permitiría desarrollar un virtuosismo cinético diseñado para atrapar y entretener a los espectadores de inicio a fin. Así, el transporte desiete misteriosas cajas de un lado al otro del mercado popular, donde conviven gente de diferentes grupos étnicos, se va enmarañando hasta transformarse en una epopeya con suficientes dosis de suspenso, acción, humor y romance. *7 Cajas* es el gran thriller con humor que le hacía falta al público paraguayo para convencerse de que una película hecha en el país podía ser un éxito internacional y también local.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Giménez, C. (2013). El hundimiento del Titanic y el cine del Paraguay. En *Revista 22º Festival Internacional de Cine Arte y Cultura- Paraguay*. Asunción.
- Artaraz Bilbao, J. (2012). Que cunda el ejemplo. En *El espectador imaginario*, 23 de noviembre.

9. Latas vacías

Ficha técnica

Duración: 70 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Hérib Godoy - Año de producción: 2012-14 - Año de estreno: 2014 - Producción: Flycam Paraguay - Tipo de financiación: mixta (aportes privados y públicos, FONDEC y Premio del Centro Cultural de la Rca. El Cabildo y del 22° Festival Internacional de Cine a la Mejor Película Paraguaya en Proceso de Terminación 2013) - Reparto principal: Aníbal Ortiz, Máximo Florentín, Antonia Florentín Medina, Miguel Rodríguez, Blas Filartiga, Arturo Ortiz, Fátima Oviedo, Sergio Cardozo, Dani Gamarra.

Breve sinopsis

Alfonso es un buscador de “plata yvyguy” —tesoros enterrados hace ciento cincuenta años durante la Guerra de la Triple Alianza—, quien emprende una última excavación con su socio, antes de irse a comenzar una nueva vida a la ciudad de Coronel Oviedo con su hermano pequeño. Sin embargo, la traición desata una serie de tragedias inesperadas y sobrenaturales.

Comentario sobre el film

Esta película tiene la celebridad de haberse constituido en el primer referente valioso del cine nacional producido en el interior del país, obteniendo además uno de los Premios Panambi a Mejor Película Voto del Público del 23° Festival Internacional de Cine del Paraguay.

En ocasión del estreno mundial de la película en Asunción escribí un texto similar al que sigue para la *Revista-catálogo*

del Festival Internacional de Cine del Paraguay: Alfonso es un joven huérfano de padre y madre en un distrito de Caaguazú, Paraguay, que se dedica a la búsqueda de esos tesoros legendarios enterrados en la Guerra del Paraguay contra la Triple Alianza (1864-1870), nombrados en guaraní como *plata yvygy*. Logra una pequeña fortuna, pero decide abandonar esta ocupación por la tragedia de maldición que rodea a estos tesoros. Años después, está convertido casi en un fantasma viviente en medio de la pobreza. Enamorado de una prostituta, retoma el valor para intentar la búsqueda de otro tesoro.

Con vocación, determinación y talento, unos jóvenes de la ciudad de Coronel Oviedo demuestran en este primer largometraje realizado allí, que el cine paraguayo es posible más allá de Asunción. Hérib Godoy, el joven cineasta premiado en tres ediciones del Concurso Nacional de Cortometrajes del Festival de Cine, retoma algunos personajes y situaciones de sus notables cortos y los desarrolla en una trama cuidadosamente urdida, insertando una leyenda enraizada en la historia paraguaya a un ambiente contemporáneo, combinando realismo social con el género fantástico-sobrenatural. Hay dominio de los recursos expresivos, desde el guión a la puesta en escena —en la que resultan notables el desempeño de los actores no-profesionales y la fotografía—, como en la síntesis y la precisión narrativa. La película combina elementos del estilo neorrealista con la tendencia expresionista, alcanzando un relato cautivante y verosímil. Nunca antes en nuestro cine el diálogo en guaraní había logrado tal delicia de naturalidad y poesía.

Del *Diario La Nación* de Asunción extraigo la siguiente opinión expresada por el comentarista Christian David López (2015):

Hérrib Godoy ha sabido contarnos una historia antigua y viva con una originalidad que sin duda le ha consagrado como toda una revelación. Mezcla lo real con lo maravilloso, los sueños con la vida. Con *Latas vacías* el cine caaguaceño se presenta como una muestra más de las cosas maravillosas que se pueden llevar a cabo.

Para concluir, cito parte del comentario elogioso de Jorge Coronel publicado en el *Diario ABC Color*:

¿Quién dijo que no se puede filmar con poco dinero, lejos de la capital y con un resultado optimista? En lo único que no es pobre este país, y el continente en sí, es en historias. Desde Coronel Oviedo, Godoy da una primera muestra de talento, entre lluvias, disparos, muertos, fantasmas, tesoros, basuras, ambiciones, victorias, derrotas... y latas vacías.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Coronel, J. (2014). "Latas vacías": el cine posible. En *Diario ABC Color*, 23 de septiembre.

Gamarra Etcheverry, H. (2014). En *Revista-catálogo del 23º Festival Internacional de Cine -Arte y Cultura- Paraguay*. Asunción.

López, C. D. (2015). La magia del filme nacional "Latas Vacías". En *Diario La Nación*, 17 de junio.

10. Las herederas

Ficha técnica

Duración: 98 min - Formato: digital - Tipología: ficción - Dirección: Marcelo Martinessi - Año de producción: 2017 - Año de estreno: 2018 - Producción: Fondo Nacional de Cultura del Paraguay (FONDEC); Secretaría Nacional de Cultura y Fundación Cabildo del Paraguay; fondos internacionales World Cinema Fund (Alemania), Sorfond (Noruega), ANCINE (Brasil), ICAU (Uruguay), Torino Film Lab Production Grant (Italia-Europe Media), IBERMEDIA, CNC (Francia), ZDF-Arte (Francia-Alemania), NRW (Alemania) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Ana Brun, Margarita Irún, Ana Ivanova, Nilda González, María Martins, Alicia Guerra, Yverá Zayas.

Breve sinopsis

Chela y Chiquita habían heredado lo suficiente como para vivir cómodamente sin necesidad de trabajar. Pero ahora, cuando ambas tienen más de sesenta años, ese dinero se ha acabado. Chiquita va a la cárcel por no poder pagar las deudas y Chela empieza a proveer a mujeres mayores con un servicio de taxi. Así conoce a Angy, una mujer veinte años más joven que ella, con quien conecta de inmediato y le provoca una revolución interna.

Comentario sobre el film

Es el primer largometraje de autoría paraguaya en llegar a la Competencia Internacional del Festival Internacional de Cine de Berlín, en cuya 68ª edición obtuvo el Oso de Plata a la Mejor Actriz para Ana Brun, el Oso de Plata

Premio Alfred Bauer para Marcelo Martinessi y el Premio FIPRESCI de la Crítica Internacional. Celebrada por críticos, público y jurados, tuvo una triunfal acogida que anticipó su sensacional recorrido y premiación internacional, coincidiendo con la promulgación de la Ley de Fomento al Audiovisual Paraguayo. Se constituyó en un gran orgullo del cine nacional y a la vez en motivo de conmoción social por descubrir las relaciones homosexuales femeninas durante el periodo autoritario de Alfredo Stroessner.

Martinessi cumplió ampliamente con la expectativa de quien suscribe como una de las mayores esperanzas del futuro cine paraguayo. El guionista-director elaboró su ópera prima con finura, con valentía y gran dedicación profesional, fiel a una mirada crítica, reflexiva y coherente con la sociedad y la historia de su país. A través del minucioso estudio de las dos mujeres mayores en una relación sentimental desamorada y en un ambiente burgués en decadencia, logra develar el deterioro completo de ese contexto sociocultural.

El drama corresponde a una consabida historia de encierro y de un irreversible proceso de liberación. Lo insólito es la forma sesgada y sutil del relato, alejada de los clichés del género dramático y marcada por el lenguaje gestual y corporal, la conducta ocular, los detalles mínimos, los diálogos balbuceantes, los silencios y las penumbras; una serie de recursos netamente cinematográficos que componen una particular sensibilidad poética y constituyen una nueva perspectiva en el arte cinematográfico.

El reparto, mayormente de no profesionales, es espléndido, y Ana Brun en el papel protagónico es un prodigio magnético de intimidad, contención y anhelo. Al respecto, A.O. Scott escribió en *The New York Times*:

Brun, una conocida actriz de teatro en Paraguay que hace su primera aparición en una película, es una presencia intrigante en la pantalla. Las facetas a veces contradictorias de la personalidad de Chela se revelan a través de un movimiento caleidoscópico gradual y elegante. Es sofisticada e ingenua, segura de sí misma y aterrorizada, armada de cinismo y abierta al asombro. Todo esto se transmite a través de la geometría cambiante de las características patricias de Brun y el clima de sus ojos casi atterradoramente expresivos. En parte porque no se molesta en tratar de hacer que Chela sea comprensiva o simpática, logra hacerla interesante.⁴

Bibliografía y/o fuentes de referencia

AA. VV. (2012). *Diccionario del Cine Iberoamericano España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

(2018). *LatAm Cinema*, 20 de agosto.

(2019). *Chicago Tribune*, 24 de enero.

4 Scott, A. O. (2019). *The New York Times*, 15 de enero.

11. Leal, solo hay una forma de vivir

Ficha técnica

Duración: 107 min - Formato: digital (8K, 5K y 4K) - Tipología: ficción - Dirección: Rodrigo Salomón y Pietro Scappini - Año de producción: 2017 - Año de estreno: 2018 - Producción: Arco Libre; Hei Films - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Fini Bocchino, Bruno Sosa Bofinger, Silvio Rodas, Luis Aguirre, Félix Medina, Andrea Quattrocchi, Bruno Sosa, Gonzalo Vivanco, Andrea Frigerio, Ana María Imizcoz, Martín Oviedo, Ángel Delgado, Arturo Arellano, Hernán Melgarejo.

Breve sinopsis

El ex Coronel Fernández es nombrado Ministro de la Secretaría Nacional Antidrogas (SENAD) y con un par de hombres de su confianza reclutan a los mejores comandos en un grupo de Operaciones Especiales para las batallas contra el narcotráfico. Con reportes del centro de inteligencia, el cuerpo anti-drogas emprende una serie de operaciones de precisión, golpeando sorpresivamente a los narcotraficantes, en especial un capo con negocios en Paraguay, Colombia, Brasil y Argentina, que sabe muy bien que quien domina el suelo, domina el cielo.

Comentario sobre el film

Para su producción, o debería decirse súper-producción, se implementó un nuevo modelo de producción con Argentina, el país con el cual Paraguay ha tenido una larga relación de cooperación e integración sociocultural y del cual ha dependido para llevar adelante las primeras y las

más ambiciosas experiencias en la cinematografía. Tras su pomposo preestreno y constituirse en un gran éxito de boletería en los cines del Paraguay —con más de cien mil entradas vendidas— gracias a una gran campaña de marketing y promoción, fue la primera película paraguaya en ser adquirida y exhibida por la plataforma Netflix.

El objetivo de esta producción fue abierta y directamente comercial, siguiendo los modelos del cine de acción hollywoodense. Durante la promoción, los directores insistían que la película estaba hecha para que toda la familia la disfrute, que era puro entretenimiento, con suficiente despliegue de acción y momentos de humor. “Invito a todos que vayan, compren pororó y a disfrutar de la película porque es para eso”, dijo textualmente el codirector Rodrigo Salomón.

Una contribución importante fue la música de artistas nacionales, como el grupo de rock Villagrán Bolaños y la cantante de reggaeton Danna. La misma interpreta la canción oficial del film “Vencer o morir”, realizada en colaboración con el artista puertorriqueño Gadiel.

Lo más notable es la cantidad de recursos que estuvieron disponibles para filmar, desde atractivas locaciones y aportes técnicos hasta armas, aviones y otros transportes. No es un dato menor, porque revela una importante inyección de dinero que nunca antes tuvo la producción en Paraguay y marca un precedente para proyectos futuros de este tipo. Pero, como los ostentosos valores de producción no estuvieron sustentados por un guion y una dirección que sostengan la dimensión dramático-artística, su éxito es del consumismo más vacío que ha colonizado un sector del público local.

Brian Macchi (2018) se refirió al respecto en el sitio web *Funcinema*:

Esta coproducción entre Paraguay y Argentina busca asimilarse con el estilo y las formas de los films estadounidenses sobre la temática, pero lamentablemente quiere parecerse tanto a estas películas que termina siendo una copia íntegra de estas pero con paisajes locales. La película intenta en forma fallida querer aportar algo autóctono pero nunca logra romper esa base esquemática tan rígida y, a su vez, lejana a nuestra idiosincrasia, con lo que el producto termina siendo desabrido [...] A pesar de todas estas falencias, la película posee una gran producción y se observa que no obstante, *Leal* es una prueba más de que con solo plata no se hacen buenas películas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Macchi, B. (2018). Lo que vale es la intención. En *Funcinema*, 24 de noviembre.

(2018). *Diario ABC Color*, 1 de agosto.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

Hugo Gamarra Etcheverry

1. En el infierno del Chaco

Ficha técnica

Duración: 55 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Roque Funes - Año de producción: 1932 - Año de estreno: 1932 - Producción: Roque Funes - Tipo de financiación: mixta (aportes propios y del gobierno del Paraguay).

Breve sinopsis

Documental sobre la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay (1932-1935), el enfrentamiento más importante en América del Sur durante el siglo XX, en el que dos ejércitos pasaron tres años en combate. Es un notable documento de una guerra casi olvidada.

Comentario sobre el film

La primera película documental realizada en cooperación entre Argentina y Paraguay es también la última película filmada muda y la primera sonora —en formato Vitaphone— del cine argentino, rodada en los inicios de la Guerra del Chaco por uno de los camarógrafos más prolíficos del cine argentino, iniciado en los años del cine mudo. La única copia filmica en nitrato 35mm que ha sobrevivido al tiempo —no así el disco Vitaphone— fue protegida y cuidada por la familia Estragó-Bieber en Paraguay y por Hugo Gamarra Etcheverry con la Fundación Cinemateca del Paraguay, en Asunción. La misma sirvió para la restauración en 35mm, lograda en cooperación con la Filmoteca de Buenos Aires gracias a la gestión de Fernando Martín Peña, la cual fue exhibida por primera vez en Buenos Aires con acompañamiento musical en vivo en el marco del 10 Festival Internacional de Cine de Buenos Aires BAFICI (2008); luego en el Salón Bicameral del Congreso del Paraguay, en el acto de clausura del 18 Festival Internacional de Cine del Paraguay (2009).

Se trata de un documento fílmico excepcional y de un valor incalculable para el Paraguay, un país con poquísima producción fílmica y de limitada cultura cinematográfica. Con imágenes fascinantes realizadas en el mismo frente de batalla y en la retaguardia, desde trenes, aviones y barcos, demuestra la gran destreza técnica del camarógrafo-cineasta, su conciencia documental con el hecho histórico, su capacidad narrativa al punto de recurrir a animaciones gráficas y su compromiso con la causa paraguaya, destacando el heroísmo de sus combatientes y las personalidades de sus conductores en el gobierno y en las fuerzas armadas. Una experiencia única que permite diversas interpretaciones.

El rescate de esta película ha servido para que autoridades y la opinión pública en Paraguay comprendan mejor el valor de la cinematografía como documento y “memoria viva”, y para la necesidad fundamental de la sanción de una Ley de Cine en el Paraguay, lo que llegó a concretarse en el 2018.

Resulta interesante recuperar las palabras del director extraídas del Catálogo del Festival Internacional de Cine de Buenos Aires BAFICI 2008:

En julio de 1932, apenas declarada la guerra entre Paraguay y Bolivia por el Chaco boreal, el director de fotografía y cameraman Roque Funes tomó iniciativa de viajar al Paraguay y acompañar con su cámara al ejército de ese país durante los primeros episodios importantes del conflicto. Pocos meses más tarde regresó a Buenos Aires y declaró: “Nadie puede darse cuenta cabal de lo que es aquello. Los combates se suceden dejando un tendal de cuerpos despedazados y un ambiente rarificado por la podredumbre de los cadáveres en rápida descomposición”. En cuestión de días, Funes (que tuvo una extensa actividad en el cine argentino antes y después de esta experiencia) seleccionó el material registrado, rodó mapas y textos explicativos y compaginó un largometraje documental de unos sesenta minutos, que estrenó en diciembre como *En el infierno del Chaco*.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

(2008). *Catálogo BAFICI*, p. 273.

(2008). *Diario Página 12*, 20 de julio.

(2009). *Diario Última Hora*, 19 de octubre.

(2009). *Correo Semanal Diario Última Hora*, 24 de octubre.

2. Codicia

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Catrano Catrani - Año de producción: 1954 - Año de estreno: 1955 - Producción: Catrani Producciones y Pro-Par-Cine - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Jacinto Herrera, Sara Antúnez, Guillermo Battaglia, Leandro Cacavelos, Roque Centurión Miranda, Martín Ramos.

Breve sinopsis

Dos jinetes, enemigos por un antiguo conflicto irresuelto, se encuentran en un paisaje árido. Uno asesina al otro, toma las mulas del muerto y llega al pueblo, donde descubre que hay oro en las alforjas. El dueño de la despensa y su mujer tratan de quitárselo, conduciendo a varias confrontaciones en el pueblo y en la selva. Los tres son dominados febrilmente por la codicia y van sucumbiendo en medio de la naturaleza salvaje. Con la intervención de una partida militar muere el último de ellos.

Comentario sobre el film

Muy poco se ha escrito sobre esta película y en la actualidad es casi imposible acceder a una copia de la misma. Se trata de la primera coproducción entre Argentina y Paraguay, la que inauguró una serie de largometrajes de ficción filmados en escenarios paraguayos, con talentos artísticos de ambos países. Publicaciones periodísticas del momento dieron cuenta de que el Presidente de la República del Paraguay Federico Chávez asistió a la primera escena del rodaje en el

entonces pueblo rural de San Antonio, a pocos kilómetros de la capital Asunción.

Esta experiencia inicial fue una aventura riesgosa e intrépida para la época, lograda mediante Jacinto Herrera, el actor paraguayo con una destacada trayectoria en Buenos Aires. Fue el promotor principal de este emprendimiento con la intención de impulsar la cinematografía en Paraguay, potenciando los artistas, los escenarios y la música de su país, además de aprovechar las muchas amistades que tenía. El admirado actor de radioteatros y películas se aseguró su primer papel protagónico en la pantalla grande, logrando brillar como un duro forajido en esta historia de codicia, violencia, sexo y traición, una mezcla de *western* y *film-noir*. Mientras renombrados profesionales del teatro paraguayo integraron el reparto secundario, concretando sus primeras experiencias frente a la cámara, en los otros roles protagónicos se destacaron la paraguaya Sara Antúnez —con carrera artística en el exterior— y el argentino Guillermo Battaglia.

Otro nombre que sobresale en los carteles iniciales es el de Herminio Giménez —uno de los más importantes músicos del Paraguay— como responsable de la música orquestal y a continuación se citan temas musicales de José Asunción Flores y Félix Pérez Cardozo entre otros, más la canción “Solita estoy” que compuso Mauricio Cardozo Ocampo para la película y que cantó Sara Antúnez. Sin duda, la música paraguaya fue usada como uno de los atractivos comerciales de la película.

Desde varios aspectos, hay una notable inspiración del cine norteamericano. La trama evoca algunos elementos de *El tesoro de la Sierra Madre* (*Treasure of Sierra Madre*, 1948) de John Huston y la novela de James M. Cain *El cartero llamas dos veces*, llevada a la pantalla grande en sus primeras adaptaciones por Luchino Visconti (*Ossessione*) en 1943 y Tay Garnett

en 1946 con el mismo nombre que la novela (*The Postman Always Rings Twice*). Otra coincidencia es el baño de Sara Antúnez en el río, el cual anticipa las escenas acuáticas de Isabel Sarli en los escenarios paraguayos a partir de *El trueno entre las hojas* (Paraguay-Argentina, 1957) de Armando Bó.

Si bien las interpretaciones son convincentes y los escenarios reales lucen espectaculares, muy bien fotografiados, los fuertes elementos de violencia, erotismo y naturaleza agreste propuestos por el relato no lograron ser potenciados en la puesta en escena —tal vez por autocensura— y fueron diluidos en la post producción por una banda sonora con excesiva música tradicional y folklórica que no aporta al desarrollo dramático y temático. Otro problema notorio es la dificultad de resolver en forma satisfactoria el bilingüismo en los diálogos.

El cineasta y escritor paraguayo Ray Armele aporta para esta filmografía que la ve:

... como un intento de introducir en Sudamérica códigos del rancho mejicano o del *chilaquile western*. Catrani aprovecha ciertos tramos del paisaje, especialmente los arenosos e irregulares, bajo el tórrido sol paraguayo, para ambientar momentos de dramatismo donde se enfrentan hombres rudos, dispuestos a matar o morir. (entrevista personal)

Bibliografía y/o fuentes de referencia

AA. VV. (2012). *Diccionario del Cine Iberoamericano España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

3. El trueno entre las hojas

Ficha técnica

Duración: 99 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Armando Bó - Año de producción: 1957 - Año de estreno: 1958 - Producción: Nicolás Bó - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Isabel Sarli, Armando Bó, Ernesto Báez, Andrés Lazlo, Roque Centurión Miranda, Matías Ferreira Díaz, Manuel Argüello, Guillermo Keterer, Victorino Báez Irala, Raúl Valentino Benítez, Leandro Cacavellos, Rafael Rojas Doria, Aníbal Romero, Nieves Esquivel, Alejo Vargas.

Breve sinopsis

La película se inicia con un fragmento de una leyenda aborigen: “El trueno cae y queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra traga a los hombres y empieza a rugir como el trueno”.

En un obraje perdido en el corazón de la selva paraguaya, Julio Guillén, un evadido de la civilización que ha llegado hasta ese lugar por azar, promueve un movimiento de insurrección ante el régimen de esclavitud y de terror que ha impuesto Max Forkel, dueño del obraje y amo absoluto de la región y de los hombres que trabajan y viven en ella. El movimiento sedicioso ha ido ganando terreno en la masa de individuos oprimidos, bestializados, hasta que arriba al obraje Flavia, una mujer bella, sensual, de complicada psicología, que se ha convertido en la esposa del patrón. La presencia de la cautivante mujer en los predios del obraje va enloqueciendo a los hombres, desatando su violencia y sus más bajos instintos.

Comentario sobre el film

Se trata de la primera coproducción entre Argentina y Paraguay con una trayectoria internacional en festivales, premios —en el Festival Internacional de Karlovy Vary— y éxito de público. También se destaca por iniciar al gran escritor paraguayo Augusto Roa Bastos en el oficio de guionista y por inaugurar la dupla Bó-Sarli, que seguiría volviendo al Paraguay para producciones como *India* (1959) y *La burrerita de Ypacaraí* (1962), y pronto se consagró como la pareja del mayor mito erótico del cine latinoamericano.

Si bien la iniciativa del film se debe a Armando Bó, la participación paraguaya fue decisiva tanto en el aporte financiero como el artístico. Formaron parte del elenco los más destacados actores paraguayos de la época, gracias a la asistencia del célebre actor y director teatral Ernesto Báez, y los temas musicales en la banda sonora estuvieron a cargo de Eladio Martínez y Emigdio Ayala Báez, notables exponentes de la música folklórica paraguaya.

