



CINE

# VENTANA indiscreta



El cine de la década

# índice

<b>Presentación</b>	<b>3</b>
<b>El cine de autor en los años 2010-2019: hacia una mayor densificación narrativa</b> <i>Isaac León Frías</i>	<b>4</b>
<b>Los cines peruanos: una entrevista a Emilio Bustamante</b> <i>José Carlos Cabrejo</i>	<b>10</b>
<b>Sombras de la justicia y la fe: el cine de los hermanos Vega</b> <i>Alejandro Núñez Alberca</i>	<b>16</b>
<b>La producción en el cine peruano: entrevista a Carolina Denegri</b> <i>José Carlos Cabrejo</i>	<b>24</b>
<b>La frontera descubierta: dialécticas y correspondencias entre lo real y lo ficcional</b> <i>Carlos Esquivés</i>	<b>30</b>
<b>Transiciones y transformaciones: El cine de lo real latinoamericano durante la última década</b> <i>Eduardo A. Russo</i>	<b>36</b>
<b>¿Qué es el cine? Una pregunta sobre el universo Marvel</b> <i>Marisabel Ato</i>	<b>44</b>
<b>El cine de Pasolini: la modernidad de lo arcaico</b> <i>Isaac León Frías</i>	<b>52</b>
<b>La pasión según Pasolini</b> <i>José Fernando Saldarriaga Montoya y Nicolás Londoño Osorio</i>	<b>64</b>
<b>Sobre las etiquetas de género en tres películas de Jodorowsky: Poesía sin fin, La danza de la realidad y Fando y Lis</b> <i>José Carlos Cabrejo</i>	<b>76</b>



Foto de portada: *Parásitos*  
Fuente: Amazon.com

**VENTANA INDISCRETA n.º 23**  
Revista de la Facultad de Comunicación

© Universidad de Lima  
Fondo Editorial  
Av. Javier Prado Este n.º 4600  
Urb. Monterrico Chico, Lima 33, Perú  
Teléfono 437-6767, anexo 30131  
Primer semestre del 2020

**CONSEJO EDITORIAL**  
Ricardo Bedoya, Desiderio Blanco,  
José Carlos Cabrejo, Giancarlo Carbone,  
Isaac León Frías y Javier Protzel

**EDITOR**  
José Carlos Cabrejo

**COLABORACIÓN EDITORIAL**  
Diego Oblitas Novoa

**COLABORAN EN ESTE NÚMERO**  
Marisabel Ato, Carlos Esquivés, Nicolás Londoño Osorio, Alejandro Núñez Alberca, Eduardo A. Russo y José Fernando Saldarriaga Montoya

**DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO**  
César Carrión y Rocío Villacorta

**CORRESPONDENCIA**  
ventanaimpresa@ulima.edu.pe

Los trabajos firmados son de responsabilidad de los autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial. Esta revista se publica con fines absolutamente educativos.

**DIRECCIÓN EN INTERNET**  
<http://revistas.ulima.edu.pe>

**SÍGUENOS EN TWITTER**  
[@revventanaind](https://twitter.com/revventanaind)

**BÚSCANOS EN FACEBOOK:**  
[www.facebook.com/revistaventanaindiscreta/](http://www.facebook.com/revistaventanaindiscreta/)

**IMPRESIÓN**  
Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Psje, María Auxiliadora 156-164,  
Breña, Lima, Perú  
Teléfonos: 424-8104 / 332-3229  
[tareagrafica@tareagrafica.com](mailto:tareagrafica@tareagrafica.com)

**ISSN 2073-2759**

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2009-03699

# Presentación

La nueva edición de *Ventana Indiscreta* hace un recorrido a través de las tendencias del cine contemporáneo en la última década (2010-2019). Desde el cine más personal, de autor, hasta uno masivo. Nos instalamos en un vaivén entre las películas que buscan jugar con las convenciones del género y las fronteras de la no ficción, dilatar el tiempo del encuadre o minar narrativas canónicas, y los filmes manejados por las grandes franquicias, de imágenes espectaculares basados en el culto a la estrella y a las viejas y míticas estructuras narrativas. Ello lo hacemos en el contexto de las plataformas de *streaming* como Netflix, actores importantes en la difusión de estos tipos de cine tan diferentes entre sí.

Por otro lado, encontrarán entrevistas que exploran lo sucedido en el cine peruano tanto en lo que respecta a la producción como a la diversidad de cines que podemos encontrar en nuestro país: películas autogestionadas, largometrajes ganadores de premios del Estado, las producciones de Tondero, documentales como *La revolución y la tierra*, largometrajes realizados en el interior del país, etcétera. Dichas entrevistas fueron realizadas a la productora Carolina Denegri y al crítico de cine e investigador Emilio Bustamante.