La película fue rodada en los entonces remotos escenarios naturales del departamento de Guairá, persiguiendo el realismo social y testimonial del cine internacional y de producciones argentinas anteriores, como las realizadas por Hugo del Carril (*Las aguas bajan turbias*, 1952) y Mario Soffici (*Prisioneros de la tierra*, 1939).

Es interesante notar que *El trueno entre las hojas* consiguió explotar en grandes dosis los mismos condimentos de violencia, naturaleza salvaje y erotismo que había propuesto sin éxito la anterior coproducción *Codicia* (Argentina-Paraguay, 1954) de Catrano Catrani, aunque no se ocupó de desarrollar el tema de la explotación del hombre por el hombre que planteaba la literatura y el libreto de Augusto Roa Bastos.

La película significó un gran impulso para el sueño de una cinematografía en Paraguay y tuvo un accidentado estreno en Buenos Aires, celebrada por una parte del público, rechazada por la prensa especializada y considerada “escandalosa” por contener los primeros desnudos frontales del cine argentino, a cargo de la ex Miss Argentina Isabel “Coca” Sarli, quien se convirtió con sus veintiún años en un ícono sexual del cine argentino, más tarde continental y luego internacional. El director y actor Armando Bó contó años después que se había inspirado en películas europeas de aquel entonces, como *Un verano con Mónica* (Suecia, 1953) de Ingmar Bergman y *Y Dios creó a la mujer* (Francia, 1956) de Roger Vadim.

Para completar este recorrido resulta interesante citar una anécdota sobre el film en torno al desnudo femenino en el cine argentino, hallada en la entrada del sitio web Wikipedia:

Fue el primer filme argentino en mostrarse una escena de desnudez femenina completa en un lago. Lo curioso es que lo hizo totalmente engañada. En el guion figuraba una escena donde su personaje se bañaba desnudo en el río, pero le habían aclarado que la iban a filmar con una malla color carne. En el momento de hacer las tomas la malla no apareció (según confesó más tarde Bó, en realidad nunca se pensó en usar tal truco).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Fernández, R. y Nagy, D. (1999). *La gran aventura de Armando Bó. Biografía total*. Libros Perfil S.A.
- Gamarra Etcheverry, H. (2017). Ensayo Augusto Roa Bastos en la pantalla. En *Libro IV Concurso Nacional de Ensayos Rafael Barret*. Secretaría Nacional de Cultura y la Universidad Iberoamericana de Paraguay.
- Martín, J. A. (1981). *Los films de Armando Bó con Isabel Sarli de Jorge Abel Martín*. Corregidor.

4. La sangre y la semilla

Ficha técnica

Duración: 82 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Alberto Du Bois - Año de producción: 1958 - Año de estreno: 1959 - Producción: Benjamín Bogado; Producciones Cinematográficas B.B - Tipo de financiación: mixta (aportes privados y apoyo gubernamental en Paraguay) - Reparto principal: Olga Zubarry, Ernesto Báez, Romualdo Quiroga, Eladio Martínez, Carlos Gómez, Roque Centurión Miranda, Rafael Rojas Doria, José Guisone, Mario Prono, el perro Voltereta.

Breve sinopsis

Cerca de 1870, la población de un pueblo paraguayo vive terribles vicisitudes ante la invasión de las fuerzas aliadas y el repliegue del ejército paraguayo conducido por su líder el Mcal. Francisco Solano López. Por orden militar, se prepara y produce la evacuación del pueblo. Panchita, una joven embarazada, entierra a su esposo, un oficial del ejército paraguayo, salva a un sargento y da a luz a un niño. Hombre y mujer se ayudan a sobrevivir y, venciendo adversidades, logran escapar: él hacia la última batalla en Cerro Corá y ella hacia el éxodo, con la misión de asegurar con su hijo el porvenir de la patria.

Comentario sobre el film

Apenas a una década de terminada una cruenta guerra civil, en una época en que la experiencia cinematográfica en Paraguay no superaba los cortos documentales y las experiencias en coproducción de *Codicia* y *El trueno entre las hojas*,

el proyecto de esta película era lograr un éxito popular y el beneficio de una mayor autoestima nacional, de tal manera de asegurar una siguiente película que sería sobre la Guerra del Chaco. Un puñado de entusiastas artistas paraguayos en Asunción convoca a notables compatriotas en Buenos Aires —Augusto Roa Bastos y Herminio Giménez— para promover un imaginario épico sobre la Guerra contra la Triple Alianza, la heroica mujer paraguaya y un mensaje de hermandad. A la autoría paraguaya del guion y de la música, más los talentos actorales, se sumó por un lado el apoyo político, económico, logístico y militar del gobierno conducido por el recién electo Gral. Alfredo Stroessner, y por otro lado la industria cinematográfica argentina, la que aportó el director, la actriz protagónica más un actor secundario, los experimentados técnicos y la tecnología para el rodaje y la postproducción.

El relato escrito por Roa Bastos mezcló elementos de la historia bélica con la imaginación y la tradición cristiana, en un momento en que el Paraguay estaba ya agonizante pero no se entregaba y seguía estoicamente el destino propuesto por su líder. Todo el Paraguay era campo de batalla y el protagonismo de la mujer era cada vez mayor, como también el drama de la pérdida del hogar, de la muerte de los últimos seres queridos, del hambre y la desolación. La película, filmada en escenarios del Paraguay y en estudios de Buenos Aires, consiguió algunas escenas con suficiente poder para inscribirse en el universo simbólico de la conciencia colectiva paraguaya, aunque en general resultó débil y limitada en su dramaturgia, e incluso fallida en algunos aspectos narrativos y de representación cultural. Lo importante fue que despertó una apasionada conciencia sobre la identidad nacional y causó importantes debates públicos. La película se constituyó en un valioso aporte a la construcción de un mito nacionalista y a la celebración oficial

que vendría del “Centenario de La Epopeya Nacional”. El estreno en Buenos Aires fue muy mal recibido y no se cumplió la aspiración de llegar a un amplio público internacional, como tampoco el de hacer andar una actividad cinematográfica paraguaya. La película pasó finalmente al olvido y se dio por mucho tiempo perdida.

El historiador Marcos Zangrandi escribió en *La sangre y la semilla, un tesoro recuperado*:

Independientemente de sus aspectos formales, *La sangre y la semilla* era un hito estético-político que ficcionalizaba un hecho histórico crucial y especialmente sensible para la vida y la historia paraguayas a través de un medio de masas. La proyección de la película (en un sentido amplio) era que esas imágenes salieran del territorio e hicieran el movimiento inverso de las tropas de la Triple Alianza; que llegaran a las salas de Buenos Aires y de Montevideo; que el dolor de la guerra y que la intimidación de la devastación pudieran ser, antes que edificantes de una nacionalidad, visibles para un público amplio y diverso que un medio como el cine posibilita (2016: 67).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gamarra Etcheverry, H. (2016). *La sangre y la semilla, un tesoro recuperado*. En *25° Festival Internacional de Cine -Arte y Cultura- Paraguay*. Asunción.

(2018). *Texto Guía Educativo La sangre y la semilla, un tesoro recuperado*, impreso que acompaña al DVD de la película, Edición paraguaya.

Sitio web: https://es.wikipedia.org/wiki/La_sangre_y_la_semilla

5. Hijo de Hombre / Choferes del Chaco / La Sed

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Lucas Demare - Año de producción: 1960 - Año de estreno: 1961 - Producción: Argentina Sono Film; S.A.C.I; Suevia Films - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Francisco Rabal, Olga Zubarry, Carlos Estrada, Jacinto Herrera, Carlos Gómez, Dora Ferreiro, Rodolfo Onetto, Alberto Rinaldi, Vicente Ariño, Manuel Rosón, Adolfo García Grau, Alberto Lares, Jorge Villalba, Diego Marcotte, Enrique Torreira, José María Salop.

Breve sinopsis

Un episodio de la Guerra Paraguayo-Boliviana conocida como Guerra del Chaco, centrado en el drama de la sed y los sacrificios de los choferes aguateros que deben atravesar selvas y tropas enemigas para alcanzar un destacamento aislado. Finalmente, la empresa resulta costosa e inútil como la guerra misma. Pero en medio de tanta tragedia se erige el amor redentor entre el soldado conductor Cristóbal y Magdalena, la prostituta convertida en enfermera y finalmente soldado.

Comentario sobre el film

Esta película tiene grandes valores para el Paraguay. La primera sin duda es el guion de Augusto Roa Bastos, la adaptación del capítulo "Misión" de su novela *Hijo de Hombre* bajo la dirección maestra de Lucas Demare, uno de los pocos narradores épicos del cine argentino. Otro valor es la representación de la Guerra del Chaco, una contienda olvidada

para la cinematografía latinoamericana. El film también sirve como testimonio de los valores actorales de grandes talentos paraguayos como Jacinto Herrera, Carlos Gómez y Alberto Lares, además de una inolvidable interpretación musical: “Nde rendape ayu” del inmortal José Asunción Flores, creador de la Guaranía.

Los ideales humanistas compartidos por escritor y director potenciaron un relato con profundidad mítica y mística, sostenidos por los excelentes intérpretes de tres países —Argentina, España y Paraguay— y los altos valores estéticos y técnicos en todos los rubros. No en balde, la película se mantiene como uno de los clásicos del cine iberoamericano, premiado como Mejor Película Iberoamericana en el Festival de San Sebastián, luego en festivales internacionales de Italia y México. Por los condicionamientos que quiso imponer el gobierno del Gral. Alfredo Stroessner al director el rodaje no se realizó en Paraguay, sino en Santiago del Estero, Argentina, resultando en una recreación de época y ambiente de gran realismo.

Otra ilustración de la sabiduría del director Lucas Demare es el acierto del reparto y en especial la asignación de Jacinto Herrera para el personaje del Sgto. Aquino. El gran actor paraguayo, doblemente premiado por este trabajo —por la Asociación de Cronistas Cinematográficos y por el Instituto de Cine Argentino—, no solo tenía el *physique du rol* ideal, también el temple de ese personaje de nivel épico: el líder duro y valiente del convoy de aguateros, pero con un lado de ternura, de compasión y sensibilidad. El Sgto. Aquino que interpretó Jacinto Herrera es un personaje complejo y entrañable; su muerte súbita causa una conmoción en los espectadores y deja a los protagonistas del film en ese sentimiento de desolación necesario para el desarrollo de la trama. Francisco Rabal y Olga Zubarry logran, simplemente, interpretaciones culminantes en sus carreras cinematográficas.

Boris Zipman firmó lo siguiente para el *Diario Democracia* de Buenos Aires:

Una épica y humana película argentina, digna de aplauso. [...] El argumento de Augusto Roa Bastos y su versión filmica son puros, épicos y humanos a la vez y fueron trazados en recta línea, sin concesiones populacheras. [...] La excelencia de la adaptación le ha permitido a Lucas Demare reverdecer sus laureles en el terreno de la acción cinematográfica, sin las muletillas de frases hechas o de romances de fotonovela.¹

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gamarra Etcheverry, H. (2017). Ensayo Augusto Roa Bastos en la pantalla. En *Libro IV Concurso Nacional de Ensayos Rafael Barret*. Secretaría Nacional de Cultura y Universidad Iberoamericana.

Minghetti, C. D. (2013). *Cine argentino de colección*, 1º edición. INCAA.

(1990). *Diario Hoy de Paraguay*, 11 de abril.

1 *Diario Democracia*, 2 de septiembre de 1961.

6. Rata de América

Ficha técnica

Duración: 94 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Jean-Gabriel Albicocco - Año de producción: 1962 - Año de estreno: 1963 - Producción: Franco-London Films; Madeleine Films; Zebra Films - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Charles Aznavour, Marie Laforêt, Franco Fabrizi, Sara Gimenez, Zuny Joy, Emilio Gnocchi.

Breve sinopsis

Carlo es un joven francés que llega a la capital de Paraguay, Asunción, donde conoce a una mujer de quien se enamora. Buscando fortuna, se dedica al contrabando de armas a favor de guerrilleros. En medio de un combate, perseguidos por militares, terminan ambos escapando y huyendo a través de la selva y de un caudaloso río. Llegan a La Paz, Bolivia, y envueltos en un crimen, escapan de vuelta, esta vez con destino a Chile, donde él trabaja en una mina. Aquí sucede una fortuna inesperada y es ella quien decide convencerlo de perseverar y regresar a su hogar en Francia.

Comentario sobre el film

Basada en la novela de Jacques Lanzmann, esta película de aventuras fue también una aventura en sí misma, con sobresaltos en su producción debido a su frágil sustento financiero. Aznavour recordó, ya anciano, los días que deambuló por Paraguay cuando el rodaje se detuvo por falta de dinero.

Jean-Gabriel Albicocco —hijo del director de fotografía Quinto Albicocco—, el joven francés que empezó a filmar en 1960 a raíz de la Nueva Ola Francesa, estaba casado con la actriz Marie Laforet desde 1960. Ella y Aznavour aportaron realismo y romance en la interpretación de unos personajes duros forzados a atravesar múltiples infortunios, peligros y adversidades.

Además de la presencia juvenil del actor y la actriz, la película se destaca por su delicada fotografía en Color Cinemascope y el registro de locaciones reales de tres países —mayormente de Paraguay—, a los que Charles Aznavour se sintió atraído. La puesta en escena aprovecha dramáticamente los paisajes y los escenarios de ciudades, puertos, selvas, minas, ríos —el imponente Salto Monday del Paraguay— y montañas. Las vistas de una Asunción entonces desconocida para el mundo —ya en plena época de la dictadura del Gral. Alfredo Stroessner— resultan exóticas y siguen siendo de gran valor cultural para el Paraguay. También se pueden identificar actrices y actores paraguayos que conformaron el reparto.

La película fue seleccionada para la sección competitiva del Festival de Cannes en 1963. Pasó luego al olvido. Inesperadamente, una copia filmica fue rescatada en París en 2017, varios años después del fallecimiento de su director en Río de Janeiro, donde vivió las últimas décadas de su vida, últimamente en la indigencia.

Para concluir, se pueden extraer más datos de la producción del film en la entrada del sitio web Wikipedia:

La gran mayoría de las escenas fueron rodadas en Asunción, y se informó que su exhibición en aquella época causó molestia al entonces dictador de Paraguay Alfredo Stroessner. Aznavour luego afirmó que estuvo obligado a quedarse en Paraguay más tiempo

del esperado debido a que la producción de la película se quedó sin dinero, lo que lo obligó a deambular por las calles de Asunción; afirmó que en una ocasión le tocó dormir en un cementerio. La película fue dada por perdida por muchos años hasta que una copia de la misma fue encontrada en una bodega de París.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Sitio web: https://es.wikipedia.org/wiki/Le_Rat_d%27Am%C3%A9rique

(2008). Aznavour habla de sus "días duros" vividos en Paraguay. En *Diario ABC Color*, 17 de abril.

7. La burrerita de Ypacarai

Ficha técnica

Duración: 95 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Armando Bó - Año de producción: 1961 - Año de estreno: 1962 - Producción: Asunción Films; Sociedad Independiente Filmadora Argentina (SIFA) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Isabel Sarli, Armando Bó, Ernesto Báez, Luis Alberto del Paraná, Carlos Gómez, Emigdia Reysofer, Aníbal Romero, Sara Giménez, Trío Los Paraguayos.

Breve sinopsis

Isabel es una humilde y hermosa campesina paraguaya, vendedora en el mercado popular de Asunción, pretendida por varios hombres. Quiroga, un personaje del hampa, la seduce y luego se enamora de ella, hasta concretarse la boda; pero las andanzas delictivas de él no dan tiempo para la felicidad. Isabel y Quiroga, perseguidos por una partida policial, huyen hacia la selva hasta las imponentes Cataratas del Iguazú, donde se concreta la fatalidad.

Comentario sobre el film

La película nació de la amistad espontánea y profunda entre Armando Bó y Luis Alberto del Paraná, quien aportó canciones, su interpretación e incluso parte del financiamiento. La película fue un éxito tremendo en todas partes donde se exhibió y contribuyó notablemente a la fama mundial de la dupla Bó-Sarli.

Fue estrenada en Nueva York a sala llena en fecha patria estadounidense del 4 de julio y distribuida por Columbia

Pictures. La fotografía y los paisajes en Eastmancolor Cinemascope —formato novedoso para la época— fueron otros motivos del éxito, justificados por una historia entre ingenua y perversa, con toques de erotismo y muchas canciones, interpretadas por un cantante paraguayo de renombre mundial: Luís Alberto del Paraná y su conjunto Los Paraguayos —estrella del sello Phillips de Holanda—.

La película exhibió locaciones de Asunción y del interior del Paraguay —principalmente del Lago Ypacarai—, del folklore paraguayo y de las Cataratas del Iguazú como nunca antes habían sido vistas.

Para culminar el comentario sobre el film se cita una referencia al mismo extraída del sitio web del *Diario ABC Color* del Paraguay:

El filme narra la historia de una humilde burrerita que se enamora de un hombre de mala vida, con quien deberá enfrentar una interminable persecución por todo el Paraguay para poder escapar con su enamorado. [...] “Se destacan las canciones interpretadas por Paraná y los escenarios naturales de Asunción, Clorinda, las ruinas jesuíticas y las cataratas del (sic) Yguazú”.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- AA. VV. (2012). *Diccionario del Cine Iberoamericano España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- Fernández, R. y Nagy, D. (1999). *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total* Libros Perfil S.A.
- Martín, J. A. (1981). *Los films de Armando Bo con Isabel Sarli de Jorge Abel Martín*. Corregidor.

8. Guerra do Brasil

Ficha técnica

Duración: 84 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Sylvio Back - Año de producción: 1986 - Año de estreno: 1987 - Producción: Sylvio Back y Embrafime - Tipo de financiación: mixta - Reparto principal: voces de Francisco Borges y Mauro de Almeida, narración de Hermano Henning, actuación de Patricia Abente.

Breve sinopsis

Entre 1864 y 1870, América del Sur fue el escenario del mayor y más sangriento conflicto armado del siglo, conocido como la “Guerra del Paraguay” o “Guerra Grande”, para los paraguayos. Mezclando realidad y ficción, el documental debate este “ensayo” de la I Guerra Mundial que envolvió a Brasil, Argentina, Uruguay y Paraguay, victimizando alrededor de un millón de personas.

Comentario sobre el film

El polémico cineasta paranaense invirtió cuatro años de investigación y estudio, más un accidentado rodaje durante la dictadura de Stroessner, para este film contra-historia dedicado a su país: “para refrescar la memoria de este país amnésico, que apenas pone el dedo en una llaga que todavía llevará algunas generaciones para cicatrizar”. La película recién tuvo su estreno en Paraguay invitado por el Festival Internacional de Asunción de 1990, con la presencia del director, de Augusto Roa Bastos y otras personalidades del Mercosur.

Es el primer y notable ensayo documental revisionista de la Guerra contra la Triple Alianza, “ese agujero negro en la

cabeza de los brasileros, argentinos y uruguayos, pero no en la cabeza de los paraguayos” en las palabras de su autor Sylvio Back, quien lo califica como “el más degradante conflicto armado de la historia del continente sudamericano”. Back mezcla libremente la documentación y la ficción, entrelaza la historia oficial, el imaginario popular, el rescate iconográfico —en el que se incluyen fragmentos de películas de ficción de Argentina y Brasil: *Argentino Hasta la Muerte* de 1971 y *Alma do Brasil* de 1931—, un panorama visual contemporáneo del teatro de operaciones en Paraguay y testimonios de militares, cronistas e historiadores, articulado en un complejo panel iconográfico, sonoro y musical. El cineasta va desenmascarando la historia oficial y figuras míticas, como la del sanguinario Duque de Caxias, considerado hasta hoy día un héroe en su país. Su ambicioso y valiente ensayo cinematográfico logra traer el pasado histórico al presente con un divertido tratamiento caleidoscópico y un tono irreverente pero afectivo, muchas veces irónico y autobiográfico.

En el libro *Sylvio Back: filmes noutra margem*, el escritor brasilerero Flavio Ahmed escribió:

Las palabras pronunciadas por Patricia Abente consiguen transmitir la verdadera dimensión de la matanza y el lado humano de la cuestión paraguaya en la última imagen y en el último lamento de este filme. El Brasil (y sus aliados) consiguió, por fin, cumplir la determinación de Caxias que afirmó que el Imperio necesitaba ‘matar al último paraguayo en el vientre de su madre’ para derrotar aquel país (ieconómicamente independiente!). Sylvio Back supo captar la necesidad de colocación de la atrocidad que fue la masacre de la Guerra del Paraguay, o mejor: Guerra del Brasil.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Back, S. (1992). *Sylvio Back: filmes noutra margen*. Secretaria Estado da Cultura.

Gamarra Etcheverry, H. (2016). *Revista Catálogo 25º Festival Internacional de Cine -Arte y Cultura- Paraguay*. Asunción.

9. El toque del oboe

Ficha técnica

Duración: 120 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Claudio Mac Dowell - Año de producción: 1996/97 - Año de estreno: 1998 - Producción: Claudio Mac Dowell (Brasil) y Hugo Gamarra Etcheverry (Paraguay) - Tipo de financiación: premios internacionales y aportes privados - Reparto principal: Paulo Betti, Leticia Vota, Arturo Fleitas, Graciela Canepa, Mirthita Mazo, Fernando Miéles, Patricia Masera, José Luis Ardissonne, Milencho Escobar, Carlos Cristaldo, Lilian Sosa, William Valverde.

Breve sinopsis

Augusto, un músico brasileño que viaja en tren, decide quedarse en un pueblo que parece detenido en el tiempo. Después de que los pobladores lo escuchan tocar el oboe, la dueña del cine cerrado le invita a acompañar las vejas películas mudas para revivir el pueblo y la memoria. La música y el cine provocan desde entonces una serie de fenómenos curiosos que cambian el poblado. Los amores, los celos, las confusiones y las iluminaciones van transformando a personajes tan entrañables como el comisario Flores, la telefonista Clara, el viejo Don Sosa, la prostituta Rosa y la pareja juvenil de Juana y Pablo, entre otros.

Comentario sobre el film

Filmado totalmente en escenarios de pequeñas ciudades paraguayas —Piribebuy, Paraguarí y Pirayú—, contó con artistas, técnicos y empresas de Brasil y Paraguay, más actores y actrices de Argentina y Uruguay. Fue uno de los

dos únicos largometrajes de ficción filmados en Paraguay en los años noventa —el único en 35mm— y su realización fue declarada de Interés Cultural Nacional por el Gobierno del Paraguay. Tuvo su estreno mundial en el Festival de Rotterdam y recorrió festivales del mundo obteniendo varios premios, entre ellos el Trofeo Mercosur, por los valores artísticos del film y por ser la primera producción que integró talentos de los cuatro países del Cono Sur. Fue estrenada en cines de Alemania y vista por televidentes de varios países, incluyendo Australia. Para su premiére en Paraguay fue seleccionada como Película de Clausura por el 9F° Festival Cinematográfico Internacional de Asunción en 1998. Al año siguiente fue estrenada en Asunción y recorrió localidades con unidades de cine ambulante, convirtiéndose en un hito de la cinematografía en Paraguay.

La película posee un extraño clima de western y una tenue aura de realismo mágico, combinando nostalgia, comedia, tragedia y romanticismo con un emocionante mensaje para el espíritu sobre el poder místico de la música y el cine. El pueblo desolado que parece despertar a la vida tras la llegada de un extranjero con su música, y luego la reapertura del cine abandonado, consigue la fascinación del espectador a ritmo lento, con una soberbia dirección de arte, una preciosa fotografía y las acertadas interpretaciones del ensamble actoral.

El crítico Eduardo Suza Lima escribió en el *Diario O Globo*:

El Toque del Oboe tiene algunas características que hicieron filmes como *Cinema Paradiso* y *Como Agua para Chocolate* conquistar al público. Es nostálgico y sentimental como el primero y tiene el romanticismo melodramático del segundo, además de usar elementos del realismo fantástico en dosis aceptables. El argumento es un primor, siempre bien desarrollado por el guion.

[...] El mayor triunfo del guion son los personajes bien contruidos. En el elenco multinacional, Paulo Betti está bien como siempre. Pero los grandes destaques son el actor argentino Mario Lozano y el paraguayo Arturo Fleitas, en una composición admirable.²

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Sitio web Variety Review: <https://variety.com/1999/film/reviews/the-call-of-the-oboee-1200459807/>

(1998). *Diario ABC Color*, 15 de agosto.

(1998). *Jornal do Brasil*, 20 de noviembre.

(1999). *Diario Noticias*, 6 de julio.

(1999). *Diario El día*, 10 de septiembre.

(1999). *Diario ABC Color*, 27 de octubre.

(1999). *Diario Última Hora*, 13 de diciembre.

2 (1998). *Diario O Globo*, 20 de noviembre.

10. Memoria desmemoriada

Ficha técnica

Duración: 90 min - Formato: filmico (16mm) y digital - Tipología: documental - Dirección: Dominique Dubosc - Año de producción: 2010-2015 - Año de estreno: 2015 - Producción: Kino Films; Dominique Dubosc - Tipo de financiación: privada.

Breve sinopsis

El autor evoca su estancia en el Paraguay a fines de los años sesenta, a partir de su regreso a Asunción en 2009, invitado para un homenaje ofrecido por el Festival Internacional de Cine. Reencuentra amigos y revisita sitios guiados por sus recuerdos. Pasado y presente se funden para dar nacimiento a *Memoria desmemoriada*, tras un proceso que duró cinco años. La película trata sobre su trayecto personal, indagando en sí mismo, en los alcances de las imágenes, de las reflexiones y las incertidumbres. La película es un viaje en la memoria y en el olvido autobiográficos, que a la vez bifurcan en la historia y el presente del Paraguay.

Comentario sobre el film

Dominique Dubosc inició su filmografía en Paraguay a fines de los años sesenta, con *Cuarahy Ohechá* y *Manohara*, cortometrajes etnográficos de patente humanismo. El cineasta francés retoma su relación con este país mediante este documental íntimo e introspectivo, ofreciendo para la memoria y el imaginario paraguayo una riquísima contraposición entre el tiempo de la dictadura de Stroessner y la actualidad.

La película es indudablemente la obra única y singular de un autor, con el pulso de su mirada, su voz y su ritmo; un ensayo autobiográfico sobre su re-encuentro con el país en el que había vivido cuarenta años atrás y al que ha vuelto después de haber vivido en Francia, China, India, Japón y Palestina. Su indagación cinematográfica es tanto sobre sí mismo como sobre el pasado y el presente del Paraguay y de la Argentina —que visitó para el revelado y montaje de sus films paraguayos—. En su viaje se cruzan geografías de estos países y de su mente, las sombras de dictaduras, de desaparecidos y exiliados, las luces de la fotografía, del cine y del amor. Los fragmentos de la memoria y del presente, los recuerdos e impresiones de extrañamiento, asombro, dudas, encuentros y desencuentros se exponen consciente y poéticamente. La película parece pensarse a sí misma mientras se mira y se escucha, con una cualidad onírica que procura paciente y meticulosamente encontrar sentidos en el laberinto, abrazar los gozos y las penas, los amores y los horrores, de toda una vida.

Para concluir se cita un fragmento del texto de presentación en el Anthology Film Archives de New York Feb. 2017 para la premiére en Estados Unidos de América —es una traducción—:

Mientras deambula por Asunción y se encuentra con viejos y nuevos amigos, reviven fragmentos de recuerdos que había olvidado. [...] Para Dubosc, el cine no es un espectáculo, sino una forma de escritura, un texto vivo que muestra los paisajes del pasado en el presente. La película es un retorno involuntario a la década de 1970 cuando el Plan Cóndor se extendió por América Latina y la dictadura de Stroessner continuó en Paraguay. Dubosc logra crear una construcción 'exquisita' que integra hechos históricos, sentimientos personales, estética visual y discurso poético.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Gamarra Etcheverry, H. (2015). *Revista Catálogo 24 ° Festival Internacional de Cine -Arte y Cultura- Paraguay*. Asunción.

(2015). Dominique Dubosc presenta nueva película *Memoria desmemoriada*. En *Diario La Nación*, 14 de septiembre. www.lanacion.com.py 14/09/2015

(2015). Documentalista francés recupera memoria del Paraguay. En *Diario ABC Color*, 14 de septiembre. www.abc.com.py 14/09/2015

El Autor

Hugo Gamarra Etcheverry

Cineasta, investigador y docente paraguayo egresado de University of Texas at Austin y master de Universidad del Pacífico. Director/fundador de Fundación Cinemateca del Paraguay, Festival Internacional de Cine del Paraguay, Festidoc Py, Foro de Cine del Mercosur y el programa educativo-cultural Cine Educación y Cultura. Co-fundador de entidades del audiovisual nacional. Además de obras de ficción, es autor de documentales premiados, siendo los más célebres *El Portón de los Sueños* y *Profesión Cinero*. Ha sido jurado y participado en foros, congresos y eventos cinematográficos. Autor de textos de cinematografía paraguaya, fue distinguido por su labor como promotor de la cultura cinematográfica por el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Secretaría Nacional de Cultura y el Congreso Nacional del Paraguay. Es miembro de honor de la Academia de Cine del Paraguay y profesor titular en el Instituto Superior de Bellas Artes.

Perú

Eje A

Los films más destacados del país

1. Luis Pardo

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 48 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Enrique Cornejo Villanueva - Año de producción: 1927 - Año de estreno: 1927 - Producción: Villanueva Film - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Enrique Cornejo Villanueva, Teresa Arce, Carmela Cáceres, Sara Wernicke, Enrique Murillo.

Breve sinopsis

El hacendado César Pradera viola y mata a la joven Julia. El hermano de esta, Luis Pardo, jura averiguar quién es el asesino, y cobrar venganza. Se convierte en bandolero. Recorre la región a caballo, castigando a quienes abusan de los más débiles, y escapa con habilidad de autoridades y gendarmes.

Evita que unas doncellas sean violentadas por un villano, y se enamora de Laura, una esas jóvenes. Confirma, por fin, que César Pradera es el asesino de su hermana; pero cuando está a punto de ejecutarlo, Laura le revela que el hacendado es su padre, y Luis Pardo le perdona la vida.

Comentario sobre el film

Luis Pardo fue dirigida y producida por el arequipeño Jorge Cornejo Villanueva, quien además interpretó el rol protagónico.

El film tiene elementos de western, con acciones al aire libre de un ecuestre protagonista movido por la venganza, pero también una estructura de melodrama donde es fácil reconocer al héroe justiciero, las víctimas, los villanos e —incluso— el bufón, y una “sorprendente” revelación final donde se conoce “toda la verdad” que conduce a un final consolador.

Cornejo Villanueva era un empresario de calzado que no tenía experiencia cinematográfica, pero contó con el italiano Pedro Sambarino —con importante trayectoria en Argentina, Bolivia y Perú— como camarógrafo y director de fotografía. Los encuadres de Sambarino están muy bien compuestos, y su empleo de los planos evidencia la asimilación del Modo de Representación Institucional: los planos de conjunto están al servicio de la acción, los planos medios y primeros planos permiten identificar con claridad a los personajes, los planos de detalle son usados rítmicamente y se mantiene la continuidad de las escenas por eje de miradas y uso del eje de 180°. Sin embargo, *Luis Pardo* no se filmó en estudio sino en escenarios naturales, con luz disponible, y carece de escenas nocturnas.

Cornejo Villanueva no volvió a dirigir ni actuar en otra película. La actriz Teresa Arce (Laura), que hacía su segundo papel de importancia en una película peruana —antes había

sido la protagonista de *Camino de la venganza*, el primer largometraje peruano de ficción—, se convirtió en las décadas siguientes en una estrella de la radio.

El film se basaba en la vida de un héroe popular sobre el que se han escrito algunos libros y se realizó otro largometraje, *Su último adiós*, en 1938. Luis Pardo también ha sido motivo de un vals criollo, *La Andarita*, cuya letra se atribuye al escritor costumbrista Abelardo Gamarra, *el Tunante*.

Luis Pardo se estrenó con éxito en Lima. A la exhibición de la película se añadía la interpretación en vivo del vals que homenajeaba al bandolero, cuyas últimas estrofas los espectadores cantaban: “¿Dónde están mis defensores? / Ya para mí no hay clemencia / Nadie sufre, nadie llora / Si han de matarme, en buena hora / Pero mátenme de frente / Yo soy, señores, Luis Pardo el famoso bandolero”.

En 1987, el cineasta Alberto Durant realizó el cortometraje *El famoso bandolero*, que incluía una entrevista a Enrique Cornejo Villanueva y fragmentos de su película. En 2022 se presentó en el Festival de Lima una versión reconstruida de *Luis Pardo* en base a rollos del film que habían sido entregados años atrás a la Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú por familiares del director.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de películas peruanas*. Universidad de Lima.

2. Bajo el sol de Loreto

Irela Núñez del Pozo

Ficha técnica

Metraje original: 2500 m. Longitud del material sobreviviente: 1100 m aproximadamente (600 m de negativo, 500 m de positivo montado). Duración: Varía según las fuentes: 70, 90 y hasta 105 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Antonio Wong Rengifo - Año de producción: 1935 - Año de estreno: 1936 - Producción: A. Wong y Hermano - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Deidamia Pinedo Díaz, Julián León Morejón, Maruja Pinedo Díaz.

Breve sinopsis

En los alrededores del río Napo en la Amazonía, una pareja de colonos es atacada por una tribu que secuestra a su pequeña hija. Una expedición la reencuentra, ya convertida en una jovencita. Lleva al cuello el medallón de oro de la madre, aunque está maquillada y vestida según la usanza de la tribu a la que ahora pertenece.

Comentario sobre el film

Es el último film mudo realizado en Perú y el único registro en clave de ficción de la cinematografía loreтана del período silente del que se tenga noticia. *Bajo el sol de Loreto* enfrenta aventureros y etnias amazónicas en la trama de la niña perdida y reencontrada, quien desconoce a su pueblo de origen al asumir la identidad de la tribu de adopción. Las imágenes del incendio de la casa comunal y las secuencias

de prisioneros atados a los árboles son reminiscentes de algunos westerns norteamericanos, un género muy difundido a nivel regional en la década de 1930. El director incluyó algunos compases de un vals de su autoría —de título homónimo al del film— para acompañar los créditos iniciales, la única secuencia con sonido óptico de la película.

Bajo el sol de Loreto añade un capítulo fundamental a la historia del cine mudo peruano, del cual solo dos películas de ficción han sido recuperadas a la fecha. Es especialmente importante que este sea un film creado fuera de Lima, rodado en un ambiente rural. Se añade a esto que es la obra más emblemática de uno de los pioneros del cine nacional, el talentoso Antonio Wong Rengifo, quien luego de descubrir el cine en Europa regresó a Iquitos con una cámara Pathé y el sueño de desarrollar la cinematografía en el Amazonas y documentar la vida iquiteña. En efecto, esta película es también un registro etnográfico que presenta, “desde dentro”, una recreación de las costumbres de los colonos, los caucheros y comerciantes, así como los enfrentamientos entre las diversas etnias de la zona. Todo ello tamizado por la estética y las estructuras narrativas del western estadounidense.

Finalmente cabe anotar que la etnia indígena que actúa en la película es la de los Aushiris, cuyo lenguaje hoy se considera extinto. La actitud de ellos fue opuesta a la de los Yagua, quienes no compartieron sus secretos ni siquiera con un director tan prestigioso como Paul Fejos, el cual retrataría falsos rasgos de su cultura en su documental de 1941.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bardales, P. (2014). Antonio Wong Rengifo: el hombre que abrazó el sol de Loreto. En Varón Gabai, R. y Maza, C. (eds), pp. 238-243. Telefónica del Perú

Bodoya, R. (1997). *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de películas peruanas*. Universidad de Lima.

3. Kukuli

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 80 min - Formato: filmico (16mm ampliado)
- Tipología: ficción - Dirección: Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa, César Villanueva - Año de producción: 1961 - Año de estreno: 1961 - Producción: Kero Films S. A., Enrique Vallve, Enrique Meier, Luis Arnillas, Cine Club Cusco - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Judith Figueroa, Víctor Chambi, Emilio Galli, Lizardo Pérez, Félix Valeriano.

Breve sinopsis

La joven pastora Kukuli viaja a Paucartambo para asistir a la fiesta de la Virgen del Carmen. En el camino es seducida por Alako, un joven campesino, y se unen en servinacuy —matrimonio de prueba—. La pareja acude a la vivienda de un brujo que se alarma al ver el futuro. Les dice que con ellos habita la muerte. Al llegar a Paucartambo, durante la fiesta, el ukuku —oso raptor de mujeres—, mata a Alako y secuestra a Kukuli. Encabezados por el sacerdote del pueblo, un grupo de campesinos persigue al oso, pero este viola y mata a Kukuli. Los campesinos ejecutan al oso. Kukuli se transfigura en una llama blanca que parte al encuentro de Alako, convertido en una llama negra, y se alejan juntos.

Comentario sobre el film

Kukuli fue el primer largometraje dirigido por miembros del Cine Club Cusco. Pocos años antes, en 1957, José María Arguedas había llamado “películas de gesta” a los

cortometrajes realizados por los jóvenes cusqueños que animaban ese cineclub y, en 1964, George Sadoul, luego de ver los mismos cortos escribió sobre la existencia de una Escuela del Cusco.

Los films que impresionaron a Arguedas y Sadoul —*Corpus del Cuzco*, *Carnaval de Kanas*, *Lucero de nieve*, entre otros— eran documentales de festividades de comunidades campesinas indígenas hechos por cineastas ciudadanos. La intención de su realización no era solo la de obtener un registro etnográfico, sino que se buscaba que sirviesen para reivindicar la riqueza y vitalidad de una cultura indígena menospreciada por las élites criollas y propiciar con ello su real integración a la nación peruana. Constituían el nacimiento de un cine indigenista que emergía algo tardíamente, pues el indigenismo tenía presencia en la literatura, la plástica y la música peruanas desde décadas atrás.

El reconocimiento obtenido por estos cortometrajes en los festivales de Montevideo, Santa Margarita y Karlovy-Vary estimuló a los cineastas cusqueños a emprender la filmación de *Kukuli*. El guion de Hernán Velarde se inspiraba en el relato mítico del oso raptor, y el film incorporaba en los diálogos a la lengua quechua. Nunca antes una película nacional había dado cabida de ese modo a la antigua lengua de los incas, la segunda con mayor número de hablantes en el Perú. No obstante, el castellano tenía también una presencia importante, y en cierto modo dominante, a través de la voz over de un narrador que enunciaba un texto escrito por el intelectual limeño Sebastián Salazar Bondy, y orientaba la lectura de las imágenes.

El público hacia el que se dirigía el film no era el de la cultura que aspiraba a representar, sino uno compuesto por espectadores occidentales ilustrados. Aunque las imágenes de las festividades impresionaban por su autenticidad, no ocurría lo mismo con los protagonistas, especialmente con

Kukuli, interpretada por Judith Figueroa, hermana de uno de los directores, quien no era una indígena sino una “misti” —blanca o mestiza—, descendiente de hacendados.

Formalmente, *Kukuli* evidenciaba, en la estructura narrativa, el montaje y la composición de sus encuadres, influencias del cine soviético mudo; los personajes carecían de densidad dramática y funcionaban más como símbolos. La voz del narrador en castellano resultaba casi siempre innecesaria e impertinente.

Kukuli disgustó a algunos antropólogos, que le objetaron ofrecer una imagen errónea del indio, e incluso José María Arguedas le hizo reparos puntuales. Arguedas cuestionó que el amor de Alako a Kukuli se iniciara luego de una violación, lo que —sostuvo— estaba “en desacuerdo con la naturaleza de las costumbres y del modo de ser de nuestros campesinos quechuas”. También criticó el pintoresco decorado de la entrada de la casa del brujo, y la deficiente integración del ukuku a la festividad, pues no aparece formando parte de ningún grupo de danzantes sino como “un fantasma errante” que persigue obsesivamente a Kukuli (Sales, 2017: 44).

No obstante, *Kukuli* recibió también elogios por darle un lugar de privilegio a la cultura indígena en el cine peruano y por el intenso cromatismo de sus imágenes, absolutamente novedoso en la ficción cinematográfica nacional. Varias décadas después de realizada, *Kukuli* sigue constituyendo un referente para los cineastas de las regiones andinas del país. Como afirma Bedoya, *Kukuli* “es uno de los filmes perdurables del cine peruano” (1997: 163).

Luego de *Kukuli*, Eulogio Nishiyama (Cusco, 1920-1996) y César Villanueva (1932-1974) dirigieron un nuevo largo, *Jarawi* (1964), basado en un relato de Arguedas. La crítica fue más dura con este film que con el anterior; sin embargo, no se ha conservado copia de la película. Nishiyama trabajó después como fotógrafo y en otras áreas técnicas, en varios

films. Villanueva, llamado “El Wanka”, por ser huancaíno de nacimiento —no cusqueño—, regresó a su tierra de origen, donde falleció. Luis Figueroa (Cusco, 1928-Lima, 2012) dirigió otros dos largos de ficción, *Los perros hambrientos* (1977), basado en la novela de Ciro Alegría, y *Yawar Fiesta* (1986), sobre la novela homónima de José María Arguedas, además de varios documentales, entre los que destacaron el largo *Chiaraje, batalla ritual* (1977) y el corto *El cargador* (1974).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de películas peruanas*. Universidad de Lima.

Sales, D. (2017). *José María Arguedas y el cine*. Iberoamericana-Vervuert.

4. Runan Caycu

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 38 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Nora de Izcue - Año de producción: 1972 - Año de estreno: 1973 - Producción: Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS); Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) - Tipo de financiación: estatal - Reparto principal: Saturnino Huillca.

Breve sinopsis

A partir del testimonio del legendario dirigente campesino Saturno Huillca, se hace un recuento del proceso de reforma agraria desde la formación de los sindicatos de campesinos (1948) y el trascendente movimiento de recuperación de tierras de La Convención (Cusco, 1962-1963) hasta la promulgación de la ley de Reforma Agraria del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (1969).

Comentario sobre el film

Se trata de la primera película peruana sobre el proceso de la reforma agraria. La iniciativa del film fue del periodista Hugo Neira, quien había conocido a Huillca cuando cubrió el movimiento campesino de La Convención para el diario *Expresso* en una serie de artículos que publicó después como libro con el título de *Cusco: tierra y muerte*. A inicios de la década de 1970, Neira trabajaba en el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), un organismo creado por el gobierno militar para campañas de

concientización y propaganda. Al enterarse de que Huilca aún estaba vivo, se puso en contacto con la cineasta Nora de Izcue a fin de realizar la película con base en las memorias del viejo dirigente campesino. De ese reencuentro también fue producto un nuevo libro de Neira: *Huilca, habla un campesino peruano* (1974), que ganó el premio Casa de las Américas en la modalidad de testimonio.

El film se rodó con el apoyo de SINAMOS y la posproducción se realizó en Cuba gracias a un acuerdo con el ICAIC. Sin embargo, una vez terminada la película, fue objetada por los militares en cuanto mostraba la represión que habían sufrido los campesinos por parte de las fuerzas del orden durante sus luchas. A consecuencia de ello, el gobierno limitó su exhibición. No obstante, *Runan Caycu* logró presentarse en el Festival dei Popoli de Florencia, y obtuvo la Paloma de Plata en el Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig de 1973.

Runan Caycu —cuyo título puede traducirse como “Soy un hombre” o “Somos seres humanos”— comienza con una imagen impactante: el primer plano del rostro de Saturnino Huilca, quien habla en quechua a la cámara y llama a sus hermanos a barrer “para siempre” a sus enemigos: los hacendados y el imperialismo yanqui. El encuadre es tan potente que posiblemente fue más determinante en la censura del film que las imágenes de represión que contenía.

Aunque la voz de Huilca continúa escuchándose durante casi toda la película, en adelante se superpone a ella la de un intérprete que traduce su discurso al castellano amignorando su fuerza y haciendo evidente una mediación que parecía ausente al inicio del film. En su momento, la directora explicó que optó por ello en busca de mayor eficacia comunicativa pues anhelaba llegar a un público no quechua hablante, con objetivos de concientización (Bedoya, De Cárdenas, García, et. al, 1975: s/p.). No obstante, ese detalle

de edición de sonido adquiere una significación imprevista: como la voz del traductor, el gobierno militar entonces se constituía en intérprete de las demandas populares; si bien la reforma agraria había sido iniciada por los propios campesinos, era finalmente asumida y conducida por el régimen castrense.

Además de la voz de Huillca y la de su intérprete, el film comprende imágenes registradas en Cusco, Paucartambo y Ninamarca por el camarógrafo Jorge Suárez —quien se convertiría poco después en un reconocido director de documentales—, imágenes fijas de titulares, artículos de prensa escrita y material de archivo de televisión con entrevistas a dirigentes. Entre las últimas, destaca una realizada al apoderado comunal Villavicencio, quien aclara al periodista que lo interroga que no están haciendo “invasión” de tierras sino “recuperación”. El montaje de las imágenes fijas, con buen ritmo y movimiento externo de cámara acorde con un siempre adecuado fondo sonoro, es consecuencia del trabajo de la editora cubana Mirita Lores y el de su compatriota, el especialista en trucaje, Pepín Rodríguez, habitual colaborador de Santiago Álvarez.

La directora, Nora de Izcue (Lima, 1934), es considerada la primera cineasta peruana. Estudió en la Academia Nacional de Cine dirigida por Armando Robles Godoy, y fue asistente de dirección e integrante del equipo de producción de los largometrajes *La muralla verde* (1970) y *Espejismo* (1972), dirigidos por el mismo Robles Godoy. En 1967 realizó *Encuentro*, su primer cortometraje. Desde entonces ha dirigido cortos, medios y largometrajes documentales en las tres regiones geográficas del Perú —costa, sierra y selva—, abordando la riqueza y la variedad cultural del país. Su único largo de ficción es *El viento del Ayahuasca* (1982). Ha ejercido también la docencia y es miembro constituyente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Saturnino Huillca (1893-1987) participó en otras tres películas: *El enemigo principal* (1974) de Jorge Sanjinés, el cortometraje *Si esas puertas no se abren* (1975) de María Barea y Mario Arrieta, y *Kuntur Wachana* (1977) de Federico García.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Bedoya, R., De Cárdenas, F., García, N. et. al. (1975). Nora de Izcue: "Creo que el cine nacional se dará cuando esta mayoría peruana se exprese y se vea reflejada en las pantallas, no nuestros cuatro o cinco cineastas". En *Hablemos de Cine*, núm. 67, s/p.
- Rabelo Rodrigues, C. D. (2021). La primera directora peruana. Entrevista con Nora de Izcue (Parte 1). En *Imagofagia*, núm. 23, pp. 451-474.
- Seguí, I. (2016). Cine-Testimonio: Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano. En *Cine Documental*, núm. 13.