Asimismo, presentamos un especial sobre el cineasta Pier Paolo Pasolini. Dentro de algunos meses se cumplirán 45 años de su muerte y celebramos su obra, siempre viva entre nosotros, con textos que revisan títulos esenciales del realizador italiano como *El Evangelio según San Mateo*, *Teorema* o *Saló*. Alguna vez el realizador italiano dijo: "La marca que ha dominado toda mi obra es este anhelo de vida, este sentimiento de exclusión que no disminuye, sino que aumenta el amor a la vida". Esa vitalidad que Pasolini le imprimió a sus películas es la que recorre algunas de las páginas de este número de *Ventana Indiscreta*.

# **EL CINE de AUTOR en los años 2010-2019:**

## **Hacia una mayor densificación narrativa**

Una revisión de las tendencias del cine de autor en la década que acaba de terminar, entre las que podemos contar tanto la densidad narrativa como la hiperduración, con películas que incluso pueden sobrepasar las diez horas.



Foto:  
Aurora

Fuente: Cinelapsus

a nota sobre la marcha del cine de autor de ficción en el primer quinquenio de la segunda década del siglo, que escribí en el número 13 con el título “¿Por dónde se mueven las olas?”, terminaba señalando que las películas *Copia certificada* (*Copie conforme*, 2010) y *Like someone in love* (2012), ambas del iraní Abbas Kiarostami, apuntaban a una mayor complejidad en la carga narrativa, a una composición más elaborada de los personajes y a un mayor espesor dramático de las escenas, frente a la radical economía narrativa de las tendencias “sustractivistas” predominantes en la primera década del siglo.

¿Hasta qué punto se ha asentado esa tendencia? Por lo pronto, hay que decir que, curiosa y paradójicamente, la carrera de Abbas Kiarostami, fallecido en el 2016, se cierra con una obra póstuma, que es una vuelta a ese *mínimum* narrativo que esbozó en *Cinco* (*Five Dedicated to Ozu*, 2003), con solo cinco tomas en cámara fija; *Diez* (*10 on Ten*, 2004), una extensión de la anterior y *Shirin* (2008), centrada en los primeros planos de rostros de un centenar y poco más de mujeres viendo una obra de teatro. La obra *24 cuadros* (*24 Frames*, 2017), notable instalación cinematográfica formada por planos que se alimentan de fotografías y pinturas, termina siendo la radicalización de los postulados implícitos en esas tres obras que no componen historias y apelan a un reduccionismo expresivo extremo.

#### **Del reduccionismo a la apertura**

Sin embargo, ese reduccionismo llevado al límite por Abbas Kiarostami en *24 cuadros* define, con variantes, la obra de otros creadores del cine más reciente, como es el caso del

LO QUE SE TRAZA AHORA ES UN  
RELATO CONCENTRADO Y MÁS  
COMPLEJO O UNA GEOGRAFÍA  
MÁS HETEROGÉNEA, CON TINTES  
EMOCIONALES QUE TRANSITAN  
POR EL DRAMATISMO, EL HUMOR,  
LA IRRISIÓN O LA MELANCOLÍA.

norteamericano James Benning, el mayor minimalista del cine contemporáneo: *13 Lakes* (2004), *Ten Skies* (2004), *Small Roads* (2011); del catalán Albert Serra: *Historia de mi muerte* (*Història de la meva mort*, 2013), *La muerte de Luis XIV* (*La mort de Louis XIV*, 2016), *Roi Soleil* (2018) o el de Tsai Ming-Liang, de la serie *Walker* (2012). No es el que reconocemos de ese mismo modo en la obra de otros cineastas que simplifican, contraen o aplanan la materia narrativa en función de un tipo de representación más concentrada o depurada, pero con una mayor dimensión iconográfica o reflexiva.

**Foto:**  
*Copia  
certificada*



Fuente: Metropole

Por ejemplo, en la obra del portugués Pedro Costa: *Caballo dinero* (*Cavalo dinheiro*, 2014), *Vitalina Varela* (2019); del surcoreano Hong Sang-soo: *La cámara de Claire* (*La caméra de Claire*, 2017), *El día después* (*Geu-hu*, 2017), *Hotel sobre el río* (*Gangbyeon hotel*, 2018) o del chino Jia Zhangke: *Platform* (*Zhantai*, 2000), *Lejos de ella* (*Shan he gu ren*, 2015). Este último ha pasado de contar historias de resonancias amplias como las de *The world* (*Shijie*, 2004), a otras que, sin menoscabo de sus implicancias sociales, están más acotadas, como las de *Un toque de violencia* (*Tian zhu ding*, 2013) o *Esa mujer* (*Jiang hu er nü*, 2018). Costa, por su parte, trasciende el ámbito del barrio lisboeta de Fontanhas en su mirada a la condición marginal.