5. Hombres de viento

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 13 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: José Antonio Portugal - Año de producción: 1984 - Año de estreno: 1984 - Producción: Gianfranco Annichini Productora Cinematográfica EIRL; José Antonio Portugal - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: José B. Adolph (locutor), trabajadores de las canteras de sillar de Arequipa.

Breve sinopsis

Desde el siglo XVI hasta el presente, los trabajadores de las canteras de sillar de Arequipa extraen esa piedra blanca volcánica para la edificación de bellas residencias que caracterizan a la ciudad.

Comentario sobre el film

La película está dedicada a Leonardo Álvarez, “alarife con 60 años de trabajo que murió víctima de una enfermedad profesional”, a Manuel Sacari “que salió de Acora (Puno) hace 40 años en busca de mejor porvenir y que cayó en las canteras”, a su hijo Agapo, “que espera salir de ellas”, a Honorato Yanque, Elena Mendoza de Yanque y su sobrino Seferino, a Emilio Medina, Epifanio Medina, Víctor Huaracallo y su esposa María, “que extraen el sillar para construir una ciudad que les es ajena”.

La ciudad aludida, Arequipa, recibe el nombre de “Ciudad Blanca” precisamente por el matiz de la piedra volcánica

con la que ha sido edificada. Como se deduce de la dedicatoria, el film es un homenaje a los trabajadores de las canteras, en su gran mayoría migrantes de origen campesino que nunca pudieron retornar a su lugar de origen y cuyas familias se quedaron a vivir en los márgenes de la aristocrática urbe.

Una voz over —la del escritor José B. Adolph, frecuente colaborador del director José Antonio Portugal— relata la historia de los comuneros alejados de sus pueblos por un mal viento que enloqueció a unos e hizo caer a otros en la cantera, lugar del que nunca pudieron salir, donde murieron aplastados por las rocas desprendidas o a causa de males adquiridos allí. Por momentos, la voz se convierte en la del testimonio de uno de los trabajadores, mientras se combinan planos generales en los que los hombres lucen muy pequeños frente a las inmensas piedras que arrancan con barretas que ellos mismos fabrican, y primeros planos de sus rostros en plena faena, a veces con ojos protegidos por lentes contra el resplandor del sillar, y otras sin cubierta alguna. Unos pocos planos de unas niñas —posiblemente familiares de los alarifes— hacen que compartamos su admiración por el titánico oficio. La música de David Aguilar semeja un viento hiriente que atraviesa a los individuos, acentúa su soledad y parte las piedras; el estruendo de estas al caer se escucha como desplome de gigantes.

La voz over continúa narrando la historia de esos hombres y el viento maligno que amenaza con dejarlos sin memoria. Pero la memoria no desaparece. Al final, sobre la imagen de un viejo trabajador que se acerca a la cámara a contraluz y sale por un costado del encuadre, se escucha la voz over que lo interpreta: “En mi corazón, pues, se prendió para siempre, como alfiler el deseo de irme a la tierra de mis padres pasados, donde cuatro veces se masca la coca y esta no sabe faltar nunca”.

En *Hombres de viento* se condensa la obsesión por la migración, el exilio y la alienación —pero también por la memoria tenaz y el deseo de recuperación del bien perdido— que José Antonio Portugal manifestó en otros cortos suyos, realizados durante y después de la vigencia de la ley 19327.

Así, en *Crónica de dos mundos* (1979), el Inca Garcilaso de la Vega dirá que intentó, a través de su obra escrita, “recuperar lo que tan solo era fugaz eco, antigua cadencia, suave reflejo, pertinaz sombra”. Los comuneros de Mollepata, en *Las venas de la tierra* (1992), redescubrirán antiguos ritos que les permitirán la comunicación con los apus para poder regar la tierra. En *Los que vencerán al viento* (1988) se recobrará la habilidad textil de los ancestros. Los niños acariciados por sus madres en *Grabado en la piel* se perderán quizá de adultos en el mundo como los hombres de viento, pero la experiencia y la memoria de aquellas caricias les permitirán un retorno emocional a lo primigenio.

José Antonio Portugal nació en Arequipa, en 1947. Estudió en el Programa de Cine y Televisión de la Universidad de Lima. Ha desarrollado una intensa labor de documentalista durante casi cincuenta años. Residió durante mucho tiempo en Lima, vive actualmente en Arequipa.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bedoya, R. (1992). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Universidad de Lima, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Bustamante, E. (2015). José Antonio Portugal. En *filmovisor.org*.

6. El gran viaje del capitán Neptuno

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 15 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: ficción - Dirección: Aldo Salvini - Año de producción: 1991 - Año de estreno: 1991 - Producción: Sideral Films EIRL - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Aristóteles Picho, Martín Moscoso.

Breve sinopsis

Dos orates vagabundos, el capitán Neptuno y el marinero Cojinova, hacen una colecta para armar el buque de guerra El Atahualpa Salvador con el que pretenden navegar hasta Chile para recuperar el monitor Huáscar, histórico blindado peruano que fue capturado por Chile durante la Guerra del Pacífico (1789-1883) y que es ahora un museo flotante en ese país. El marinero Cojinova urgido por el hambre emplea parte del dinero recolectado para comprar un sán-guche, y el capitán Neptuno lo condena a morir fusilado. Después de rememorar el combate de Angamos, en el que el Huáscar fue derrotado por la armada chilena, el almirante Grau, último comandante peruano del monitor, se le aparece al capitán Neptuno y lo insta a cumplir con su misión. El capitán Neptuno parte a bordo de El Atahualpa Salvador, que en realidad no se mueve pues es solo una bolicera varada, mientras el marinero Cojinova da saltos alrededor, defendiéndose de unos perros que le ladran, a la vez que ruega no convertirse en un fantasma.

Comentario sobre el film

El corto comienza con el primer plano del capitán Neptuno que grita: “¡Viva el Perú, carajo!”, una de las frases patrióticas más usadas en el país. El encuadre define tanto el tema como el estilo de la película. Se enfocará en esta al nacionalismo exacerbado como una especie de locura con un tratamiento técnicamente austero —exteriores, luz natural, película en blanco y negro— pero un empleo enfático del lenguaje audiovisual que alcanzará su punto culminante en la reconstrucción del combate de Angamos —en el que murió Grau y el capitán Neptuno cree haber estado—. En esa escena, rodada en un descampado, mediante movimientos de cámara en mano, fogatas de espeso humo, intensos ruidos bélicos y una actuación descollante de Aristóteles Picho, la vivencia de la guerra se vuelve dramática, dolorosa, verosímil, y, al mismo tiempo, delirante.

Aldo Salvini nació en Bogotá (Colombia) en 1962, de padre italiano y madre peruana. Llegó al Perú a los siete años de edad. En este país estudió su educación primaria y secundaria, y se graduó en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. En 1991 obtuvo el primer premio en el V Festival Nacional de Cortometrajes con *El gran viaje del Capitán Neptuno*. Al año siguiente, el corto recibió el premio especial del jurado en el Festival de Clermont Ferrand, en Francia. Salvini fue considerado entonces como la gran promesa del cine peruano.

Aunque a partir de *El gran viaje del capitán Neptuno* los críticos encontraron en su estilo ciertas semejanzas con el de los primeros films de Glauber Rocha, el director dijo tener a sus referentes en el cine de género fantástico y preferir a autores como David Cronenberg y David Lynch. Esas influencias se verían con mayor claridad en otros cortos suyos: *La misma carne*, *la misma sangre*, *El pecador de los siete mares*, y *Carta del*

apóstol San Juaneco a la Ciudad del Mal, ganadores —en conjunto— de la categoría ficción en el VI Festival Nacional de Cortometrajes, de 1992. La derogatoria de la ley 19327, ese mismo año, impediría que esos cortos se vieran a nivel nacional, y frustró en parte la carrera de Salvini —y de otros contemporáneos suyos— que esperaban realizar en breve plazo largometrajes de exhibición obligatoria. Salvini se dedicó desde entonces a la dirección de ficciones televisivas de encargo, y sus incursiones en el cine fueron esporádicas.

Después de realizar otros dos cortos —*Kentishani & Chaavaja* (1996) y *Los milagros inútiles de Demerjac* (1997)— debutó en el largometraje de ficción con *Bala perdida* (2001), película de bajo presupuesto grabada en video sobre jóvenes limeños disfuncionales de clase alta que van a Cusco en viaje escolar de promoción. Hizo también dos largos de la saga peruana *Django* —*Django: sangre de mi sangre* (2018); *Django: En el nombre del hijo* (2019)—, en torno a un delincuente de los bajos fondos del puerto del Callao, y retornó a su mundo de alucinados con *El corazón de la luna* (2021), film sin palabras sobre una anciana indigente que tiene como mascota a una hormiga y hace amistad con un robot gigante de diseño precolombino. *El corazón de la luna* ganó el premio a la mejor película en el Sci-Fi-London Film Festival de 2020. Salvini ha realizado también un largo documental, *El caudillo pardo* (2005), retrato de un neonazi peruano de madre judía.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Bedoya, R. (1992). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Universidad de Lima, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Esponda, J., Portales, R., Rojas, L. y Ramos, L. (2005). *El caudillo pardo: el último viaje del capitán Salvini*. En *Cinencuentro*, 22 de julio.

7. Lágrimas de fuego

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 110 min - Formato: video analógico - Tipología: ficción - Dirección: José Huertas Pérez y Mélinton Eusebio Ordaya - Año de producción: 1996 - Año de estreno: 1996 - Producción: Wari Films y Producciones Machi - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Mélinton Eusebio Ordaya, Luis E. Berrocal Godoy, José Gabriel Huertas, Carlos Lavio Conde, Víctor Hugo Eusebio P.

Breve sinopsis

El film aborda el tema de las pandillas juveniles que surgieron en Ayacucho poco después de que Sendero Luminoso fuese derrotado por el Estado en la región.

Cherry es expulsado de su casa por su hermano José por llegar ebrio una noche. Se une a una pandilla liderada por El Negro. La pandilla de este se enfrenta a la de El Caballo, y la hace huir. Luego, El Caballo reta a El Negro a una pelea cuerpo a cuerpo, y pierde. El Caballo y dos de sus secuaces, en venganza, violan a la joven de quien El Negro está enamorado. El Negro se entera y mata a El Caballo. Unos días después, El Negro entra a robar a una vivienda sin saber que es la de la madre de Cherry, y mata a esta. Al enterarse de lo sucedido, Cherry mata a El Negro y después se suicida. José, luego de que mueren su madre y su hermano, se vuelve alcohólico e indigente. Uno de sus compañeros de la calle, un niño, muere víctima de un accidente. José lo lleva en brazos a una iglesia, pide a Dios por el niño, y promete regenerarse.

Comentario sobre el film

Se trata de la primera película ayacuchana de largometraje, y la que da inicio al llamado “cine regional peruano”. A partir de su estreno —que tuvo lugar el 31 de diciembre de 1996 en Huamanga— y de la gran cantidad de público que convocó, se realizaron en Perú películas de largometraje de bajo presupuesto en varias regiones del país de modo continuo y simultáneo. En la actualidad se cuentan más de doscientos largometrajes realizados en las regiones del Perú fuera de Lima, que han sido exhibidos, en su mayoría, en espacios alternativos, distintos a los multiplex.

Los directores José Gabriel Huertas y Mélinton Eusebio, y el actor y productor Luis Berrocal, habían participado en 1994 en un proyecto sobre pandillas juveniles planteado por Palito Ortega Matute. El proyecto —que llevaba por título *Chicha de jora*—, se frustró, pero volvieron a reunirse para llevar a cabo otra propuesta sobre el mismo tema, que finalmente llevó el nombre de *Lágrimas de fuego*. El film se rodó por etapas, según el dinero con el que contaban los realizadores en cada una de estas y el tiempo que podían dedicarle. Asimismo, fueron empleadas distintas cámaras analógicas, de acuerdo con la disponibilidad de sus dueños, quienes también fungían de operadores.

Aunque el film tiene fuertes ingredientes melodramáticos, sus realizadores hacen también uso de recursos naturalistas de “estudio social”, como los testimonios de vida que brindan los personajes durante un diálogo en un refugio, mientras beben alcohol, en una buena secuencia, que recuerda a una similar de la película limeña *Gregorio*, del Grupo Chaski.

La imagen lograda con video analógico y la estética “sucía” del film, lejos de desmerecer a este, remiten a la urgencia expresiva de sus realizadores y armoniza con el tema que

trata y el drama que representa. La violencia cotidiana, el homicidio como solución final de los conflictos, la destrucción de las familias y los vínculos sociales, la crisis de las instituciones, la pérdida de rumbo de jóvenes que terminan por buscar amparo e identidad en las pandillas, aparecen —sin que se diga explícitamente— como secuelas del conflicto armado interno en la capital de la región que fue su principal escenario.

El film tiene dos partes: la primera —más larga— comprende la línea narrativa de Cherry y El Negro; la segunda, la de José y su tránsito al alcoholismo. Cada una tiene sus propios protagonistas y estilo, como si se tratara de dos películas distintas; los vasos comunicantes son muy tenues. La primera parte es realmente superior a la segunda. Esta estructura bipartita constituye el mayor defecto del film.

La puesta en escena, la edición y el ritmo son también irregulares. En algunas secuencias —como la de la pelea entre pandillas, con música de fondo del grupo de rock Los Mojarras— la cámara se mueve con acierto y las actuaciones son creíbles. En otros casos se observan clamorosos errores de continuidad. La causalidad de las acciones es, en general, débil.

José Gabriel Huertas (Cajamarca, 1962–Ayacucho, 2016) dirigió después *Nakaq* (2003), sobre el mítico degollador andino llamado también Pishtaco, y *Gritos de libertad* (2003), en colaboración con Luis Berrocal, en torno a los comités de autodefensa civil —grupos paramilitares de comuneros andinos que lucharon contra Sendero Luminoso durante el conflicto armado interno—. Por su parte, Mélinton Eusebio estrenó en 2002, *Qarqacha, el demonio del incesto*, película que da comienzo a la corriente de cine de terror andino con personajes fantásticos de la tradición oral; *Almas en pena* (2004) y *Bullying maldito: la historia de María Marimacha* (2015).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bustamante, E. y Luna-Victoria, J. (2017). *Las miradas múltiples: el cine regional peruano*, vol. 1. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

8. Días de Santiago

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 83 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Josué Méndez - Año de producción: 2004 - Año de estreno: 2004 - Producción: Chullachaki Producciones con el apoyo económico de Hubert Bals Fund del International Film Festival Rotterdam y la participación de Cachoeira Films Mil Colores Media - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Pietro Sibille, Milagros Vidal, Marisela Puicón, Alhelí del Castillo, Lili Urbina, Ricardo Mejía, Erik García, Ivy La Noire, Giselle Bedón.

Breve sinopsis

Santiago Román es un licenciado de la infantería de la marina peruana que combatió a la subversión durante el conflicto armado interno y a tropas ecuatorianas durante la guerra del Cenepa. De vuelta a la vida civil trabaja como taxista, estudia computación en una academia, y trata de poner orden a su vida aplicando principios y tácticas militares; pero fracasa, y sus estallidos de violencia se hacen cada vez más frecuentes mientras su matrimonio se desintegra.

Comentario sobre el film

Días de Santiago significó un cambio importante en el estilo y la narrativa de los largometrajes peruanos de ficción a inicios de este siglo.

Desde mediados de la década del setenta del siglo pasado había predominado, en el largo de ficción, la estructura

aristotélica y el modo narrativo clásico que privilegiaba la causalidad y la comunicabilidad con el público. El mayor representante de esta corriente fue Francisco J. Lombardi, pero también puede mencionarse a Alberto Durant (*Alias La Gringa*), Augusto Tamayo (*La fuga del Chacal*), Luis Llosa (*Misión en los Andes*) y José Carlos Huayhuaca (*Profesión: detective*), entre sus exponentes. La mayoría de los films de estos cineastas contaron con una gran cantidad de espectadores y una buena acogida de la crítica.

Días de Santiago, con sus constantes saltos de eje, *jump cuts*, voz over del protagonista, cambios frecuentes del blanco y negro al color, final abierto y desolador, establecía una alternativa al modo hegemónico de narración de los largometrajes peruanos, y abría una nueva etapa para estos, a la vez que hacía evidente un recambio generacional. No exagera Roger Koza (2016) cuando dice que *Días de Santiago* fue para el cine peruano lo que *Pizza, birra, faso* para el cine argentino.

La propuesta de Méndez no era, en absoluto, arbitraria. La forma filmica correspondía perfectamente al caos en el que vivía el personaje y a su búsqueda infructuosa de orden, sentido y lógica en un país que los había perdido. El tenso cuerpo del actor Pietro Sibille, fuera en los diálogos de Santiago con su esposa o moviéndose en medio de la urbe hostil como en un campo de batalla, parecía un explosivo a punto de estallar, y su grave voz over un rumor creciente que emergía de sus entrañas y anunciaba la inevitable hecatombe.

La película atrajo también la atención sobre el drama de los licenciados de las fuerzas armadas que habían combatido a la subversión y que se sentían desamparados por el Estado, sin atención médica por el estrés postraumático que padecían o por las lesiones físicas o mutilaciones que había sufrido. Sin poder encontrar trabajo estable en la vida civil, sin crédito para hacer compras de artefactos domésticos para sus hogares, algunos de ellos optaban por el crimen

—un grupo de compañeros de promoción de Santiago forma una banda de asaltantes de bancos— y otros por el suicidio. Para Margarita Saona (2008), el film iba más allá y construía una imagen de la masculinidad en crisis como consecuencia del conflicto armado interno. Los referentes masculinos de orden, autoridad y protección quedaban degradados; la verdadera tragedia de Santiago, para Saona, era ver que sus creencias y principios se desmoronaban, que eran “apenas una ficción”.

No faltaron quienes compararon al film de Méndez con *Taxi Driver* de Scorsese, pero el estilo era diferente y para Santiago no había redención alguna.

Josué Méndez nació en Lima en 1976. Estudio cine en la Universidad de Yale. *Días de Santiago* fue su opera prima; en 2008 estrenó su segundo largo, *Dioses*, sobre la clase alta limeña. Es actualmente director artístico del Festival de Cine de Lima.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bedoya, R. (2005). Regreso sin gloria. En *Ibermedia digital*.

Koza, R. (2016). Días de Santiago, de Josué Méndez. En *Retina Latina*, 8 de abril.

Saona, M. (2008). Cuando la guerra sigue por dentro: Posmemoria y masculinidad entre Yuyanapaq y Días de Santiago. En *Revista de literatura hispánica*, núm. 67.

9. Paraíso

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 91 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Héctor Gálvez - Año de producción: 2009 - Año de estreno: 2010 - Producción: Veintesobreveinte Producciones S.R.L.; Ulysses Films S.L.; Chullachaki Cine; Oasis P.C.; Neue Cameo Film - Tipo de financiación: coproducción, estímulo del Estado - Reparto principal: Joaquín Ventura, Yiliana Chong, Jose Luís García, Gabriella Tello, William Gómez.

Breve sinopsis

Un grupo de jóvenes del asentamiento humano Paraíso —formado años atrás en los márgenes de Lima por desplazados andinos a causa del conflicto armado interno— se plantea qué hacer con sus vidas al año de la muerte de uno de ellos.

Comentario sobre el film

El nombre del asentamiento humano remite a la aspiración de sus fundadores de edificar un edén luego de haber huido del infierno de la guerra. No obstante, el lugar está lejos del cielo. Es un arenal con viviendas muy pobres y precarias donde un viejo árbol luce solitario, seco y moribundo, sin que nadie explique cómo se mantiene en pie. El asentamiento se halla cerca de una zona arqueológica que ha sido saqueada, y contigua a esta se levanta una montaña que semeja el rostro de un inca, desde donde los jóvenes protagonistas

lanzan imprecaciones a una ciudad —a un país entero quizá— que los margina y desprecia.

Árbol e inca son representaciones paternas, pero deterioradas e impotentes. El árbol carece de brotes y el inca no ha podido evitar la depredación de su territorio. Los padres reales de los protagonistas son seres ausentes: muertos, desconocidos o mencionados como instancia última y remota de persuasión y castigo. Si los padres sanguíneos o simbólicos parecen remitir a un Estado ineficaz y ajeno, las madres —que sí se hallan presentes— parecen hacerlo a la tierra que dejaron atrás y a la memoria dolorosa del pasado, y entran en constantes conflictos con sus hijos, quienes no consideran al terruño lejano como suyo, pero tampoco el que habitan.

La exclusión social sufrida por los protagonistas se expresa a menudo en encuadres en los que no se les ve y solo se escucha sus voces provenientes de fuera del campo visual. Frente a ella, las alternativas de los jóvenes son distintas: una de las muchachas aspira a su inclusión a través de la perseverancia en sus estudios, uno de los chicos optará por la migración, otro construirá una casa con la ayuda de sus amigos en las afueras de Paraíso. Ninguna de las opciones luce —en realidad— muy segura. El futuro individual y colectivo es incierto.

Paraíso se exhibió en la sección Orizzonti del Festival Internacional de Cine de Venecia de 2009.

Héctor Gálvez nació en Lima en 1974. Estudió en el Instituto Nacional de Telecomunicaciones (INICTEL). Codirigió —con Carlos Cárdenas— el largometraje documental *Lucanamarca* (2008), sobre una matanza de sesenta y nueve campesinos ejecutada por Sendero Luminoso en 1983. *Paraíso* fue su primera película de ficción. La segunda, *NN*, sobre las tribulaciones de un antropólogo forense y una anciana que busca desde años atrás a un familiar, víctima de la desaparición forzada durante el conflicto armado interno, tuvo

su estreno internacional en el festival de Roma de 2014. En 2021, Gálvez presentó el documental *Esperaré aquí hasta oír mi nombre*, sobre el tema de la memoria y los desaparecidos, en el Festival de Cine de Lima. Es también guionista, dramaturgo y productor.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Bedoya, R. (2020). Películas para ver durante el confinamiento: Paraíso. En *Páginas del diario de Satán*, 30 de marzo.
- Pollarolo, G. (2019). Memory Transmission Paraíso (2009) of Héctor Gálvez. En Paz-Mackay, M. y Rodríguez, O. (eds.), *Politics of Children in Latin American Cinema*, pp. 183-196. Lexington Books.
- Rueda, M. H. (2021). Anclaje local, alcance transnacional: el cine de Héctor Gálvez. En Vich, C. y Barrow, S. (Eds.). *Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Vich, C. (2014). Geografía de la precariedad: una lectura de Paraíso de Héctor Gálvez. En *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 26-27, núm. 49-50, pp. 195-206.

10. Videofilia (y otros síndromes virales)

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 112 min - Formato: digital (HD) - Tipología: ficción - Dirección: Juan Daniel F. Molero - Año de producción: 2015 - Año de estreno: 2016 - Producción: Asociación Tiempo Libre en colaboración con Poma Films y La Furia Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Muki Sabogal, Terom, Michel Lovón, Liliana Albornoz, José Gabriel Alegría, Alfredo Villar, Tilsa Otta, Caterina Gueli, Manuel Siles, Nuria Zapata, Rafael Gutiérrez.

Breve sinopsis

Luz es una joven que trabaja de mesera en un café, practica cibersexo a través de su computadora y teléfono móvil, y experimenta con drogas alucinógenas. A través de uno de los chats conoce a Junior, un joven paranoico aficionado a los videos porno que busca mensajes cifrados sobre el fin del mundo en los diarios sensacionalistas. Junior se acuesta con Luz, y graba su encuentro sin que ella lo sepa para vender el archivo como pornografía. Cuando Luz se entera, se venga de Junior utilizándolo para sus propios fines de huida del mundo virtual.

Comentario sobre el film

Videofilia (y otros síndromes virales) ganó el Tiger Award en el Festival de Rotterdam de 2015, pero se estrenó tardíamente en el Perú, casi año y medio después, en una sola sala comercial donde duró poco tiempo.

El film ofrece una mirada sobre cierta juventud limeña de clase media, sus prácticas y escenarios —cibersexo, videojuegos, videos porno, drogas alucinógenas, cosplay, marchas contra el fujimorismo, conciertos de rock y consultorios de curanderas—; pero también sobre los tiempos que corren y el modo marginal y patológico cómo se vive la posmodernidad digital en un país periférico como el nuestro.

El título del film alude a la “videofilia” como un síndrome viral. Un virus es un agente infeccioso que entra al organismo, se funde con este y lo transforma. El cineasta que más ha desarrollado el motivo del virus en su cine es probablemente David Cronenberg, cuya influencia se puede rastrear en *Videofilia...* En las películas del director canadiense asumen el rol de virus la droga (*Naked Lunch*), los medios de comunicación (*Videodrome*), los videojuegos (*eXistenZ*) o la política (*The Dead Zone*); todos ellos terminan por controlar la mente y el cuerpo de los personajes.

En *Videofilia...* la tecnología y los discursos digitales generan dependencia y modifican las percepciones y los comportamientos de los personajes, pero el título del film se refiere también a “otros” síndromes virales. En este caso, se trata de ciertos discursos políticos, y los alucinógenos. Y los cuerpos afectados no son solo los de los jóvenes protagonistas, sino también el cuerpo social de toda una ciudad, y probablemente el de todo el país. Así, el fujimorismo es visto como una enfermedad: aunque ya no gobierna, ha infectado el tejido social y sigue ejerciendo influencia en la conciencia y la conducta de las personas; las marchas contra el fujimorismo que registra documentalmente la película son las defensas de ese organismo contra el virus.

En lo que se refiere a los alucinógenos, es significativo que el dealer de Luz les recomiende a ella y a su amiga Rosa que, luego de ingerir la droga, anulen su monólogo interior para evitar un mal viaje, es decir, que se sometan al “virus”

y eviten conflictos si quieren gozar. En el mismo sentido, el vendedor-comprador de videos porno le dice a Junior, filosofando, mientras ve un registro de mala calidad, que lo real ya no puede distinguirse de lo virtual, pues todo está pixelado, o sea fragmentado, no existe ya orden, y lo que queda es únicamente no cuestionarse y divertirse. Este discurso hedonista, sin embargo, es inmediatamente refutado por el mismo emisor cuando le advierte a Junior que si quiere vender el video que le está ofreciendo debe antes “ordenarlo”.

De este modo, el disfrute individualista posmoderno se presenta sometido a las necesidades del mercado. La libertad del cuerpo es una falacia, y el sexo un simulacro con finalidad mercantil —el video porno de Junior con Luz de protagonista involuntaria—, o un deseo frustrado —en una escena, Junior y Luz no pueden entrar, por falta de dinero, a un hostel que lleva el nombre de “Libertad” —. El amor no existe: las relaciones nacen en las redes y derivan en la manipulación y explotación de mentes y cuerpos.

Si lo digital y lo mediático —como los alucinógenos— controlan las mentes y los cuerpos, fragmentando y fusionando identidades, la débil conciencia de ese control se instala como paranoia en los sujetos. En Junior, quien busca mensajes cifrados en los titulares de diarios sensacionalistas; en Luz, quien experimenta la revelación onírica de que ella es en realidad la mascota de su Furby. Y una “superconciencia” del control de las corporaciones con objetivos mercantiles se manifiesta con la fugaz aparición de Anonymus en las pantallas y su denuncia de que Facebook maneja y vende la información de sus usuarios.

El tratamiento audiovisual y la textura de la imagen de *Videofilia (y otros síndromes virales)* van acorde con el motivo del film: el encuadre semeja frecuentemente una pantalla de computadora atacada por un virus y el efecto de los alucinógenos en los personajes se simboliza

con la pixelación-desintegración-fusión de los cuerpos representados.

Además del premio de Rotterdam, *Videofilia...* fue elegida mejor película en el Festival Lima Independiente de 2015. El mismo año obtuvo el Gran Prix en el Split Film Festival (Croacia) y el premio de la crítica en Atlantida Mallorca Film Fest. La Asociación de la Prensa Cinematográfica del Perú (APRECI) la consideró la mejor película peruana estrenada en el país en 2016.

Juan Daniel Fernández Molero nació en 1987. Estudió dos años en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) y dos años en la Universidad del Cine de Buenos Aires (FUC). Es también guionista, editor, gestor cultural y programador. Su primer largo, *Reminiscencias* (2010), fue exhibido en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y en otras instituciones. Ha dirigido también varios cortometrajes.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Eliash, E. (2016). Festival Cine B: Videofilia (y otros síndromes virales). En *El Agente Cine*, 1 de febrero.

Ruiz Arreola, I. (2016). Videofilia (y otros síndromes virales). En *Revista Icónica*, 17 de noviembre.

11.6

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 98 min - Formato: digital - Tipología: no ficción - Dirección: Eduardo Quispe Alarcón - Año de producción: 2016 - Año de estreno: 2016 - Producción: Eduardo Quispe Alarcón, Jim Marcelo Santiago, Grecia Aguinaga Zanabria, Ana Balcázar Bartra - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Ana Balcázar Bartra, Melina Paredes Cunya, Grecia Aguinaga Zanabria, Eduardo Quispe Alarcón, Jim Marcelo Santiago.

Breve sinopsis

El cineasta independiente Eduardo Quispe Alarcón expone una película que no pudo terminar, expresa su opinión sobre el cine en general y el cine peruano en particular, y relata las dificultades que tuvo que afrontar para la realización de sus últimos proyectos.

Comentario sobre el film

El film tiene tres partes, además de un prólogo y un epílogo. En el prólogo, Quispe Alarcón aparece dirigiendo la composición de un encuadre.

En la primera parte se desarrolla un relato de ficción sobre dos jóvenes —una pintora y una profesora de educación inicial— que viven juntas en un departamento de un viejo edificio en el centro de Lima. Esta historia se interrumpe para sugerir que han surgido problemas en el uso de la locación donde estaban grabándola. Se inicia así la segunda parte,

en la que se alterna el relato que hace el mismo director de los sucesos que le impidieron terminar la película —pérdida de locaciones, abandono de las actrices inicialmente convocadas— y también de los que frustraron sus anteriores proyectos —entre ellos un film de zombis “contado a la manera de Lisandro Alonso”, que no obtuvo financistas—. Este testimonio se alterna con opiniones de especialistas, y del propio Quispe Alarcón, sobre el cine peruano, y un diálogo entre dos de sus actrices que culmina con la exposición de pinturas de una de ellas —la cineasta y artista plástica Ana Balcázar—.

En la tercera parte, el cineasta monologa durante veinte minutos sobre el cine mundial y el cine peruano. Critica a quienes teniendo el poder para apoderarse de los territorios del mundo con su fuerza bélica y regir la economía con el control de los mercados, también pretenden apoderarse de las almas de las personas a través de la cultura y, especialmente, del cine. Se manifiesta adverso al cine industrial monopolístico y lamenta que el público, “año tras año, década a década” haya sido acostumbrado a ese cine y no tenga ya alternativas porque es el único que conoce, y que “cada vez que hay un intento heroico de querer mostrar algo distinto”, emerjan “todas las trabas y todas las manos para esconder y minimizar e invisibilizar al máximo estas películas”. Confiesa:

Yo no sé cómo voy a hacer la próxima película; pero, que la voy a hacer, la voy a hacer. Ahora, me doy cuenta también de que esta forma de producir está llegando a su límite. Lo único que sé es que quiero seguir filmando. Hay algo que debemos entender, y es que el cine lo hacen los cineastas. No la hacen las empresas, no la hacen las agencias de publicidad, no la hacen los productores. El cine no se hace con dinero, se hace con ideas, se hace con alma, porque es un arte y necesita ser humano.

No obstante, admite que en ese momento se ha quedado solo, filmándose a sí mismo.

El epílogo contiene tres escenas. En la primera, la madre del cineasta le dice: “Ay hijito, para tener éxito en el cine, vas a tener que contratar a un actor famoso de la televisión; si no, no vas a lograr nada. ¿No te parece?”. En la segunda, se ve a través de un teleobjetivo el rodaje en exteriores de una película peruana con amplio despliegue técnico y artistas de la televisión. En la tercera escena, Quispe Alarcón aparece en primer término abatido; en segundo término, se observa un afiche de *Taxi Driver* de Scorsese. El director, entonces, levanta la cabeza y mira directamente a la cámara como De Niro al espejo o Jean-Pierre Léaud al lente en *Los cuatrocientos golpes*.

Eduardo Quispe Alarcón nació en Ayacucho en 1980, pero ha vivido desde niño en Lima. Siguió estudios superiores en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Es el más radical representante del cine independiente limeño. Ha realizado seis largometrajes autogestionados, titulados: 1 (2008), 2 (2009), 3 (2010), 4 (2011), 5 (2014) y 6 (2016), que han sido exhibidos gratuitamente en espacios culturales y algunos festivales, y se pueden ver libremente en YouTube. Se ha mostrado contrario a postular a los apoyos del Estado a fin de —según sostiene— mantener su independencia y no caer en la “burocracia de la creación”. En sus films, realizados con cámaras domésticas, sonido directo, luz disponible y actores naturales —generalmente amigos suyos—, vemos a jóvenes de clase media baja que, solos o en pareja, transitan por la ciudad, especialmente por el monumental y deteriorado centro de Lima, espacio simbólico del fracaso del proyecto de nación criolla y de las promesas de la modernidad. Estos jóvenes —estudiantes o trabajadores— son migrantes o hijos de migrantes de provincias, que han sido muy poco representados en el cine peruano; en sus diálogos, que en un primer plano de significación aluden a conflictos

sentimentales, se plantean, a un nivel más profundo, cuestionamientos al rol que el capitalismo tardío les ha asignado. Según Cynthia Vich: “Quispe Alarcón quiere mostrar la soledad y la desconexión humana como las únicas verdades que, según él, se esconden bajo el discurso performativo de estos sujetos” (2022: 318), y agrega:

Al reivindicar con firmeza aquella fusión entre arte y vida que lo distingue de otros directores peruanos, las radicales opciones que ha tomado [Quispe Alarcón] en su práctica cinematográfica expresan su postura contraria a concebir el arte como una industria cultural, como una actividad elitista meramente contemplativa, o como una mercancía que responde a intereses y beneficios individuales (2022: 322).

6 constituye un resumen, un testimonio, un manifiesto y un balance de su trabajo. Destila amargura y humor. En el encuadre final, deliberadamente compuesto, Quispe Alarcón se muestra —a pesar de todo— desafiante.

Eduardo Quispe Alarcón fue también uno de los gestores del Festival Lima Independiente, que cambió el panorama de festivales de cine en la capital, incorporando en su programación a films modernos, de guerrilla y experimentales de América Latina y otras latitudes, realizados en variados formatos.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Bedoya, R. (2020). Películas para ver durante el confinamiento: 1, 2, 3, 4, 5, 6, de Eduardo Quispe. En *Páginas del diario de Satán*, 25 de marzo.
- Vich, C. (2022). Sin concesiones: estética y política en el cine de Eduardo Quispe Alarcón. En: Vich, C, y Barrow, S. (Eds.), *Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre*. Universidad de Lima.

12. Wiñaypacha

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 86 min - Formato: digital - Tipología: ficción
- Dirección: Óscar Catacora - Año de producción: 2017 -
Año de estreno: 2018 - Producción: Cine Aymara Studios -
Tipo de financiación: mixta - Reparto principal: Rosa Nina,
Vicente Catacora.

Breve sinopsis

Willka y Phaxsi son dos ancianos campesinos aimara que esperan el retorno de su hijo Antuku, que hace años se fue a la ciudad. Para la celebración del pachakuti —cambio de año—, ascienden al cerro sagrado y realizan su ofrenda y sus pedidos, pero la coca les revela que en el nuevo año ocurrirá una desgracia y que la muerte les ronda. Phaxsi dice que no quiere irse, pues desea volver a ver a su hijo. Se terminan los fósforos con los que encienden sus lámparas y cocina, y Willka se dirige al pueblo a comprarlos, pero cae enfermo en el camino. Al notar que no vuelve, Phaxsi va en búsqueda, lo encuentra en un paisaje nevado, y lo lleva a casa, donde descubren que los zorros han devorado a sus ovejas y su perro ha desaparecido. Días después, su casa se incendia con el fuego del hogar que había sido encendido con precariedad. Willka enferma nuevamente, y al no tener que comer Phaxsi decide matar a su llama, a quien consideraba su hija. Willka fallece. Phaxsi parte del lugar. La última imagen del film la muestra perdiéndose en la tierra, frente al cerro sagrado.

Comentario sobre el film

Wiñaypacha no solo es considerada una cumbre del llamado cine regional peruano, sino también una de las mejores películas peruanas de la historia. Se trata del primer film hablado íntegramente en aimara —la tercera lengua en cantidad de hablantes del país, después del castellano y el quechua—, grabado a más de cinco mil metros de altura, con solo dos actores y noventa y seis encuadres sin movimiento de cámara.

La inmovilidad de la cámara resalta el movimiento de la naturaleza: alrededor de los ancianos todo se mueve: los animales, el viento, la neblina, el río, el fuego. La naturaleza entera y sus elementos están vivos, como parece estarlo también el nevado Allincajac —uno de los apus o divinidades principales de los Andes— que domina el paisaje. Pero la cámara inmóvil destaca también el paso de un tiempo que se acaba para los ancianos. Todo ello hace más dramáticos los días finales de Willka y Phaxsi. Somos testigos de cómo se va debilitando el cuerpo de Willka y nos percatamos de que la esperanza de Phaxsi de reencontrarse con su hijo es vana. Las revelaciones de la coca serán certeras y los afanes de los protagonistas, inútiles. Los elementos de la naturaleza que han sido sus aliados, como el agua y el fuego, se tornan agentes de su desgracia como hielo e incendio.

El apu Allincajac, que preside los ciclos vitales, es implacable con los ancianos: impide el paso de Willka hacia el pueblo y cierra también el camino a Phaxsi en el plano final. No obstante, en este último encuadre, Phaxsi parece hundirse en la tierra hasta desaparecer, sugiriéndose así no solo su muerte, sino también su próximo renacimiento. La tierra es tumba, pero asimismo espacio de fertilidad; el cadáver es semilla de acuerdo a una cosmovisión cíclica donde nada muere definitivamente sino cada ser muta y forma parte de

un todo eterno. Precisamente, el significado de *wiñaypacha* es ese —en aimara y en quechua—: eternidad.

Pocos films como *Wiñaypacha* crean una fuerte impresión de realismo y al mismo tiempo construyen un mundo mítico absolutamente envolvente. Las lecturas que motivó fueron variadas e incluso disímiles. Así, Mazzotti (2019), en contra de lo que pensamos nosotros y Delgado (2018), considera que en el film “se intuye la desaparición de la portentosa naturaleza, el ‘mundo eterno’ aludido en el título” y “se extingue toda una cosmovisión, como en un apocalipsis condensado”. Otros críticos han destacado la presencia del tema universal de la vejez abandonada, y el específico del olvido en el que tiene el Estado peruano a las poblaciones de altura. El periodista e historiador Hugo Neira (2018) sostuvo que era una metáfora de “las formas de trabajo inestables, frágiles, informales” que han predominado en el país en las últimas décadas, y que, en tal sentido, era “un disparo al corazón de un mito muy peruano, la familia microempresarial, que tiene su chamba [trabajo] y no le debe nada a nadie”, y concluía que la moraleja era “los individuos necesitamos la sociedad y viceversa”, pues nadie puede sobrevivir en absoluta soledad.

En lo que sí hubo coincidencias entre los comentaristas fue en reconocer que *Wiñaypacha* revelaba una mirada nueva sobre el mundo andino en el cine peruano. Tanto *Kukuli* como los cortometrajes de la Escuela del Cusco y los films de “cine campesino” realizados por Federico García, reivindicaban la cultura indígena desde el punto de vista de intelectuales y artistas andinos urbanos que buscaban asumir un rol hegemónico dentro de determinado modelo ideológico o de nación. *Wiñaypacha*, por su parte, es el film de los hijos y nietos de los indígenas que aquellos cineastas pretendían representar. A diferencia de *Kukuli*, en *Wiñaypacha* no hay intermediación ni superposición de una

voz over en español, y la cámara no mira paternalistamente en ángulo picado a sus personajes, sino se ubica a la altura de ellos, respetando la temporalidad de sus acciones cotidianas, sin exotizarlos ni enaltecerlos gratuitamente, como anota Delgado.

El director Óscar Catacora (Ácora, Puno, 1987-Conduriri, Puno, 2021), de origen aimara e hijo de campesinos, desempeñó varios oficios, entre ellos el de asistente en un estudio de fotografía y video, antes de dirigir su primer mediometrage, *El sendero del Chulo*, a los diecinueve años. Estudió luego Arte —especialidad de Teatro— y Ciencias de la Comunicación Social en la Universidad Nacional del Altiplano. Realizó varios cortometrajes y, con su empresa Aymara Studios, produjo medios y largometrajes de bajo presupuesto que fueron exhibidos en salas alternativas de la región Puno. En 2013, con el proyecto de *Wiñaypacha*, ganó el concurso del Ministerio de Cultura para proyectos de regiones del país con exclusión de Lima Metropolitana y Callao. En 2018, el film terminado obtuvo los premios a mejor ópera prima y mejor fotografía en el Festival de Guadalajara. En el mismo evento, se hizo acreedor al premio FEISAL, otorgado a la mejor película realizada por un director menor de treinta y cinco años. *Wiñaypacha* fue elegido, además, como el mejor largometraje peruano de 2018 por la Asociación de Prensa Cinematográfica del Perú (APRECI). Óscar Catacora falleció a los treinta y cuatro años, cuando estaba rodando su segundo largometraje, *Yawar-Wara*, en las alturas de Conduriri, provincia de El Collao, departamento de Puno. Su muerte fue considerada una auténtica desgracia para el cine peruano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- D'Argenio, M. Ch. (2021). *Wiñaypacha de Óscar Catacora: la estética de lo íntimo y la "temporalidad dilatada" como estrategias para ir más allá del indigenismo*. En: Vich, C. y Barrow, S. (Eds.), *Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre*. Universidad de Lima.
- Delgado, M. (2018). "Wiñaypacha: contra la muerte del mito". En *Desistfilm*, 24 de septiembre.
- Mazzotti, J. A. (2019). "Wiñaypacha": un salto hacia la autenticidad en el cine peruano. En *Ventana Indiscreta*, 30 de diciembre.
- Neira, H. (2018). "Wiñaypacha. Más que un film. Una metáfora". En *El montonero*, 30 de abril.

Eje B

Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales

1. Los abismos de la vida

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: largometraje - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Stefania Socha - Año de producción: 1929 - Año de estreno: 1929 - Producción: Perú Film Company - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: María Reyes Ibáñez, José Giachetti, Leonardo Reyes, Esther Martínez, Luis Sponda, Enrique Salezzi, Mario Mussetto.

Breve sinopsis

Berta, una chica de clase alta, se enamora de su chofer, un sujeto sin escrúpulos que la embaraza y luego la lleva a un herbolario chino para que la haga abortar. El herbolario, cumplida su tarea, trata de apoderarse de la fortuna familiar mediante una serie de ardidés y casarse con Berta,

quien sufre —además— el chantaje del chofer. El herbolario tratará de eliminar al chofer, y ambos morirán. Berta sufrirá la vergüenza de verse involucrada en un caso policial, pero descubrirá el amor que un tímido secretario de su padre siempre le ha tenido, y se casará con él.

Comentario sobre el film

Según Gabriela Yepes, en el período mudo en Perú “solo tres mujeres pudieron trabajar detrás de cámaras, dos como autoras de argumentos y una en el rol de dirección” (2022a: 7). Las argumentistas fueron María Isabel Sánchez Concha, escritora de la élite limeña, creadora del guion del segundo cortometraje de ficción peruano, *Del manicomio al matrimonio* (1913); y la periodista de izquierda Ángela Ramos, quien escribió la historia de *El carnaval del amor* (1930), dirigida por el italiano Pedro Sambarino. La directora a la que se refiere Yepes fue Stefania Socha.

Stefania Socha (Varsovia, 1898–Swidnica, 1958) era polaca y provenía de una familia de artistas. Estudió ballet y arte dramático en Varsovia, y cine en Varsovia y Viena (Yepes, 2022b). Se dedicó a la actuación teatral en su país y llegó a Lima en 1926, donde, según Lucioni y Núñez (s/f), “llamó inmediatamente la atención con su forma de vestir masculina, su pelo corto y su independencia”. Poco después creó una escuela de actuación y una empresa productora de cine, Perú Filme. La primera debía proveer de actores a la segunda. El primer proyecto de la empresa y su escuela anexa se llamó *El amor de la gitana*, pero no se llevó a cabo; el segundo, que sí se realizó, fue *Los abismos de la vida*.

El film, estrenado en octubre de 1929, fue interpretado íntegramente por alumnos de la academia de Socha. El guion estuvo a cargo del periodista Julio Alfonso Hernández, y la dirección de fotografía se encomendó a Luis Ángel

Scaglione, argentino que había participado como asistente de Enzo Longhi en *La Perricholi* (1928) y de Pedro Sambarino en *Luis Pardo* (1927).

Yepes destaca que la película “permaneció dos semanas en cines de estreno y varios meses en salas periféricas y de provincias” y que su éxito “dio inicio a un breve boom del cine mudo peruano, con nueve largometrajes estrenados en los siguientes quince meses” (2022a: 8). Los comentarios que recibió *Los abismos de la vida* en la prensa fueron, en general, favorables. Se destacó la actuación de la protagonista (María Reyes Ibáñez) así como la fotografía y la adecuada “sucesión de escenas”. En cambio, se objetó lo crudo y “sensacionalista” de su argumento.

Aunque Bedoya sostiene que el argumento del film es “el de un melodrama arquetípico de sacrificio femenino, en una línea que se enmarca en el folletín literario decimonónico” (1997: 64), Lucioni y Núñez dicen que la heroína, si bien ingenua, era moderna, “casi una flapper”. No obstante, en ambos casos se trata de especulaciones sobre la base de notas periodísticas y fotografías de los diarios, pues no se ha conservado copia del film.

Stefania Socha se mudó a Brasil en 1935, y regresó a su país en 1939 (Yepes, 2022b).

Bibliografía y/o fuentes de referencia

- Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de películas peruanas*. Universidad de Lima.
- Lucioni, M. y Núñez, I. (s/f). Algunas pioneras del cine mudo peruano. Stefania Socha. En Archivo Peruano de Imagen y Sonido.
- Yepes, G. (2022a). *Rebeldes y valientes*. Lima: 26 Festival de Cine de Lima PUCP-Centro Cultural PUCP.
- Yepes, G. (2022b). *Stephanía Socha. Galería en casa: Rebeldes y valientes*. En centroculturalpucp.com.