A Hong Sang-soo, que cultiva un estilo muy llano y directo de *conversation pieces*, nadie podría atribuirle escasez de sustancia dramática. Incluso, realizadores latinoamericanos que habían hecho bandera de la austeridad expresiva avanzan en una dirección de mayor elaboración visual y narrativa, como es el caso de Lisandro Alonso en *Jauja* (2014), de Lucrecia Martel en *Zama* (2017), de Carlos Reygadas en *Post Tenebras Lux* (2012) y *Nuestro tiempo* (2018). Mayor elaboración visual y narrativa no indica en estos casos retomar al menos en parte una narrativa tradicional o clásica, pues *Jauja*, *Zama* y las más recientes películas de Reygadas siguen postulando modalidades muy personales de articulación del material dramático notoriamente diferenciadas de cualquier precedente.

Igualmente, el lituano Šarūnas Bartas, por su parte, parece adentrarse en una representación menos escueta y lacónica en *Frost* (2017) si la comparamos con las que se exponen en *Algunos de nosotros* (*Few of us*, 1996), *La casa* (*A Casa*, 1997) o *Libertad* (*Freedom*, 2000).

Es también curioso, y en parte coincidente con la tendencia que apuntamos, que nada menos que Philippe Garrel, a quien consideramos en un texto publicado en el número 1 de *Ventana Indiscreta* sobre el cine de autor en la primera década del siglo, como el cineasta-puente entre los nuevos cines de los años 60-70 y los que asoman en las últimas décadas, haya dirigido *A la sombra de las mujeres* (*L'ombre des femmes*, 2015) y *Amantes por un día* (*L'amant d'un jour*, 2017) con una tónica comparativamente más amable o, incluso, liviana que aquella que predomina en el conjunto de su obra. Más amable o liviana no quiere decir que Garrel haya cedido



Fuente: MoMA

**Foto:**  
*Jauja*

a ningún tipo de facilismo, pues sigue siendo el hombre que domina un registro intimista muy cerrado, pero son relatos menos atravesados por esa onda interna perturbadora tan propia del cineasta francés.

### La densidad narrativa

Más que la concentración espacial o temporal, más que el vagabundeo o el extravío, propios de una buena parte del cine de autor de los primeros años del siglo, lo que se traza ahora es un relato concentrado y más complejo o una geografía más heterogénea, con tintes emocionales que transitan por el dramatismo, el humor, la irrisión o la melancolía, como podemos observar en los cineastas rumanos Cristi Puiu: *Aurora* (2010), *Sieranevada: una reunión de familia* (*Sieranevada*, 2016); Cristian Mungiu: *Más allá de las colinas* (*Dupa dealuri*, 2012), *Graduación* (*Bacalaureat*, 2016) o Corneliu Porumboiu: *El tesoro* (*Comoara*, 2015), *La Gomera* (2019); en los portugueses Miguel Gomes: *Tabú* (*Tabu*, 2012), la trilogía de *Arabian Nights* (2015) o João Pedro Rodrigues: *Morir como un hombre* (*Morrer Como Um Homem*, 2009), *El ornitólogo* (*O Ornitólogo*, 2016), *The Last Time I Saw Macao* (*A Última Vez Que Vi Macau*, 2012); esta última codirigida con Rui Guerra do Mata. En los italianos Matteo Garrone: *Gomorra* (2008), *Reality* (2012), *Dogman* (2018), y Paolo Sorrentino: *Il Divo* (*Il divo - La spettacolare vita di Giulio Andreotti*, 2008), *La gran belleza* (*La grande bellezza*, 2013), *Juventud* (*Youth*, 2015), *Silvio* (*y los otros*) (*Loro*, 2018); en los franceses Claire Denis: *Un bello sol interior* (*Un beau soleil intérieur*, 2017), *High Life* (2018) y Bruno Dumont: *Fuera de Satán* (*Hors Satan*, 2011), *El pequeño Quinquín* (*P'tit Quinquin*, 2014), *Jeanne* (2019).

Por no hablar de los relatos de mayor aliento narrativo y con un mayor anclaje en las tradiciones fílmicas de sus respectivos países en los también franceses Arnaud Desplechin: *El primer día del resto de nuestras vidas* (*Un conte de Noël*, 2008), *Tres recuerdos de mi juventud*

(*Trois souvenirs de ma jeunesse*, 2015), *Los fantasmas de Ismael* (*Les fantômes d'Ismaël*, 2017); Olivier Assayas: *Las horas del verano* (*L'heure d'été*, 2008), *Personal Shopper* (2016), *El otro lado del éxito* (*Clouds of Sils Maria*, 2014); Pascale Ferran: *Lady Chatterley* (2006), *Alas de libertad* (*Bird People*, 2014); del alemán Christian Petzold: *Barbara* (2012), *Ave Fénix* (*Phoenix*, 2014), *Transit* (2018). Del japonés Hirokazu Koreeda: *De tal padre, tal hijo* (*Soshite chichi ni Naru*, 2013), *Somos una familia* (*Manbiki kazoku*, 2018); del británico Terence Davies: *El mar profundo y azul* (*The Deep Blue Sea*, 2011), *Sunset Song* (2015); del ruso Andrey Zvyagintsev: *Elena* (2012), *Leviathan* (*Leviathan*, 2014), *Sin amor* (*Nelyubov*, 2017); del taiwanés Hou Hsiao-Hsien: *El vuelo del globo rojo* (*Le voyage du ballon rouge*, 2007), *La asesina* (*Ci ke Nie Yin Niang*, 2015); de los surcoreanos Lee Chang-dong: *Poesía para el alma* (*Shi*, 2010), *Burning* (*Beoning*, 2018) o Bong Joon-ho: *Madre* (*Madeo*, 2009), *Okja* (2017), *Parásitos* (*Gisaengchung*, 2019).

También el argentino Gustavo Fontán: *El árbol* (2006), *La casa* (2012), *El limonero real* (2016), cultivador de un minimalismo puntillista, afronta un relato (distendido y muy laxo, sí) en *La deuda* (2019), que establece un punto de inflexión con su obra previa. Otros argentinos que abonan el terreno de las narraciones de mayor envergadura son Pablo Trapero: *Carancho* (2010), *Elefante blanco* (2012), *El Clan* (2015) y Adrián Caetano: *El otro hermano* (2017). Y entre los brasileños, Kleber Mendonça Filho: *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019); y Karim Aïnouz: *O Sol na Cabeça* (2018) y *La vida invisible de Eurídice Gusmão* (A Vida Invisível, 2019).

### La hiperduración

Un componente que se ha venido acen- tuando es el de la duración. En los años noventa, el húngaro Béla Tarr le dio siete horas y media a su filme *Sátántangó* (1994). En años recientes, el filipino Lav Diaz llega a las ocho horas en *Lullaby to the Sorrowful Mystery* (*Hele sa hiwagang hapis*, 2016) y el argentino Mariano Llinás pasa de las cuatro horas de *Historias extraordinarias* (2008) a las trece horas y media de *La flor* (2018). Esta última es una de las propuestas más originales del período, no tanto por su duración (cier- tamente, inusual) sino porque ensaya una suerte de *film-serial* que puede ser de aquí en adelante uno de los prototipos de narración al interior de las cadenas de *streaming*. No es práctica de cara al espec- táculo de salas públicas una extensión tan



**Foto:** 24 cuadros

dilatada, pues dificulta la programación. En cambio, el espacio electrónico-digital se presta para la división y el corte en una sucesión de capítulos. Precisamente, *La flor* se organiza en seis capítulos con el agregado de una diversidad genérica y de modalidades narrativas que, claro, no son la marca distintiva de las series televisivas en boga, pero que evidencian una posibilidad de un cine de autor posible en el espacio del *streaming*.

A Lars Von Trier lo hicieron dividir *Ninfomaniaca* (*Nymphomaniac*, 2013), de cinco horas, en dos partes y a Sion Sono le recortaron las seis de *Love Exposure* (*Ai no mukidashi*, 2008) para su difusión comercial en salas, pero el espacio del *streaming* abre la posibilidad de que allí se encuentre ese ámbito si no negado, sí fuertemente condicionado por la política de la exhibición en salas. Lo demuestra el caso de *El irlandés* (*The Irishman*, 2019), de Martin Scorsese, que tendría serias dificultades para contar con un vasto público en las grandes pantallas por su duración de tres horas y media y por el propio carácter de un relato que no es el de *El padrino*, y por eso ni la Paramount, ni ninguna otra gran productora, accedieron a ofrecer la suma de 100 millones que se requería y fue Netflix la que asumió el desafío.