2. Barco sin rumbo

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 65 min, aproximadamente - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Sigifredo Salas - Año de producción: 1938 - Año de estreno: 1940 - Producción: Amauta Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: José Muñiz, Oscar Ortiz de Pinedo, Elvira Travesí, Armando Guerrini, Edmundo Moreau, Alicia Lizárraga.

Breve sinopsis

Dos hermanos, Julio y Alberto, siguen destinos opuestos. Julio es un honrado policía que investiga a una banda de contrabandistas de la que forma parte Alberto. El jefe de la banda, apodado “el Capitán”, mata a Camir, un supuesto delator, y Alberto es acusado del crimen. Este logra ser exculpado en el juicio que se le sigue; pero más adelante es tomado como rehén por “el Capitán” durante un cerco policial. Luego de una balacera, Alberto muere en brazos de su hermano Julio.

Comentario sobre el film

Barco sin rumbo fue el último y el más ambicioso largometraje estrenado por Amauta Films, la empresa más importante del período que alguna vez se llamó “la Edad de oro del cine peruano”, pero que, en realidad, lo constituyeron solo unos años de fines de la década de 1930 y comienzos de la década de 1940 en los que se quiso generar desde Lima una industria cinematográfica nacional con capital privado.

Amauta Films fue creada por el empresario Felipe Varela La Rosa, el director de cine y dramaturgo Ricardo Villarán, el fotógrafo español Manuel Trullen y el sonidista argentino Francisco Diumenjo (Bedoya, 2009: 34). Su producción, como la de otras empresas limeñas de entonces, comprendió largometrajes que empleaban convenciones de géneros, sin renunciar al costumbrismo; sus actores provenían del teatro. Los modelos que seguían eran los de las cinematografías mexicana y argentina. Aunque sus films tuvieron, en general, apreciable acogida popular, el inicio de la Segunda Guerra Mundial —con la escasez de material virgen que trajo consigo— precipitó su desaparición y la de todo ese temprano proyecto de industria.

Barco sin rumbo combinaba convenciones de melodrama y cine policial de gánsteres de inspiración hollywoodense. Presentaba, además, un grado de estilización más acentuado que el de la mayoría de las producciones de Amauta Films. Irela Núñez del Pozo, una de las pocas personas que en las últimas décadas ha podido ver la única copia existente de la película, destaca el empleo en esta de encuadres subjetivos, escenarios expresivos y sofisticados movimientos de cámara, así como la presencia de un fuerte personaje femenino, Dora, cantante de cabaret, suerte de femme fatale, quien mantiene una “relación equívoca” con “el Capitán” y Alberto (Núñez del Pozo, 1986: 68-69).

Ricardo Bedoya destaca las atmósferas con iluminación en clave baja y comenta que las calles en torno al cabaret y el interior de este poseían “un aire típico, turbio pero no agresivo, algo brumoso, cercano al de las callejuelas del puerto y salones de baile del cine francés de comienzos de los años 30” (Bedoya, 1996: 140).

El director de *Barco sin rumbo* fue el chileno Sigifredo Salas (Santiago de Chile, 1903-s/f), quien vino al Perú muy joven y realizó noticiarios y diez largometrajes de ficción para

Amauta Films: *Buscando olvido* (1936), *Su último adiós* (1938), *De carne somos* (1938), *Gallo de mi galpón* (1938), *El guapo del pueblo* (1938), *Palomillas del Rímac* (1938), *Almas en derrota* (1939), *Tierra linda* (1939), *Los conflictos de Cordero* (1940). *Barco sin rumbo* fue su última película de ficción estrenada en Perú. Luego emigró a Colombia, y más tarde a Ecuador.

Bedoya destaca en *Barco sin rumbo* “un momento antológico en el cine peruano”, el del asesinato de Camir, el supuesto delator, y añade que:

Salas exhibió allí el conocimiento e inquietudes técnicas que caracterizaron su labor en Amauta Films. La secuencia se iniciaba con una sucesión de largos travellings por las calles de Lima, filmados desde un auto en movimiento. El punto de vista correspondía al del autor del crimen. De pronto, la cámara, decidida ya a ofrecer la secuencia desde una perspectiva subjetiva a la vez bizarra y desconcertante para el espectador, ingresaba a un típico interior limeño; un edificio de estrechas y empinadas escaleras que eran remontadas por la cámara. Al llegar al refugio de la víctima, los espectadores asistían a su muerte. Camir era acribillado por aquel que imponía su punto de vista en la larga secuencia. Después, otro dilatado movimiento de cámara, esta vez aéreo, recorría la sala de un tribunal de justicia. Salas redondeó su mejor faena (Bedoya, 1996: 140-141).

Barco sin rumbo sufrió censura en abril de 1939 por el gobierno peruano que objetó que se mostraran en la película operaciones de contrabando en el puerto del Callao que, supuestamente, “no existían”. Luego de gestiones llevadas a cabo por Amauta Films, la película se estrenó con más de un año de retraso, en octubre de 1940, con graves consecuencias

económicas para la empresa, que desde entonces solo se dedicó a la distribución de películas extranjeras.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Núñez del Pozo, I. (1993). Barco sin rumbo. En *El Refugio*, año 2, núm. 4, pp. 59-69.

Núñez Gorriti, V. (1990). *Pitas y alambre. La Época de Oro del cine peruano 1936-1950*. Colmillo Blanco.

Redacción RPP. (2016). Historia del cine peruano: Sigifredo Salas, uno de sus pioneros. En *RPP Noticias*, 8 de septiembre.

3. La muralla verde

Gustavo Herrera Taboada

Ficha técnica

Duración: 110 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: ficción - Dirección: Armando Robles Godoy - Año de producción: 1969 - Año de estreno: 1970 - Producción: Amaru Producciones Cinematográficas S.A. - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Julio Alemán, Sandra Riva, Raúl Martín, Jorge Montoro, Fernando Hilbeck, Enrique Victoria.

Breve sinopsis

Ante la enorme frustración que le genera vivir en medio de la caótica Lima de los años sesenta, Mario decide inscribirse en el programa estatal de colonización de la selva para adquirir un terreno agrícola en la ciudad de Tingo María y radicarse allí con su esposa Delba y su pequeño hijo Rómulo. Pero el plan idílico de Mario paulatinamente deja de serlo a causa de las interminables trabas burocráticas que surgen desde la capital, y luego por los peligros y desafíos naturales que se esconden tras la muralla verde de la selva peruana.

Comentario sobre el film

Antes de consolidarse como figura crucial en la historia del cine peruano, como promotor de la Ley de Cine de 1972 promulgada por el régimen militar de Juan Velasco Alvarado, Armando Robles Godoy (Nueva York, 1923- Lima, 2010) concibió el que sería su mayor legado como director y guionista. *La muralla verde*, su tercer largometraje, se convirtió en un hito para la entonces subdesarrollada producción

nacional debido a su reconocimiento internacional sin precedentes, que incluye una acalorada recepción del público en el Festival de Chicago de 1970 que terminó por otorgarle un Hugo de Oro. También recibió la mayor puntuación del influyente crítico estadounidense Roger Ebert y fue incluida en el puesto cinco de su lista de diez mejores películas de 1972. Pese a su excepcional acogida en el exterior y a la participación estelar de Julio Alemán, actor mexicano de amplia trayectoria en telenovelas populares, la película encontró una recepción radicalmente opuesta en la escena nacional, casi exclusivamente limeña por aquel entonces. Mientras que la crítica liderada por la revista *Hablemos de cine* despreció su lenguaje cinematográfico vanguardista, el público no se sintió atraído por su galán televisivo ni por los elementos de romance y familia contenidos en su relato. Aunque desafortunada, esta recepción interna resulta hasta cierto punto coherente con la actitud crítica de la película hacia el centralismo de Lima y con su reivindicación de la selva peruana como potente locación de cine que pronto sería aprovechada por directores extranjeros como el alemán Werner Herzog.

Al igual que su predecesora *En la selva no hay estrellas* (1967), *La muralla verde* se erigió como una producción peruana atípica que se enfocaba en una realidad geográfica largamente ignorada por una filmografía nacional dividida entre costa y sierra, concretamente entre Lima y Cusco. Pese a no retratar la perspectiva de sus pobladores originarios y relegarlos a roles marginales, el relato de Robles Godoy es verosímil y sincero en tanto que refleja su propia experiencia como colono de origen criollo en Tingo María. No es un relato que busque idealizar ni demonizar la selva desde una perspectiva cosmopolita, si bien incluye algunos elementos asociados a dichos extremos como la secuencia de montaje pastoril con el toro Mendelssohn o los planos perturbadores

intermitentes de la serpiente jergón. Ofrece pues una representación más bien realista sobre una colonización de la selva que fracasa más por la burocracia y el abandono del Estado que por la serpiente. En relación con el drama concreto de Mario (Julio Alemán) y su familia, el autor opta por un contenido más bien convencional y reconocible para el espectador occidental promedio, sea de Chicago o de Lima. Como alter ego de Robles Godoy, Mario representa una figura masculina idílica tanto por su juventud y buen físico como por su dedicación a la hora de amar y proteger a los suyos. Su obstinación por obtener y preservar su hogar en la selva también adquiere un aura de romanticismo comparable a la de un héroe del western estadounidense.

La ideología conservadora que retrata *La muralla verde* también es comparable con la de dicho género fílmico. El concepto de colonización de la selva en sí mismo refleja el legado colonial que Lima ha ejercido sobre el resto del territorio nacional desde la independencia. También se recogen los prejuicios de la sociedad capitalina sobre la selva a través del desprecio de los suegros y del propio funcionario de tierras de montaña hacia el interés sincero de Mario por establecerse allá con su familia. Pese a ir en contra de esta mentalidad retrógrada, del conformismo limeño y de la burocracia gubernamental, el propio Mario está lejos de ser un peruano liberal. Lo demuestra en su condición de jefe de familia, especialmente en el contexto de un domicilio rural que protege con rifle en mano. El machismo que se desprende de su trato con Delba (Sandra Riva) y Rómulo (Raúl Martín) no es cuestionado, probablemente porque no era problemático para el autor ni para la época de la película. Esta actitud también se exonera por estar enmarcada en un catolicismo riguroso que la virginidad de Delba corrobora durante su luna de miel. Aunque comienza como la epopeya individual de Mario, la trama de la película termina

por centrarse en la preservación de una familia peruana y del futuro que personifica el pequeño Rómulo. En ese sentido *La muralla verde* tenía la posibilidad de satisfacer las exigencias de un público nacional mayoritariamente ferviente y tradicional.

Es a partir de su lenguaje cinematográfico complejo que la película hace honor a su título, antojándose impenetrable a un espectador promedio acostumbrado a narrativas lineales y continuas. Los flashbacks repentinos sobre el pasado de Mario en Lima, que ilustran su cortejo con Delba y su proceso de aplicación como colono, constituyen el mayor componente de disrupción de la trama principal en torno a la familia ya formada y establecida en Tingo María. Los diálogos añaden una capa de confusión pues en varios momentos no se corresponden exactamente con las imágenes que acompañan y adquieren un eco de connotación espectral que no es exclusivo de los flashbacks. Esto puede relacionarse con la intención del autor de mezclar el presente con el pasado, un objetivo que es más evidente en la escena que se inicia con un plano detalle de árboles que parecen ser de Tingo María pero que, tras disminuir el zoom, resulta ser un parque de Lima. Las secuencias correspondientes al trámite de colonización de Mario en el ministerio son particularmente confusas tanto por el aspecto expresionista de los interiores como por la extensión surrealista del recorrido del protagonista. El comentario de “ya debe estar medio loco de venir tantas veces” del funcionario es lo más cercano a un guiño pícaro de Robles Godoy hacia su audiencia. La ausencia de música y diálogos en los últimos veinte minutos de la película termina por consolidar una aproximación narrativa arriesgada e inusual que se aprecia mejor dentro del cine de autor.

El film se procesó en Nueva York, y la postproducción se hizo en Buenos Aires. El director de fotografía, Mario

Robles Godoy, hermano del director, residía en Venezuela, donde trabajaba desde 1962 en films experimentales y publicitarios.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Ebert, R. (1972). The Green Wall. En *RogerEbert.com*, 30 de junio.

Pimentel, S. (2010). La quietud del pionero. En *La cinefilia no es patriota*, 5 de junio.

4. Agua salada

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 11 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: ficción - Dirección: Arturo Sinclair - Año de producción: 1973 - Año de estreno: 1974 - Producción: Caltari Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Vidal Ramos Lara, Jorge Dorado Jaramillo.

Breve sinopsis

Padre e hijo son pescadores. El hijo sale a pescar con un mar embravecido. El mar arroja un pez al padre que espera en la orilla; este comprende que es a cambio de la vida de su hijo. El padre se interna en el mar y rescata el cadáver de su hijo.

Comentario sobre el film

Con una fotografía en blanco y negro, sin diálogos ni voces en off, dos únicos actores —no profesionales—, y riquísimos elementos escenográficos —las rocas de la playa, el mar, el cielo, los botes y las redes—, el mexicano Arturo Sinclair construye un film que alude a lo épico y lo sagrado.

La desnudez de los cuerpos de los pescadores en medio de la inmensidad del paisaje hace que se les vea frágiles, pero a la vez la dureza de su oficio y su carácter se encuentran reflejados en las enormes piedras y las cuevas de la playa. El mar se revela como una fuerza antigua y poderosa, especie de monstruo o divinidad, a la cual se enfrentan los hombres para arrebatarse los seres que lo habitan a fin de alimentarse;

las redes de la pesca son también las del destino que envuelve al hijo. Un encuadre particularmente sugestivo es aquel, sin movimiento de cámara, en el que el padre arrastra en la arena al hijo muerto mientras el mar parece no resignarse a dejarlo ir y el flujo semeja tenazas que intentan jalar al cadáver. *La pasión según San Juan* de Bach, que se escucha durante todo el corto, sacraliza a los personajes.

Arturo Sinclair nació en México en 1945, hijo de mexicana y peruana, en 1962 emigró a Perú, donde realizó varios cortos que se acogieron a la exhibición obligatoria impuesta en 1972 por la ley 19327 del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada. En 1978 viajó a Canadá con la intención de obtener financiamiento para su primer largo. No regresó al Perú, y en los años siguientes se dedicó a la publicidad en México. Vive actualmente en Chile.

Agua salada ganó el Gold Hugo al mejor cortometraje en el Festival Internacional de Chicago de 1974.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bedoya, R., García, N. y León Frías, I. (1975). Arturo Sinclair: "Para mí el cine es ahora mi manera de vivir". En *Hablemos de cine*, año XI, núm. 67, s/p.

Delgado, M. (2022). Arturo Sinclair: 'Nunca me interesó hacer un cine elitista o esotérico'. En *Desistfilm*, 24 de enero.

5. Juliana

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 85 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi - Año de producción: 1988 - Año de estreno: 1989 - Producción: Grupo Chaski; Stefan Kaspar; ZDF (RFA) - Tipo de financiación: privada con co-producción alemana - Reparto principal: Rosa Isabel Morfino, Julio Vega, Maritza Gutti, Guillermo Esqueche, Edward Centeno, David Zúñiga, Eliseo Osejo.

Breve sinopsis

Juliana trabaja vendiendo flores en un cementerio de Lima. La relación con su padrastro es muy conflictiva, lo que la lleva a huir del hogar y unirse a un grupo de niños de la calle que son incitados al robo y explotados por un delincuente llamado don Pedro. Como la banda sólo admite varones, Juliana tiene que disfrazarse de hombre para ser admitida. Harta de los abusos de don Pedro, Juliana se rebela contra él, pero es descubierta como mujer. Aun así, logra asumir el liderazgo del motín, reducir al malhechor y alcanzar la libertad para ella y sus compañeros. Todos los niños terminan viviendo de modo autogestionario en una bolichera abandonada, y uno de los ellos, El Loco, quien posee cualidades de profeta, sueña que él y sus amigos viajan en un ómnibus que ilumina la ciudad, conducido por un caritativo chofer.

Comentario sobre el film

En 1982 se crea el Grupo Chaski, integrado por María Barea, Fernando Barreto, Oswaldo Carpio, Fernando Espinoza,

Stefan Kaspar, Fernando Legaspi, Susana Pastor y René Weber. Ese mismo año, el colectivo realiza *Miss Universo en el Perú*, un documental de cuarenta minutos rodado durante los días del aludido concurso de belleza que tuvo como sede central a la ciudad de Lima. En el film se contraponían la frivolidad y el dispendio del evento —realizado con la complacencia del gobierno— con la pobreza estructural del país y el estado de crisis política, social y económica que se vivía entonces. Tres años después, el Grupo Chaski estrenó comercialmente su primer largo de ficción, *Gregorio*, sobre las vicisitudes de un niño migrante de origen campesino que se fuga de su hogar y trata de sobrevivir en las calles de la capital. El éxito de taquilla de *Gregorio* y el reconocimiento recibido por el film en festivales internacionales, animaron al Grupo Chaski a afrontar su segundo largo de ficción, *Juliana*.

La dirección del nuevo largo la asumieron el peruano Fernando Espinoza (Lima, 1942-2002) y el uruguayo Fernando Legaspi (Montevideo, 1948); el primero se ocupó de los aspectos técnicos y el segundo de la dirección escénica. Legaspi había emigrado al Perú en 1974 luego de haber colaborado en la Cinemateca del Tercer Mundo como camarógrafo del documental *La bandera que levantamos*; en 1979 había estado en Nicaragua y participado en el documental *Victoria de un pueblo en armas* de Jorge Denti, Bertha Navarro y Carlos Vicente Ibarra, y en la ficción *Insurrección*, de Peter Lilienthal. El guion de *Juliana* lo hizo el peruano René Weber, y la producción estuvo a cargo del suizo Stefan Kaspar (Biel, 1942- Bogotá, 2013), principal responsable de que se lograra la coproducción con ZDF.

Una suerte de versión de *Oliver Twist* con protagonista femenina, *Juliana* es un film de estructura más clásica y sólida que *Gregorio*, pero presenta un nivel de idealización que se halla por encima de la denuncia social. En tal sentido,

Juliana es una de las pocas películas optimistas realizadas durante los años del conflicto armado interno. Sin embargo, la cinta ubica sus acciones iniciales en el cementerio El Ángel, de Lima. Juliana trabaja allí vendiendo flores y las primeras imágenes nos muestran un ambiente donde hay mucha gente realizando con naturalidad diversas actividades mientras se realizan sepelios, como si el camposanto se tratara de la sinécdoque de un país donde las muertes y entierros a causa de la violencia política se hacían cada vez más cotidianos. El optimismo de la película, no obstante, puede deducirse del trayecto inverso que realiza el personaje de Juliana con relación, por ejemplo, al de los personajes de *Caidos del cielo*, film de la misma época concebido por Francisco Lombardi. Mientras que Juliana sale del cementerio y acaba en la utopía, las criaturas de Lombardi caen del paraíso y terminan entre las tumbas.

La imagen del país en *Juliana* puede rastrearse, más allá de los planos semi documentales de las calles limeñas, en los grandes espacios en los que se desarrolla la vida de la protagonista. El cementerio alude a un presente de muerte, pero también al padre desaparecido. Este ambiente pronto se deja atrás para ingresar a la casa de don Pedro, antigua, grande, ruinosa, agrietada y húmeda, que remite a un pasado mejor y a un presente miserable que los niños quieren alegrar con coloridos afiches. La bolichera, precaria pero acogedora, sólo poblada por niños, representa un futuro feliz y esperanzado. El sueño de El Loco, por último, supone una puesta en marcha del ideal utópico. La bolichera en la que se hallan los niños es una nave inmóvil, en el mejor de los casos a punto de partir. El ómnibus es ya un vehículo en movimiento que ilumina la ciudad, borrando el carácter siniestro que la misma adquiere en las demás películas del período y dándole, en cambio, un resplandor maravilloso.

Ahora bien, tratándose *Juliana* de una historia de orfandad, interesa destacar en ella las figuras que desfilan asumiendo el rol paterno. En primer lugar, está el padre muerto e idealizado por la niña, luego el padrastro cruel, el maleante abusivo y finalmente el chofer del ómnibus que El Loco imagina como culminación de la utopía en la que los vemos inmersos al final de la cinta. Esta última fantasía, con la que se cierra el film, es reveladora, pues a pesar de haber logrado una supuesta libertad, los niños añoran la figura de un “conductor”, el chofer del ómnibus, en quien confiar su destino. Se halla aquí expresada el ansia de encontrar una autoridad responsable, pero también, posiblemente escondida, la peligrosa voluntad de entregar la libertad alcanzada a un Mesías que represente la institucionalidad perdida. Este final de *Juliana*, ¿no anticipa quizá, inconscientemente, la docilidad —y hasta el entusiasmo— con el que la mayoría de los peruanos abdicaron de su libertad durante la dictadura de Fujimori?

Juliana tuvo una apreciable taquilla, llevó a más de quinientos mil espectadores a las salas de estreno (Tamayo y Hendrickx, 2018: 163). Juliana reaparecería como personaje en *Anda corre vuela* (1995), dirigida por Augusto Tamayo y producida por Stefan Kaspar. Allí haría pareja con Gregorio; ambos, ya adolescentes, tendrían que afrontar una persecución policial al ser injustamente acusados de terrorismo.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Barrow, S. (2018). Peruvian wounds: Children and violence in the fiction cinema of the Chaski Group, Gregorio (1984) and Juliana (1988). En: Page, P., Selimovic, I., Sutherland, C. (eds). *The Feeling Child. Affect and Politics in Latin American Literature and Film*. Lexington Books.

Tamayo, A. y Hendrickx, N. (2018). *Financiamiento, distribución y marketing en el cine peruano*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

6. Una novia en Nueva York

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 10 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: documental - Dirección: Gianfranco Annichini - Año de producción: 1988 - Año de estreno: 1988 - Producción: Cronos Producciones Cinematográficas S. A.; Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Rogerio Rázuri.

Breve sinopsis

Rogerio Rázuri, un anciano repartidor de películas, inventor, ex boxeador, ex seminarista, ex marinero y actor ocasional, recurre a una agencia matrimonial de Nueva York para solicitar una pareja norteamericana que le financie un invento que permitiría a los seres humanos caminar sobre el agua.

Comentario sobre el film

Nacido en Novara, Italia, en 1939, Gianfranco Annichini vivió en Suiza, donde se diplomó en la Ecole de Beaux Arts de Lausanne. Vino al Perú a los veintiún años como voluntario de la organización Traperos de Emaús, estudió cine en el taller de cinematografía de Armando Robles Godoy y Augusto Geu Rivera, y desempeñó varias tareas en largos y cortometrajes —camarógrafo, guionista y montajista—. Bajo el régimen de la ley 19327 (1972-1992) dirigió entre otros cortos *Camino a las estrellas* (1981), *María del desierto* (1981), *Radio Belén* (1983), *El hombre solo* (1983), *Una novia en Nueva York* (1987),

y *La casa del recuerdo* (1988) que, en conjunto, constituyen una de las obras más sólidas y sugestivas del cine peruano. En esos films, personajes insulares recorren el espacio y el tiempo a menudo guiados por su imaginación y sus obsesiones con el fin de encontrar un sentido a la vida.

Una novia en Nueva York hace uso del oficio más reciente del protagonista para recrear su vida con afiches, fotografías y fragmentos de películas, sublimándola y dotando al relato de humor. La solicitud que hace Rázuri de una novia neoyorquina, y la mención al improbable invento que lo haría caminar sobre el agua “como Jesucristo” y lo sacaría de la pobreza, discurren entre la comicidad y el patetismo. Hacia el final, la historia se tiñe de melancolía y Rázuri aparece como el anciano solitario de aspecto frágil y anacrónico que es, y que sigue enfrentando con esperanza a una realidad que le resulta absolutamente adversa. Intuimos su fracaso, pero admiramos su tenacidad y su estoicismo que otorgan un aura trágica a su existencia.