La dilatación temporal puede, claro está, asociarse a la fijeza o concentración espacial y al minimalismo expresivo, pero sin menoscabo de esa opción, es muy probable que se tienda a ligar con lineamientos narrativos como los que pergeña Llinás en *Historias extraordinarias* (2008) y *La flor* (2018).

Otra experiencia innovadora, no propiamente en la hiperduración de la película como tal, pues alcanza solo dos horas cuarenta y cinco minutos, sino en el tejido de la historia narrada y la peculiar cronología que se instala, es la de *Boyhood: momentos de una vida* (*Boyhood*, 2014), de Richard Linklater. Aquí la novedad está en que el realizador registró escenas a lo largo de doce años, siguiendo el crecimiento de su protagonista, Ellar Coltrane, desde la infancia hasta la juventud y, simultáneamente, el avance en edad

EL CINE DE AUTOR SE MUEVE Y SE  
SEGUIRÁ MOVIENDO FUERA DE  
PROGRAMAS Y DE CRONOGRAMAS  
Y UN PEQUEÑO BALANCE,  
INEVITABLEMENTE PARCIAL Y  
LIMITADO, NO PUEDE DARLE ORDEN A  
UN UNIVERSO MUY VARIADO.

de los otros personajes (e intérpretes). El mismo Linklater ha anunciado el inicio de un nuevo proyecto que le tomará veinte años. Propuestas de estas características pueden encontrar, asimismo, un espacio en la construcción serial para las cadenas de transmisión en la línea de Netflix.

#### Posiciones del cine de autor

En esta tarea de escribir caminando, es decir, de ir señalando tendencias sobre la marcha y que se fijan con mayor claridad cuando se tiene una perspectiva de tiempo mayor, solo caben observaciones de acompañamiento, miradas al paso. El cine de autor se mueve y se seguirá moviendo

fuera de programas y de cronogramas y un pequeño balance, inevitablemente parcial y limitado, no puede darle orden a un universo muy variado. Por eso no aspiro sino a dar cuenta de algunas tendencias que se vislumbran y que, por cierto, no son las únicas. Lo que viene a continuación es todavía incierto, pero se puede especular en que la legitimación cultural del *streaming*, que alcanzó un primer reconocimiento con *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, y que se ve fortalecida con la nominación de *El irlandés* en diversas competencias (BAFTA, Globos de Oro, Óscar y otras), puede conducir a un refuerzo significativo de la franja autoral en las pantallas de recepción individual o familiar. Seguramente, el balance que haremos dentro de cinco años nos permitirá comentar si ese impulso se consolida y qué efectos produce en el panorama audiovisual, así como también si esa tendencia hacia una mayor densificación narrativa se hace más prominente aún de lo que es ahora. Aunque es previsible que las búsquedas y los caminos expresivos —y qué bueno que sea así— seguirán abriendo el abanico de posibilidades que ofrece la estética cinematográfica y que nos siguen y, sin duda, nos seguirán sorprendiendo. ◻

Foto:  
La flor



# LOS CINES PERUANOS:

## Una entrevista a Emilio Bustamante

Docente universitario, crítico de cine e investigador, hace un balance del panorama cinematográfico peruano. Conversamos sobre los logros, las falencias y la diversidad de las películas peruanas en esta última década.



Foto: Diego Oblitas

Foto:  
*La favorita*

## **Gracias a la tecnología digital, las películas nacionales se han multiplicado y diversificado. ¿Cuáles son los cambios más importantes que identificas en el cine peruano en estas últimas décadas, específicamente en este nuevo siglo?**

Los que has mencionado. Así como se ha incrementado la producción, también ha aumentado la variedad de películas. En cuanto al cine regional únicamente, por ejemplo, del 2000 al 2009 se hicieron 57 largometrajes, y del 2010 al 2019 se hicieron 137. Se puede decir que existe un aumento notorio en la producción de películas peruanas. Actualmente, encuentras el cine comercial de género que predomina en Cajamarca, Junín, Ayacucho y Puno, y por otro lado tienes el cine experimental de autor que predomina en Lambayeque, La Libertad, Arequipa y Cusco. Son cines diferentes, y estamos hablando solo del cine que se hace fuera de Lima.