Una novia en Nueva York se realizó con el apoyo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y se rodó en Lima y Nueva York, donde contó con la participación de técnicos norteamericanos y peruanos residentes en Estados Unidos.

En 2014, Annichini estrenó su primer y único largo, *La curiosa vida de Piter Eustaquio Rengifo Uculmana*, film en el que mezcla documental con ficción para reconstruir el trayecto vital de un personaje a la vez ubicuo, informal y escurridizo, cuyo nombre evoca en sus iniciales al del Perú. En 2020, Gianfranco Annichini fue declarado Personalidad Meritoria de la Cultura por el Estado peruano.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Carbone, G. (2007). *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Bustamante, E. (2009). Annichini: 4 cortos. En *Páginas del diario de Satán*, 14 de julio.

7. Du verbe aimer (Del verbo amar)

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 75 min - Formato: filmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Mary Jiménez - Año de producción: 1984 - Año de estreno: 1985 - Producción: Les Productions de la Phalène (Bruxelles); Le Centre Bruxellois de l'audio-visuel; Perfo Studio (Lima) - Tipo de financiación: co-producción, privada y pública - Reparto principal: Mary Jiménez, Luis Jiménez Borja, Arturo Jiménez Borja.

Breve sinopsis

La cineasta peruana Mary Jiménez, radicada en Bélgica, regresa a Perú después de la muerte de su madre para indagar sobre sí misma, su progenitora, y el significado del amor.

Comentario sobre el film

Du verbe aimer es un film llevado a cabo con equipo mínimo, narrado en francés en primera persona por la misma directora, quien realiza, además, entrevistas en español a su padre, su tío y una amiga de la familia.

El primer recuerdo infantil de la realizadora —que nació y vivió en la sierra del Perú hasta los seis años de edad— es el de la cordillera de los Andes bañada por una luz solar que la vuelve traslúcida y acompañada del rumor de un río. Si bien la narradora afirma no recordar a su madre en los Andes, la evocación que hace de la cordillera, la luz y el río parece aludir al cuerpo materno. Luego de la individuación, el amor hacia la madre se mezclará con dolorosas

experiencias. La narradora confiesa que en un momento de su vida asume que deberá trabajar para ser amada, es decir, para ser readmitida por ese todo anhelado que es la madre. Una inadecuada terapia psicoanalítica a la que es sometida desde niña, un tratamiento con electroshock, un intento de suicidio y el estudio de la carrera de arquitectura, que detesta, para satisfacer el deseo de su madre, preceden a su decisión de viajar a Bruselas con la intención de estudiar cine. Sin embargo, este acto será menos emancipador de lo aparente, pues, como admite la narradora, al ejecutarlo aspiraba a que su madre la amase de nuevo cuando viera sus películas.

La muerte de la madre frustra la anhelada reconciliación y la cineasta regresa al Perú únicamente para visitar una tumba, y hacer un film. La directora compara al film con un hijo o una hija, es decir, consigo misma. Dice:

Un filme no es el que una ha querido hacer [...] Lo que uno quiere hacer sirve para realizar la película, pero una vez terminada esta, es una materia diferente, y esa materia, como el hijo de la madre, se aleja definitivamente de ella; y, la madre se evapora, muere. Lo que hemos querido hacer queda borrado por la película.

Un film, dice también, es una máscara que oculta sentimientos para que surjan en el que la ve. La directora tiene la intención de hacer un film para recuperar algo que no podrá recobrar; en cambio, creará un espacio de encuentro con semejantes en quienes hará emerger sentimientos como los suyos.

Mary Jiménez nació en 1948. Estudió cine en Bélgica, donde reside. Ha dirigido películas de ficción y documentales, tres de ellos vinculados con su familia: *Du verbe aimer* (1984), sobre su madre; *Loco Lucho* (1998), sobre su padre; y *Face Deal* (2014), donde vuelve a abordar la relación con su padre,

muchos años después, cuando él se halla aquejado de la enfermedad de Alzheimer.

Jiménez es la primera cineasta peruana que hace deliberadamente un documental del yo, y, como indica Quiñonez (2017), antecede también en ello a nivel latinoamericano a otras directoras destacadas como la mexicana Yulene Olaizola (*Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo*), la paraguaya Renate Costa (*Cuchillo de palo*) y la argentina Albertina Carri (*Los rubios*). Aunque el “descubrimiento” de su obra en Perú ha sido tardío, las retrospectivas de sus películas en festivales independientes han generado el interés de la crítica y la academia, y la admiración de aficionados y cineastas jóvenes que la consideran un importante referente.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bustamante, E. (2018). Mary Jiménez: íntima y universal. En *Conexión*, año 7, núm. 9, pp. 23-37.

Godoy, M. (2013). *180° gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento Académico de Comunicaciones.

Quiñonez Salpietro, A. C. (2017). *Una hija pródiga: Mary Jiménez, documentales e intimidad*. Trabajo de fin de máster de los programas de postgrado del Departamento de Comunicación Universitat Pompeu Fabra.

8. Túpac Amaru

Gustavo Herrera Taboada

Ficha técnica

Duración: 95 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Federico García Hurtado - Año de producción: 1983 - Año de estreno: 1984 - Producción: Cinematográfica Kuntur S.A.; Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Reynaldo Arenas, Zully Azurín, César Urueta, Enrique Almirante, Daniel Mora.

Breve sinopsis

Película biográfica que cubre el ascenso y muerte del cacique de ascendencia indígena José Gabriel Condorcanqui Noguera, quien reivindicó su legado nobiliario inca adoptando el título de Túpac Amaru II y que, ante los excesos tributarios y abusos físicos de los españoles contra los indígenas, se convirtió en líder icónico de una gran rebelión indígena y precursor de la emancipación del Perú.

Comentario sobre el film

Túpac Amaru puede entenderse ante todo como un tributo al rebelde y mártir indígena, más aún por coincidir con el segundo centenario de su ejecución cruenta y simbólica. Hubiera sido un drama histórico convencional si no fuera por la autoría de Federico García Hurtado, director y guionista cusqueño que dedicó la mayor parte de su obra a visibilizar el abandono e injusticia sufridas por poblaciones rurales indígenas, y a reivindicar su dignidad y fuerza en

diferentes luchas colectivas como la que desembocaría en la reforma agraria de 1969. Como cineasta indigenista y activista político, García Hurtado era el más idóneo de su generación, por no decir el único, para adaptar la vida de Túpac Amaru. Esto se debía en gran parte al contexto adverso de una comunidad cinematográfica mayoritariamente criolla y apolítica, apoyado por una crítica y audiencia limeñas que estuvieron lejos de apreciar la obra de García Hurtado y que la encasillaron como “cine campesino”. Si bien esta categoría identifica correctamente el trasfondo sociocultural de sus películas y lo hermanaba con los directores de la Escuela del Cuzco, como Luis Figueroa, en última instancia era discriminatoria pues lo marginaba del cine peruano canónico reservado para producciones hechas desde Lima como las de Francisco Lombardi. García Hurtado pues, al igual que Túpac Amaru, encarnaba la resistencia y redención de una peruanidad andina.

Túpac Amaru tampoco podría haber sido adaptada por otro director dada la explotación del personaje por parte del régimen militar de Juan Velasco Alvarado que llegó a utilizar su rostro como logo de la entidad estatal SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Nacional) para la que trabajaron García Hurtado y su productora Pilar Roca. En ese sentido, además del considerable costo económico que suponía su ambientación artística, el proyecto implicaba un potencial riesgo cultural de cara a los espectadores y críticos limeños hastiados con Velasco y la reivindicación de lo indígena. Resulta lógico que el proyecto se haya materializado a través de una coproducción con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), representante de un país ideológicamente compatible con el realizador y con la reivindicación histórica y cultural que supuso el héroe indígena. Como la segunda y más exitosa de las cuatro coproducciones de García Hurtado con el ICAIC,

Túpac Amaru no fue restringida a un espacio de exhibición peruano pues también tuvo un recorrido internacional por festivales como el de La Habana, favorecida ciertamente por la resonancia universal de un líder revolucionario latinoamericano comparable al ‘Che’ Guevara. Se entiende así su inclusión de un título inicial que la define como “una película sobre la primera revolución social e independentista de América”.

A diferencia de su antecesora, la también biográfica *Melgar, el poeta insurgente* (1983), *Túpac Amaru* no representa una dramatización convencional de la vida del líder indígena. Esto se hace evidente al escuchar el discurso inicial en quechua que expresa la resignación de los descendientes de los incas ante el poder de ‘Tayta Cristo’. Narrada a través de flashbacks que surgen de los diferentes testimonios emitidos durante su juicio final, la historia de Túpac Amaru en realidad sirve de pretexto para representar la historia de la injusticia perenne que han sufrido los pueblos indígenas en Perú desde la colonia. En ese sentido es más próxima al espíritu militante de los primeros trabajos de García Hurtado, como *Kuntur Wachana* (1977), donde la vida del líder campesino Saturnino Huillca sirve para exponer el proceso de lucha de toda una comunidad indígena contra el antiguo sistema gamonal. Los primeros planos de la secuencia inicial enfocados en pobladores indígenas que protestan por el apresamiento de Túpac Amaru, y que preceden a la introducción del líder en la película, corroboran la priorización del colectivo por parte de García Hurtado. Aunque luego la mayoría de los personajes indígenas son mostrados rindiendo pleitesía al protagonista como si fuera una deidad, la película no los retrata como seguidores sumisos sino como los hijos que, según Mateo Pumacahua, Túpac Amaru veía en ellos. La repetición en la secuencia final de primeros planos de pobladores indígenas protestando por la ejecución

de su líder reitera la idea de que el pueblo indígena es tan relevante como el propio líder histórico.

La película irradia un espíritu rebelde no solo por retratar la vida de un revolucionario, sino también por incluir recursos narrativos más propios del documental y del manifiesto político que terminan por desafiar su dimensión ficción. El más prominente es su narración en off que, además de introducir diferentes escenas y personajes, se explaya en descripciones enciclopédicas y comentarios subjetivos. Por ejemplo, al describir a Túpac Amaru, el narrador considera pertinente mencionar que “tenía majestad en el semblante, y su severidad natural pocas veces se explicaba por la risa”. Aunque la mayoría de sus intervenciones reflejan una aproximación histórica rigurosa, estas suelen chocar con el componente de dramatización cuyos diálogos y escenas giran más en torno a hechos históricos y no a la vida personal de Túpac Amaru o sus allegados como Micaela Bastidas. Al margen de la acertada elección de Reynaldo Arenas en el rol protagónico, el guion no le permite explotar su potencial dramático como consta en la escena de la ejecución de Túpac Amaru en la que la carga emotiva no recae en Arenas sino en la recitación del poema de Alejandro Romualdo, “Canto coral a Túpac Amaru, que es libertad” (1958). La inclusión de este texto y de un epílogo conformado por extractos en blanco y negro de una marcha de pobladores andinos en la era contemporánea reafirman la predisposición de la película de servir como manifiesto político, muy al estilo de las primeras obras de García Hurtado y de los directores del Nuevo Cine Latinoamericano.

Sin ser la película más convincente de Federico García Hurtado, comparada con *Kuntur Wachana o El caso Huayanay: testimonio de parte* (1981), y pese a su narrativa audiovisual recargada y por veces reiterativa, *Túpac Amaru* representa un proyecto cultural ambicioso y necesario, realizado

durante una de las coyunturas más complicadas para hacer cine y para vivir en el Perú. Su componente de coproducción cubana refleja el potencial de un cine latinoamericano colaborativo para rescatar figuras históricas de un contexto nacional particular, pero de relevancia continental. Se trata también de un homenaje sincero al revolucionario y héroe indígena que sentó las bases de la independencia peruana e hispanoamericana y que nunca dejó de ser motivo de orgullo para los pueblos descendientes de los incas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de películas peruanas*. Fondo editorial de la Universidad de Lima.

9. La boca del lobo

Gustavo Herrera Taboada

Ficha técnica

Duración: 123 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Francisco Lombardi - Año de producción: 1987 - Año de estreno: 1988 - Producción: Inca Films S.A.; Tornasol Films - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: Toño Vega, Gustavo Bueno, José Tejada, Gilberto Torres, Bertha Pagaza, Aristóteles Picho.

Breve sinopsis

El soldado Vitín Luna llega al pequeño pueblo de Chuspi como parte de una patrulla militar que busca neutralizar el avance de Sendero Luminoso en la sierra sur del Perú. Lo que debía ser una vía rápida para ascender en el Ejército pronto se transforma en la misión más peligrosa en la vida del cadete. La tensión en el pueblo se incrementa tras la llegada del despiadado teniente Iván Roca, un hombre que no conoce límites para imponer la lucha antisubversiva y que considera a los pobladores como potenciales terroristas.

Comentario sobre el film

Al margen de sus logros a nivel de taquilla y crítica, *La boca del lobo* marcó un hito dentro de la cinematografía peruana por su polémica pero concienzuda representación del conflicto armado interno en pleno desarrollo del mismo a finales de los años ochenta. La discusión indirecta de la masacre del pueblo de Socos de 1983 y la reprobación tácita de las fuerzas armadas peruanas son los mayores logros de la

ficción escrita por Giovanna Pollarolo y Augusto Cabada, y retratada por Francisco Lombardi; una ficción que pudo salirles cara en un contexto de polarización social álgido donde era más difícil condenar los crímenes del Estado que los de Sendero Luminoso. Como segunda entrega de una trilogía enfocada en el Ejército peruano, esta probablemente sea la más cruda no solo por estar inspirada en hechos reales y por mostrar muertes explícitas, sino también por insinuar el desprecio de la institución por sus compatriotas civiles. También ratifica la habilidad de Lombardi de transmitir su compromiso con la verdad y la moralidad exclusivamente a través de su peculiar puesta en escena y dirección de actores.

La historia se desarrolla desde la perspectiva del soldado Vitín Luna (Toño Vega), enfatizada por su narración en off al inicio y final de la película. El protagonista encarna una posición de privilegio dentro de su destacamento y en la sociedad peruana por su origen limeño y como sobrino de un capitán del Ejército, una posición que no duda en extender a su amigo Kike Gallardo (José Tejada) y que influye en su percepción de Chuspi como un pueblo más de la sierra con “la misma tristeza, la misma miseria, el mismo estado de abandono”. En realidad, pese a sus diferentes orígenes raciales, todos los soldados comparten un complejo de superioridad criolla como consta en su breve escena de celebración donde desprecian la comida, la música y la lengua de sus compatriotas andinos. Por eso el castellano resulta ser su arma de intimidación principal frente a unos pobladores que apenas lo practican para defenderse de sus calumnias. Si bien la presión de sus superiores y su propio miedo a morir influyen en su apatía y abuso de autoridad, los soldados demuestran estar dispuestos a torturar, violar y matar a los pobladores por una animadversión que se remonta a la era colonial. En ese sentido el proceso de concienciación de Vitín es relevante no solo a nivel individual,

sino también como representante de la institución militar y de la población criolla limeña.

En base a su especificidad geográfica, histórica y cultural, *La boca del lobo* puede confundirse con una producción rigurosamente peruana como los anteriores largometrajes del director salvo por su debut coproducido con Venezuela (*Muerte al amanecer*, 1977). La presencia de actores fetiche de Lombardi, incorporando a Gustavo Bueno, el icónico teniente Gamboa de *La ciudad y los perros* (1985), refuerza su consistencia artística y la complicidad con un público predominantemente limeño. El lenguaje coloquial empleado por los soldados, que incluye modismos e insultos criollos, aporta otra capa a esta complicidad y a su verosimilitud narrativa. Pese a tratarse del primer largometraje de Lombardi situado fuera de la urbe limeña, *La boca del lobo* refleja la continuidad de una perspectiva centralista a través de la mencionada actitud de superioridad criolla de sus personajes militares frente a sus compatriotas andinos. A través de esta actitud y de la concienciación de Vitín, la película reafirma su orientación a un público objetivo limeño que podría cuestionarse sus prejuicios y privilegios. Esta vocación moral implícita también representa una virtud constante en toda la filmografía de Lombardi, independientemente del guionista de turno. Paradójicamente, la película refleja sesgos limeños en su representación de los pobladores de Chuspi, mayormente desplazados a un segundo plano con la excepción de Julia, interpretada por la actriz criolla Bertha Pagaza.

Lo cierto es que *La boca del lobo* fue la primera de cinco coproducciones que Lombardi realizó con la productora española Tornasol Films, fundada por el también guionista y director madrileño Gerardo Herrero. A diferencia de futuros proyectos como *Bajo la piel* (1996) en los que se incluiría al menos un actor español como parte de la cuota de participación española, aquí esta se limitó al equipo

técnico. Como consecuencia, la película pudo contar con profesionales experimentados de la industria española como el compositor Bernardo Bonezzi, el montador Juan Ignacio San Mateo y el fotógrafo José Luis López Linares. Sus contribuciones supusieron valores de producción inéditos en una industria peruana todavía inestable y modesta incluso en tiempos de la legislación proteccionista del régimen de Velasco. Más allá de elevar la película a estándares europeos, estos aportes técnicos fueron cruciales para establecer el tono trepidante y desolador de la película. La música de Bonezzi, por ejemplo, delinea los momentos de mayor tensión y evoca una ambientación del género western, especialmente cuando va acompañada de los planos panorámicos áridos de López Linares. El propio Gerardo Herrero también es acreditado como tercer guionista, algo que podría explicar la minimización de los diálogos en quechua en favor de un relato íntegramente hablado en castellano que pueda ser comprendido en España.

Esta película supuso la consolidación nacional e internacional de Francisco Lombardi, uno de los pocos directores peruanos que pudo disfrutar de una carrera relativamente estable, de la mano de Gerardo Herrero y otros productores extranjeros, durante los siguientes quince años. También reafirmó la coproducción como un modo de financiación factible para futuras películas peruanas, especialmente tras la derogación de la ley promulgada por el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada y la apertura al modelo neoliberal abanderado por el régimen de Fujimori desde 1992. *La boca del lobo* también inauguró un género en el cine peruano en torno al conflicto armado interno que, con el paso de los años, se ha vuelto imprescindible para el ejercicio de la memoria histórica nacional.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bedoya, R. (1997). Entre fauces y colmillos. Las películas de Francisco Lombardi. Festival de Cine de Huesca.

De Cárdenas, F. (2014). El cine de Francisco Lombardi. Una visión crítica del Perú. Uqbar.

10. La vida es una sola

Emilio Bustamante

Ficha técnica

Duración: 84 min - Formato: fílmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Marianne Eyde - Año de producción: 1991 - Año de estreno: 1993 - Producción: Kusi Films - Tipo de financiación: privada - Reparto principal: Milagros del Carpio, Rosa María Olórtogui, Jiliat Zambrano, Aristóteles Picho, Javier Maraví, Rose Cano, comuneros de la comunidad campesina de Ccachin.

Breve sinopsis

Florinda, joven comunera de Rayopampa, se enamora de Aurelio, un muchacho que llega al pueblo con una columna de Sendero Luminoso. Los subversivos asesinan al teniente gobernador, nombran nuevas autoridades e incorporan a sus filas a niños y jóvenes, Florinda entre ellos. La reacción de las fuerzas armadas, encabezadas por el oficial apodado “El Tigre”, es muy violenta y la comunidad queda prácticamente destrozada. Tras un combate entre sediciosos y militares, Florinda, al percatarse de la crueldad de los senderistas, decide abandonar sus filas pese a que Aurelio le advierte que no podrá escapar. Florinda huye de Sendero Luminoso, pero no puede regresar a la comunidad, perdiéndose al final por un camino incierto.

Comentario sobre el film

Como puede deducirse del argumento, el film desarrolla el drama de una comunidad entre dos fuegos, acosada

tanto por Sendero Luminoso como por las fuerzas armadas, narrativa sobre el conflicto armado interno entonces vigente entre los organismos de derechos humanos y que pocos años después hiciera suya la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

La directora Marianne Eyde nació en Tonsberg (Noruega) en 1949, estudió Ciencias Políticas en París, y a los veintidós años emigró al Perú, donde estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. Desde mediados de la década de 1970 y durante la de 1980 dirigió varios documentales, entre los que destacan *Casire* (1980), en el que aborda el mito y la realidad de un “pueblo de mujeres” en Ayacucho, y *Los alpaqueros de Chimboya* (1983), sobre la vida cotidiana de criadores de alpaca en Puno y el circuito comercial de la lana de ese camélido andino. En 1987 realizó su primer largo de ficción, *Los Ronderos*, a propósito de los grupos campesinos de autodefensa en Cajamarca.

Para la realización de *La vida es una sola*, la directora se basó en testimonios de comuneros y contó con la colaboración del dramaturgo Alonso Alegría en la escritura del guion. La ficción transcurre en una comunidad ayacuchana a comienzos de la década de 1980, pero el film se rodó en 1991 en la comunidad Ccachin, en el Cusco, aun durante el conflicto armado interno.

La película se estrenó en octubre de 1993, con retraso, pues en 1992 el gobierno de Alberto Fujimori derogó la ley de promoción cinematográfica que establecía la exhibición obligatoria de films peruanos, y la Junta de Supervigilancia de películas demoró un año en calificarla para su exhibición, requisito sin el cual no podía acceder a las salas. El guionista Alonso Alegría, por su parte, pidió que retiraran su nombre de los créditos de la cinta por discrepancias ideológicas con el corte final de la misma. En una asamblea de la Asociación de Cineastas del Perú, convocada para decidir

el apoyo a la película ante la perspectiva de que no fuese calificada y por lo tanto se frustrara su exhibición, dos realizadores consideraron que la película era favorable a Sendero Luminoso; otros sostuvieron que el film no tomaba partido por la subversión, pero que su estreno en esos momentos era inoportuno. No obstante, la asamblea aprobó por mayoría respaldar al film y promover su rápida calificación y exhibición. Una vez exhibida la cinta se produjeron llamadas telefónicas con amenazas a los propietarios de las salas, tratando de disuadirlos de su proyección.

La vida es una sola se desarrolla íntegramente en el campo. La actuación de los pobladores de Ccachin contribuye a la verosimilitud del relato, a la que se suma una puesta en escena en la que prima el plano secuencia con una cámara móvil y “a la altura del hombre” que, en varios momentos, se mueve como un personaje más en medio de la comunidad. La película cumple su objetivo de mostrar a una colectividad entre dos fuegos, y de sugerir su desintegración como resultado no sólo de la acción de las fuerzas armadas y Sendero Luminoso, sino también de su propia debilidad, de su falta de cohesión y organización. La desintegración de la comunidad representa, en cierto modo, la desintegración de todo un país y la orfandad de sus individuos a causa de la violencia.

Si bien el film trata de desarrollar varias líneas narrativas, la principal está protagonizada por Florinda, la joven hija del presidente de la comunidad, quien se enamora de un subversivo y que, tras integrar las filas de Sendero Luminoso, deserta con destino desconocido. La suerte de Florinda guarda semejanza con la de otros jóvenes de las películas del período. A semejanza de Vitín en *La boca del lobo*, se enrumba por un camino incierto, habiendo obtenido su libertad, pero también en el más completo desamparo y la más absoluta soledad, sin comunidad —sin país— y sin instituciones que la protejan y a las cuales acudir.