En la capital están las películas comerciales, como las de Tondero; las películas de ínfima calidad, como la del "Chato Barraza"; las películas de autor, que ganan premios internacionales, como *Rosa Chumbe* (2015); y las películas independientes, que circulan por festivales, y que no van a los multiplex salvo excepciones, como *Videofilia (y otros síndromes virales)* (2015) que, recordemos, ganó el Tiger Award en Rotterdam. Entonces, hay una gran variedad de largometrajes. Los documentales también han aumentado en gran escala; hay casos como el de *La revolución y la tierra* (2019), que ha entrado a los multiplex y ha generado un inesperado número de espectadores. Yo creo que la última década se ha caracterizado por eso, por el incremento de la producción y la variedad.

## **¿Cómo percibes la problemática de la crítica de cine en el Perú? ¿Piensas que existe una crisis al respecto?**

Sí, existe. Las únicas revistas impresas que siguen vigentes son *Ventana Indiscreta* y *Cuadro por Cuadro*, una revista chichlayana que acaba de reaparecer. Pero muchas otras desaparecieron, como *Godard!*, que fue tan importante; una revista que había tenido continuidad y era, además, el semillero de muchos críticos. No pudo seguir saliendo como revista impresa ni tampoco como revista digital. El único crítico que tiene un espacio más o menos amplio en estos momentos en la prensa de masas es Sebastián Pimentel en *El Comercio*, pero para comentar películas de cartelera, que limita mucho; y, si hay otros críticos en otros medios, les dan un espacio muy chico. Ante este retroceso en los medios masivos, la crítica se refugia en blogs o páginas web.

Siento que falta mucha más crítica con respecto a la cantidad y variedad de películas peruanas que se han estado generando en la última década. Estas películas peruanas necesitan ser criticadas, discutidas, comentadas. Hay mucha producción, pero poca crítica. Existen, como sabemos, dificultades en la distribución de las películas que impiden que estas puedan ser vistas por muchas personas; y la crítica tampoco contribuye mucho a que sean vistas. La crítica ha cambiado, la recepción y los públicos también. Por ponerte un ejemplo: antes los lectores de las revistas veían las mismas películas que los críticos veían en la cartelera, por lo que se podía discutir de lo mismo. Ahora no sucede así: está la cartelera, pero son pocas las buenas películas en ella. Y las mejores películas se ven a través de otros medios por grupos aislados de cinéfilos; pero yo siento que ni siquiera se hace crítica para esos grupos pequeños.

## **Estamos ante una suerte de oscuridad. En el Perú muchas veces tienes que buscar la película peruana para poder verla, sin tener la facilidad de encontrarla.**

Exacto. Las películas de Eduardo Quispe, por ejemplo, que me parece que es uno de los cineastas más importantes de las

últimas dos décadas, están en la oscuridad. Las películas de Leonardo Sagástegui se hallan por allí perdidas en la web. Sobre Rafael Arévalo no se ha escrito nada, salvo unas líneas en el libro de Bedoya sobre cine digital peruano. Existen libros peruanos sobre cine, pero la difusión de estos es muy limitada, y fuera del país no se encuentran. Hay algunas ediciones digitales de esos libros que las editoriales que los sacan no promueven. Afuera nadie conoce lo que está pasando con el cine peruano actual y dentro muy pocos.

La vez pasada hablaba con Mónica Delgado y me decía que faltaban espacios físicos de discusión, y tiene razón; creo que los espacios físicos con los virtuales deben complementarse. Los cinéfilos no se reúnen en lugares específicos para discutir, para ver películas y luego comentarlas. No hay un sitio como la Filmoteca de Lima de los años 80 y 90. Eso también ayudaría a que la gente que gusta del cine y quiera hacer cine, o esté haciendo cine, se conozca, debata, discuta, y eso se extienda en las redes.

Tampoco hay una crítica ni física ni virtual que te diga que las películas de Eduardo Quispe están en el Centro Comercial Polvos Azules o en tal página web. No hay ese filtro de la crítica hacia las películas interesantes que se pueden ver en internet. Mucho del llamado cine regional está perdido en la red; hay bastante que ver ahí, pero no hay orientación ni filtro para descubrirlo.

## **En el ámbito del llamado cine regional, la película que ha destacado es *Wiñaypacha* (2017). Más allá de este largometraje, ¿qué es lo que ha pasado en general con este cine en los últimos 10 años?**

La producción de cine regional en la última década ha sido mayor a la de décadas anteriores. Ha aumentado, como dije al inicio. Tengo números de producción por año, que son relativos, porque siempre hay películas que se nos escapan. Estos son: en el 2010, catorce largometrajes; en el 2011, quince; en el 2012, doce; en el 2013, quince; en el 2014, nueve; en el 2015, diecinueve; en el 2016, veinte; en el 2017, ocho; en el 2018, catorce; en el 2019, once. O sea, es una producción constante. En contra de quienes pronosticaban que iba a decaer, no ha sido así, a pesar de que la producción en Ayacucho y Puno sí ha bajado. En Ayacucho, a partir del cierre del cine Caveró, y en Puno, cuando se abren los multiplex. Pero se ha incrementado en otros departamentos, como Junín y Cajamarca, por ejemplo.

*Wiñaypacha*, que es una película de autor, está realizada por un director, como Óscar Catacora, que comenzó haciendo cine de género. Catacora comenzó con el mediometraje *El sendero del chulo* (2007), que es un *thriller*; pero ahora está explorando otros ámbitos y *Wiñaypacha* es ya un hito

en el cine regional y nacional. La mejor película peruana de la última década, a mi parecer.

Así mismo, se han hecho otras películas importantes que son difíciles de ver ahora, pero que congregaron mucho público cuando fueron exhibidas en sus regiones. Mencionaría entre las principales a las ayacuchanas *Supay, el hijo del condenado* (2010) de Miler Eusebio, que llegó a verse en una función en la Universidad de Lima, y *Bullying maldito, la historia de María Mari-macha* (2015) de Mélinton Eusebio, que se vio en la Semana del Cine de la Universidad de Lima y en una muestra especial del Festival de Cine de Lima. Estas películas regionales de género a veces muestran una narrativa diferente a la de las películas convencionales que solemos ver, pero apropiada a lo que desean expresar. La falta de causalidad y las repeticiones en una película como *La casa rosada* (2016) de Palito Ortega Matute, por ejemplo, no solo sirven para enfatizar el absurdo y la redundancia pesadillesca de los acontecimientos que vive el protagonista del filme, sino aluden también a la repetición cíclica de ciertos males nacionales como la violencia política y la represión militar.

*El ordenador* (2012), filme trujillano de Omar Forero, sobre un hombre que sabe que va a morir y pone orden en su vida, es otra película valiosa

SIENTO QUE FALTA MUCHA MÁS  
CRÍTICA CON RESPECTO A LA  
CANTIDAD Y VARIEDAD DE PELÍCULAS  
PERUANAS QUE SE HAN ESTADO  
GENERANDO EN LAS ÚLTIMA DÉCADA.  
HAY MUCHA PRODUCCIÓN, PERO  
POCA DISCUSIÓN ALREDEDOR DE  
ESTAS OBRAS.

que se ha visto, lamentablemente, muy poco. Son importantes, también, las películas de Miguel Barreda, como *La cantera* (2019), una áspera adaptación de Hamlet en las canteras de sillar de Arequipa. Están las películas de la arequipeña Karina Cáceres, que se pueden ubicar dentro de la línea del documental autobiográfico y poético, y los cortos del chichlayano Manuel Eyzaguirre que son exploraciones de su ámbito familiar que, sin embargo, alcanzan resonancias universales.

**Foto:**  
Wiñaypacha



Fuente: HabanaFilmFestival

Un cineasta interesante, de aparición reciente, es John Alexander Celis, de Bambamarca, que ha hecho los filmes de género fantástico *Ángeles de manos negras 1* y *Ángeles de manos negras 2*, que se han exhibido en su ciudad y en el Festival Insólito de Lima. Hay, asimismo, interesantes películas experimentales y de animación en Cusco, entre muchos otros filmes que no se conocen ni difunden suficientemente.

**Hay estas películas de mundos adolescentes que se aproximan a la tecnología y las redes sociales, pero de modo conflictivo. Ese es el caso de *Videofilia (y otros síndromes virales)* (2015) y *Algo se debe romper* (2015), largometrajes muy singulares en contraste con los demás que hemos visto del cine peruano de los últimos años.**

Sí, estoy de acuerdo, y en la siguiente película de Méndez, en *El Anti-Faz* (2018), también se presenta esta problemática. Se nos plantea dejar la tecnología un rato y que pasemos más tiempo, y establezcamos mayor empatía con los seres humanos que tenemos a nuestro alrededor. Es interesante esta mirada del presente con respecto a personajes jóvenes que resultan ser más complejos de lo que parecen.

**¿Cuál es la percepción que tienes de las películas de Tondero Producciones?**

Producen técnicos, forman cuadros profesionales, y en ese sentido me parecen importantes.

No es el cine que me guste o que realmente me interese, pero posee una relevancia.