De otro lado, *La vida es una sola* da un paso adelante respecto a la caracterización de los subversivos en el cine peruano de entonces. *La boca del lobo* optaba por la invisibilidad de estos; en primer lugar, debido a una estrategia narrativa y, en segundo lugar, al desconocimiento asumido de sus autores de la personalidad de los senderistas. En *La vida es una sola*, Aurelio, el joven subversivo del que se enamora Florinda, es un universitario no demasiado distinto a otros jóvenes estudiantes andinos. Sendero Luminoso, por su parte, no es ya una fuerza sobrenatural integrada al paisaje, como aparecía en *La boca del lobo*, sino una agrupación dogmática ajena al mundo campesino al que violenta al reclutar por la fuerza a comuneros sin convicción política prontos a la desertión. Este discurso va acompañado de imágenes que refuerzan la lejanía de los subversivos con el entorno en el que actúan; así, la vestimenta de la camarada Meche —la líder principal de la columna guerrillera—, recuerda al uniforme de los revolucionarios chinos durante la Larga Marcha, y destaca por lo inadecuada en medio de las ropas y el paisaje andinos. La caracterización de los militares, en el film, por el contrario, podría verse como un retroceso debido a su unidimensionalidad; el personaje de El Tigre era apenas un poco más que una caricatura siniestra.

Marianne Eyde realizó otros films de ficción y documentales después de *La vida es una sola*. En 2004 regresó a Noruega, donde realizó *Bare Vær [La cuna del bacalao]*, (2008), película rodada en las Islas Lofoten, encima del círculo polar. En 2015, de vuelta en Perú, retomó el tema del conflicto armado interno con *Dibujando memorias*, un documental filmado en la comunidad campesina de Sacsamarca, Huancavelica, donde quienes fueron niños en los años de la violencia, recuerdan sus experiencias de entonces a través de dibujos que comparten con sus hijos. Marianne Eyde falleció en Lima, en junio de 2022.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Barrow, S. (2018). *Contemporary Peruvian Cinema: History, Identity and Violence on Screen*. I.B. Tauris.

11. Metal y melancolía (Metaal en Melancholie)

Sofía Velázquez

Ficha técnica

Duración: 80 min - Formato: fílmico (16mm) - Tipología: documental - Dirección: Heddy Honigmann - Año de producción: 1993 - Año de estreno: 1993 - Producción: Ariel Filme Produkties; VPRO televisie; Producciones Inca Films S.A. - Tipo de financiación: co-producción - Reparto principal: taxistas limeños.

Breve sinopsis

En 1992 se vive en Perú una grave crisis económica y política. La documentalista conversa con varias personas que se dedican al oficio de taxista para sobrevivir.

Comentario sobre el film

Metal y melancolía. Uno de los personajes utiliza estas palabras tomadas de un soneto de García Lorca para describir lo que significa para él el Perú en ese instante. En la Lima de 1992, el oficio de conductor de taxi se presenta como un medio de subsistencia contingente, una alternativa a la crisis de un gobierno saliente —Alan García y la deuda externa— y la resistencia a un gobierno entrante: autogolpe de Estado, conflicto armado interno, inicios de la dictadura fujimorista y la implementación de un régimen neoliberal descarnado que dura hasta hoy. “El Perú está hecho de metal y melancolía”, dice el taxista, que también es actor y además vendedor improvisado de lapiceros y alfajores. Estas dos palabras, *metal– melancolía*, se acercan y se repelen a la

vez porque se refieren a una materia y a una emoción otorgada a esa materia. Las cosas vivas, las cosas que hablan, las cosas que cuentan, las cosas que, así como las emociones, se debilitan y se pueden volver inservibles.

La película está llena de materiales desgastados (Dajes Kaufman, 2019): autos desvencijados, objetos viejos o malogrados dentro de las casas, pistas rotas, cementerios empolvados; la propia ciudad está herida, deteriorada emocional y visualmente. La desintegración individual y colectiva de la sociedad peruana, la precariedad y la consecuente crisis parecen ser el caldo de cultivo para una narrativa recurrente en el documental latinoamericano de fines del siglo pasado: la supervivencia. Sin embargo, Heddy Honigmann no realiza un retrato que denuncia o sensibiliza únicamente.

Esta película se mete en las venas de los hombres y mujeres que recorren la ciudad en unos autos que se parecen tanto a ellos como los animales domésticos a los humanos que los cuidan. Las cosas —los automóviles— se llenan de vida y empiezan a existir más allá de sus conductores. Son objetos y también son espacios habitados. Gastón Bachellard (1957) habla del espacio habitado como el rincón de nuestro mundo. Estos espacios, estas “casas”, van siendo actualizados a lo largo de nuestra existencia, pero, a la vez, van conservando todo lo ya experimentado. “La casa aguarda al soñador y le permite soñar en paz”. Pienso entonces en otros dos personajes de *Metal y melancolía*. Aquel que habla con su auto —su casa— como si fuera el “amigo” que de vez en cuando se cansa, le juega malas pasadas y se detiene. Solo el cariño y la palabra suave pueden hacerlo volver a andar. Esta *performance* del dueño de este auto ante la cámara habla del ahora, de sus vínculos, de sus soledades, pero también de su deseo. Pienso también en uno de los personajes finales que cuenta una nostálgica historia de amor y desamor. El auto fue testigo de lo vivido y ahora es compañero en el momento de

la remembranza. Es el amigo que le proporciona el fuego y el cenicero para que pueda fumarse el pucho que necesita para terminar de contar. La *performance* del amor perdido sucede dentro de un auto que lo acoge y que lo acompaña musicalmente por uno de los pasillos más desgarradores.

Me pregunto si Heddy Honigmann era consciente de todas las lecturas posibles de su obra cuando se la mira desde el ahora. Si era consciente, por ejemplo, de los extraordinarios silencios que son, probablemente, los que propician y generan todo lo que ocurre delante de la cámara. O si intuía, mientras filmaba, que este relato sobre Lima trazaba la geografía emocional de un momento de la historia.

En agosto de 2022 Heddy ha muerto.¹ Vi por primera vez *Metal y melancolía* cuando, de niña, alguien cercano la trajo de contrabando en un VHS. Una copia grabada de un canal europeo. La película ya tenía varios años de realizada y aquí en el Perú, al parecer, nadie o casi nadie la conocía. Me sorprendí de la posibilidad de poder hacer tanto, de contar tanto con la materia de lo real. Era algo que no sabía que podía existir. Así como a mí, el arte de Heddy ha inspirado a muchas de las personas que trabajamos en cine en este país tan deteriorado y tan doloroso como es el Perú. Treinta años después, la materia de lo real sigue siendo el germen de las producciones y las experimentaciones, a mi parecer, más interesantes. Treinta años después, hay más mujeres que hacemos cine entre otras cosas porque hemos bebido

1 Heddy Honigmann nació en Lima en 1951, hija de refugiados judíos sobrevivientes del holocausto. En 1973 partió del Perú para viajar por México, Israel, España y Francia; estudió cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, se afincó en los Países Bajos y en 1978 se nacionalizó neerlandesa. De las varias películas que dirigió alrededor del mundo tres las realizó en el Perú, en coproducción: *Metal y melancolía*, *El olvido* (2008) y *No hay camino* (2021), su último film, de corte autobiográfico, en el que —ya sabiéndose próxima a la muerte— recordaba su infancia y juventud en Lima, y se reencontraba con familiares, amigas y jóvenes colegas peruanas. [Nota del coordinador, Emilio Bustamante].

de ella. Treinta años después de realizada esta película, aún hay gente que no sabe que existe y que está hecha por una mujer que supo ver muy bien lo contemporáneo y la subjetividad de una época. Treinta años después el Perú sigue en crisis y el oficio de taxista sigue siendo —ahora bajo modalidades de un neoliberalismo globalizado— un medio de subsistencia contingente.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France.

Dajes Kaufman, T. (2019). Precariedad, materia en deterioro y subjetividades destituidas: acerca de una „estética de la descomposición“ en dos documentales de Heddy Honigmann. En *Conexión*, núm. 12, pp. 21-37.

García Lorca, F. (1929). Soneto a Carmela Condon [manuscrito]. En *Biblioteca Nacional Digital de Chile*.

Rozas, J. M. (1976). El soneto «A Carmela, la peruana». En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

12. La teta asustada

Gustavo Herrera Taboada

Ficha técnica

Duración: 94 min - Formato: filmico (35mm) - Tipología: ficción - Dirección: Claudia Llosa - Año de producción: 2008 - Año de estreno: 2009 - Producción: Oberón Cinematográfica; Wanda Vision; Vela Producciones - Tipo de financiación: coproducción - Reparto principal: Magaly Solier, Susi Sánchez, Efraín Solís, Marino Ballón, Delci Heredia.

Breve sinopsis

Como consecuencia de la violación de su madre durante el conflicto armado interno, Fausta padece “la teta asustada”, una rara enfermedad transmitida por la leche materna que le genera sangrado nasal y desvanecimiento en momentos de alta tensión. Tras la muerte repentina de su madre, la joven protagonista debe hacer frente a sus miedos heredados y a los peligros potenciales de Lima, aferrándose a sus canciones terapéuticas y a un escudo que esconde al interior de su cuerpo.

Comentario sobre el film

La teta asustada es la película peruana de mayor trascendencia internacional no solo por la treintena de países en los que se estrenó oficialmente, sino también por los certámenes de prestigio global en los que obtuvo reconocimientos inéditos para una cinta nacional: el Oso de Oro en la Berlinale de 2009 y la nominación a Mejor Película en Idioma Extranjero en la gala de los Oscar de 2010. Esta trayectoria

cosmopolita fue consistente con su modelo de financiación transnacional: una coproducción con participación mayoritaria española que contó con la financiación de fondos mundiales como el World Cinema Fund. También fue consistente con su fuente de inspiración binacional: el libro *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004) de la estadounidense Kimberly Theidon, cofinanciado entre Estados Unidos y Perú. La directora y guionista Claudia Llosa igualmente encarna este transnacionalismo como ciudadana ítalo-peruana residente en Barcelona, de formación artística dividida entre Lima y Nueva York, especializada en retratar culturas y estratos sociales muy diferentes a los propios. Este trasfondo de nexos globales sugiere que *La teta asustada* es menos representativa de una industria filmica peruana que de una directora con acceso a recursos de financiación y promoción de Cataluña, España y la Unión Europea limitados a residentes o nacionales europeos. Aun así, precisamente por tratarse de una coproducción con España, la película puede ubicarse en una vertiente del cine peruano que se remonta a *La boca del lobo* (Francisco Lombardi, 1988) y que sigue vigente.

La teta asustada justifica su peruanidad al narrar un drama familiar que refleja el abandono por parte del Estado de varias generaciones de migrantes andinos en Lima que huyeron del conflicto armado interno. Fausta (Magaly Solier) y su madre Perpetua (Bárbara Lazón) son dos de las innumerables víctimas de este periodo que sufren económica, psicológica y físicamente incluso décadas después de haber sido violentadas. La gravedad del trauma la encarna Fausta que, tras el fallecimiento de la madre, se muestra incapaz de andar sola por la ciudad o de interactuar con personas extrañas, síntomas asociados a la enfermedad que da título a la película. Es así como la protagonista depende del apoyo

de su tío Lúcido (Marino Ballón) para preservar el cadáver de su madre hasta contar con los fondos para trasladarla y enterrarla en su pueblo natal. Sin embargo, ante el indeseable prospecto de tener una muerta en su casa el día de la boda de su hija, Lúcido ejerce presión en su sobrina para que se someta al despiadado mercado laboral capitalino y se convierta en empleada doméstica de la impasible pianista Aída (Susi Sánchez), digna representante de la élite limeña. Es a partir de esta experiencia laboral amarga que Fausta se ve obligada a confrontar su trauma interior y reivindicar su propia integridad física y moral, sin ningún tipo de asistencia médica o legal gubernamental.

La relación entre Fausta y Aída es particularmente simbólica porque concentra varias de las dicotomías históricas en el Perú —quechua contra castellano, pobres contra ricos, indigenismo contra modernismo, etc.— además de dos relacionadas a la película: la de los países coproductores y la de la realizadora con su protagonista. Respecto a la primera, Aída refleja la preeminencia de España sobre Perú en la producción al ser encarnada por la valenciana Susi Sánchez, pese a tratarse en el film de una antagonista limeña y de que Sánchez es prácticamente desconocida para el público peruano. Que sea la única representante española en un reparto predominantemente peruano y de origen andino, no evita que Aída destaque por su relevancia narrativa y su actitud de señora altanera y fría, muy propia de la era colonial, especialmente en relación con una Fausta humilde y retraída. La segunda dicotomía, de carácter meramente subjetivo pero irresistible para los detractores de la película, sugiere que Aída funciona como alter ego de la directora. En ese sentido, así como Aída se apropia de la melodía de Fausta para crear su nueva pieza musical, Llosa se vale del talento de Solier para realizar su película. Aunque excesiva, esta dicotomía se sustenta en la brecha socioeconómica

y cultural que existe entre la directora y la actriz y que se puede extrapolar a las diferencias perennes entre Lima y el resto del país.

Al margen de estas dicotomías que insinúan una aproximación neocolonial, *La teta asustada* no deja de representar una realidad inequívocamente peruana. Prueba de ello es la incomodidad que genera en ciertos compatriotas, ya sea por explotar la cultura “chicha” asociada a las poblaciones migrantes de Lima o por recordar los crímenes del Ejército peruano en el conflicto armado interno corroborados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en 2003. La de Llosa no es la primera película en abordar este tema, pero sí en centrarse en una víctima desde una mirada femenina empática que permite, por ejemplo, retratar el hecho de que Fausta mantiene una papa al interior de su vagina para protegerse de posibles violadores. La cámara se solidariza con la protagonista en situaciones desagradables usualmente generadas por hombres como el médico que reprocha su método de protección sexual, o su primo político que la acosa con frases morbosas. Las canciones melancólicas en quechua de Fausta, uno de los componentes artísticos más relevantes de la película, también manifiestan la penetración entre directora y actriz para construir una historia convincente que entrecruza lo personal con lo histórico, que sirve de tributo a las víctimas del conflicto armado interno y que también puede inspirar a mujeres de cualquier nacionalidad que hayan sufrido por violencia machista.

Como reza su slogan, *La teta asustada* constituye “un viaje del miedo a la libertad”, pero no solo como metáfora del proceso de sanación de Fausta, sino también como un viaje literal por la Lima de Fausta mediante la fotografía de Natasha Braier y el montaje de Frank Gutiérrez. El film se inicia con un plano oscuro en el que solo escuchamos los lamentos de Perpetua y luego desemboca en travellings que

siguen a Fausta atravesando pasillos de hospital y de mercado hasta que llega a la mansión de Aída. Aquí la cámara transita por espacios opacos y estrechos que luego contrastan radicalmente con los planos panorámicos y luminosos del asentamiento humano desértico donde vive Fausta, rodeado de cerros que la protagonista sube y baja por medio de escaleras kilométricas. Más adelante un travelling lateral registra la carrera desesperada de Fausta hacia la mansión de Aída para recuperar las perlas que esta le debe. Un plano dorsal panorámico de Fausta frente al océano Pacífico marca el fin de su odisea en el desierto y el inicio de una nueva etapa en su vida, reconfortante como la brisa marina. La flor de papa del último plano detalle de la película nos devuelve a la tierra y al estado de reposo del comienzo. Esta flor también sirve de metáfora de la propia película, un peculiar fruto artístico que brotó en medio del territorio cinematográfico peruano, cultivado en parte por la industria española, pero sin perder sus raíces culturales e históricas peruanas.

Bibliografía y/o fuentes de referencia

Bedoya, R. (2009). La teta asustada. En *El Comercio*, 22 de marzo.

Portocarrero, G. (2009). Evidencia de que el Perú puede mejorar: A propósito de "La teta asustada". En *Lamula.pe*, 16 de marzo.

Lxs Autorxs

Emilio Bustamante

Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima. Es profesor en la facultad de Comunicación de la Universidad de Lima y en la facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha ejercido la crítica de cine en diversos medios y ha publicado los libros *La radio en el Perú* (2012), *Las miradas múltiples: el cine regional peruano* (2017, en colaboración con Jaime Luna Victoria) y *La batalla por el buen cine. Textos críticos de Armando Robles Godoy 1961-1963* (2020).

Gustavo Herrera Taboada

Máster en Estudios de Cine y Medios por la Universidad de Columbia de Nueva York, Máster en Gestión Cultural por la Universidad Carlos III de Madrid, y Licenciado de Letras en Estudios de Cine, con especialización en Sociología, por la Universidad Clark de Massachusetts. Es doctorando en Estudios de Cine en la Universidad de Edimburgo y ejerce como tutor de español en la misma casa de estudios. Escribe artículos para el blog colectivo *Cinencuentro* (Perú).

Irela Núñez del Pozo

Licenciada en Ciencias de la Comunicación, especialidad en Cine y Medios Audiovisuales por la Universidad de Lima. Realizó crítica de cine y crónica cultural en el diario *El Peruano*. Se ha especializado en la conservación y restauración cinematográfica. En 1991 fundó el Archivo Peruano de Imagen y Sonido, que preside. Desde 2004 trabaja en la Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Actualmente se desempeña en el área de colecciones y patrimonio filmico de esa institución. Ha publicado *Henri-Joseph Joly: quando lo schermo era quadrato* (2010).

Sofía Velázquez

Magíster en Antropología Visual por la Pontificia Universidad Católica del Perú y licenciada en Comunicación por la misma casa de estudios. Es también cineasta (productora, directora, editora y guionista) y miembro del colectivo Mercado Central, agrupación con la cual ha realizado y producido series y proyectos documentales. Además, realiza talleres de cine y creación para mujeres en espacios de reclusión. Ejerce la docencia en la facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación y en la maestría de Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú. *De todas las cosas que se han de saber* (2021), su más reciente película, obtuvo una mención especial del jurado en la Competencia Latinoamericana del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Recibió recientemente la beca MacDowell para una residencia artística en donde desarrollará su próximo proyecto.

Índice analítico

A

- A batalha do passinho: o filme, 62
- ABC do amor, 108
- Abuelos, 457
- A cidade dos piratas, 72
- A cor do seu destino, 112
- A entrevista, 44
- A festa da moça, 57
- Água salada, 675
- Alba, 430
- Alma no olho, 47
- Amor maldito, 54
- Amor para três, 100
- As aventuras amorosas de um padeiro, 50
- Aventura en Río, 526
- Aventuras de Juan Quinquín, 304
- Aventurera, 490

B

- Bajo el sol de Loreto, 624
- Barco sin rumbo, 666
- Barroco, 545
- Brascuba, 116
- Buscando tréboles, 157

C

- Camilo Egas, el pintor de nuestro tiempo, 409
- Canaguaro, 201
- Cecilia (i-ii), 353
- Cerro Corá, 558
- Cine-mujer (colectivo de cineastas colombianas), 207
- Codicia, 590
- Coffea arábica, 331
- Confesión a Laura, 213, 359
- Con mi corazón en Yambo, 422
- Cuba baila, 529
- Cuchillo de palo - 108, 572

D

- Danzón, 511
- De cierta manera, 291
- Dedicada a mi ex, 463
- Diários de motocicleta, 123
- Días de Santiago, 644
- Doña Bárbara, 519
- Dos para el camino, 404
- Du verbe aimer (Del verbo amar), 684

E

- El film justifica los medios, 262
- El gran viaje del capitán Neptuno, 637

El Grill de César 459
El grito 500
El lugar sin límites, 504
El Monstruo Verde (Mariguana), 515
El Pasajero de la Noche / La Selva Oscura, 165
El portón de los sueños - vida y obra de Augusto Roa Bastos, 561
El proyecto del Diablo, 175
El pueblo, 555
El recurso del método, 348, 536
El Siglo de las Luces, 363
El susurro del jaguar, 235
El Terror de la Frontera, 393
El Tesoro de Atahualpa, 389
El toque del oboe, 610
El trueno entre las hojas, 593
Enamorada, 482
Encuentros imposibles, 441
En el infierno del Cha, 587
Entre Marx y una mujer desnuda, 412

F

Fresa y chocolate, 368
Fuera de Aquí (Llukshi kaimanta), 445

G

Garras de oro, 133
Guayaquil de mis amores, 397
Guerra do Brasil, 607

H

Hamaca paraguaya, 569
Hijo de Hombre / Choferes del Chaco / La Sed, 599
Hombres de viento, 634

I

Indianer på svärdfiskfångst (Indígenas en la pesca del pez espada), 438

J

Juliana, 677

K

Kukuli, 626

L

La ascensión al Chimborazo (Die Besteigung des Chimborazo), 453

La bella del Alhambra, 312

La boca del lobo, 692

La burrerita de Ypacarai, 605

La gente de la universal, 170

Lágrimas de fuego, 640

La Muerte de Jaime Roldós, 426

La muralla verde, 670

La primera carga al machete, 286

La sangre y la lluvia, 219

La sangre y la semilla, 596

Las herederas, 581

La Sirga, 190

La sociedad del semáforo, 186

Las razones del lobo, 245

Las ventanas de Salcedo, 145

Latas vacías, 578

La teta asustada, 706

La última cena, 300

La vida es una sola, 697

La Virgen de la Caridad, 273

La viuda de Montiel, 541

L.B.J., 326

Leal, solo hay una forma de vivir, 584
Limite, 35
Los abismos de la vida, 663
Los Conductos, 251
Los confines, 508
Los hermanos del Hierro, 497
Los hieleros del Chimborazo, 399
Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas, 433
Los olvidados, 494
Lucía, 282
Luis Pardo, 621

M

Madame Satã, 59
Mãos sangrentas, 85
María Escobar, 564
Matemática zero, amor dez, 95
Memoria, 257
Memoria desmemoriada, 613
Memorias del subdesarrollo, 277
Meñique, 380
Metal y melancolía (Metaal en Melancholie), 702
Meu destino é pecar, 81
Meus amores no Rio, 90
Miramenometokéi (Espinas del alma), 566
Mi tía Nora, 448
Monos, 240
Muerte y vida en el Morrillo, 335

N

Noche Herida, 229
Noites cariocas, 77
Nossa escola de samba, 104
Nuestra voz de tierra, memoria y futuro, 161

O

Oiga, vea!, 151

O toque do oboé, 119

P

Papeles secundarios, 307

Paraíso, 647

Pon tu pensamiento en mí, 376

Por primera vez, 322

Q

Qué tan lejos, 419

R

Rapsodia en Bogotá, 139

Rata de América, 602

Ratas, ratones y rateros, 416

Reina y Rey, 372

Retrato de Teresa, 295

Rituais e festas bororo, 31

Runan Caycu, 630

S

7 cajas, 575

6, 654

Semáforo en rojo, 533

Señoritas, 223

Sin mover los labios, 195

Soy Cuba, 343

Suite Habana, 339

T

Tailor, 67

Também somos irmãos, 39

Temporada, 69

Túpac Amaru, 687

U

Una familia de tantas, 486

Una novia en Nueva York, 681

Un tigre de papel, 181

Urihi Haromatimapë: curadores da terra-floresta, 65

V

Videofilia (y otros síndromes virales), 650

¡Vámonos con Pancho Villa!, 477

¡Vampiros en La Habana!, 317

W

Wiñaypacha, 658

Y

Yãmīyhex, as mulheres espírito, 75

Yo vendo unos ojos negros, 523