**¿Cómo evalúas el trabajo en las últimas décadas de directores más veteranos, como Francisco Lombardi o Augusto Tamayo?**

El que más me interesa en los últimos tiempos es Tamayo, quien no tiene un estilo muy reconocible como para ser apreciado como un autor, pero sí tiene un universo propio. Por ejemplo, en la última película que hizo, un filme de terror, tuvo que basarse en Ricardo Palma. Ese es su mundo. Él mira hacia el pasado con nostalgia, hacia un Perú que imagina que pudo ser y no fue. Creo que la trilogía que forman *El bien esquivo* (2001), *Una sombra al frente* (2007) y *La vigilia* (2010) es muy coherente, aunque sea dispareja la calidad de los largometrajes. A través de los tres filmes se representa una idea de nación desde su gestación hasta su crisis. La nación mestiza conducida por los herederos de los conquistadores españoles y los príncipes incas, no de los indios. Una idea de nación que, obviamente, corresponde a una clase social y que hoy resulta anacrónica, pero que forma parte de las obsesiones personales de Tamayo y está expresada en esas películas.

**Tomando en cuenta la evolución de la sociedad actualmente y cómo ha sido recibido el cine nacional por los peruanos, ¿cómo aprecias el panorama de los festivales de cine en el Perú?**

**Foto:**

Juan Daniel Molero, director de *Videofilia (y otros síndromes virales)*



Fuente: Elmamm



Fuente: IMDb

Es una década que nos ha dado festivales de cine como Lima Independiente, Transcinema, Fiacid, Cinesuyu, Hecho por Mujeres, Corriente, Al Este, Insólito, Muta, La Semana del Cine de la Universidad de Lima, el Festival de cine de Ayacucho, el Festival de Cine de Huánuco o el Festival de cine de Trujillo. En ellos han circulado películas muy diferentes. La desaparición de algunos de estos festivales, como Fiacid y Lima Independiente, se debe a que el Estado no tiene una política de respaldo a este tipo de actividades, y, en general, no tiene una política clara con respecto al cine peruano, ni tampoco con respecto a la cultura en general. Obviamente, este tipo de festivales necesita un apoyo más decidido para su continuidad; si no lo tienen, yo temo que todos terminarán desapareciendo.

El papel que ha cumplido el Estado hasta hoy, es insuficiente. Creo que sus limitaciones se ven muy claramente en el Decreto de Urgencia, en el que se aprueba una norma legal cuyas falencias ya se habían señalado hacía mucho tiempo, que no resuelve el problema de la exhibición y distribución, ni crea cuota de pantalla, cinemateca o escuela de cine. No menciona ni siquiera una política sostenida de formación de público. En ese sentido, no es una ley marco; es una ley que solo mejora un poco algunas cosas que ya había, quita otras, y no se ocupa de lo fundamental. El Estado no tiene claridad con respecto a generar una ley que apoye profundamente al cine peruano. ◻

**Foto:**  
Rosa Chumbe

## Las mejores películas peruanas de la última década según Emilio Bustamante

*Wiñaypacha* (2017) de Óscar Catacora  
*6* (2016) de Eduardo Quispe Alarcón  
*Face deal* (2014) de Mary Jiménez  
*Supay, el hijo del condenado* (2010) de Miler Eusebio  
*Las malas intenciones* (2011) de Rosario García Montero  
*El epitafio no me importa* (2011) de José Manuel Sosa y Alberto Angulo Chumacero  
*El ordenador* (2012) de Omar Forero  
*Viajero* (2012) de Manuel Eyzaguirre  
*Rosa Chumbe* (2015) de Jonatan Relayze  
*Videofilia (y otros síndromes virales)* (2015) de Juan Daniel F. Molero  
*5* (2014) de Eduardo Quispe Alarcón  
*Mecanismo velador* (2014) de Diego Vizcarra  
*El espacio entre las cosas* (2013) de Raúl del Busto  
*Sobre las brasas* (2013) de Mary Jiménez y Bénédicte Liénard  
*Bullying maldito, la historia de María Marimacha* (2015) de Mélinton Eusebio  
*3* (2010) de Eduardo Quispe Alarcón y Jim Marcelo.  
*By the Name of Tania* (2019) de Mary Jiménez y Bénédicte Liénard  
*Casos complejos* (2018) de Omar Forero  
*Rosa* (2010) de Dalmer Quintana  
*Expectante* (2018) de Farid Rodríguez

# SOMBRA de la justicia y la fe: el cine de los hermanos Vega

El decenio crucial para el cine peruano no puede estar completo sin estos dos nombres: Daniel y Diego Vega. Guionistas y directores, su filmografía juega con las peripecias de jueces, expatriados, prestamistas y devotos de la fe, ensombrecidos siempre por formas de vida autoritarias, impedidos de vincularse con los demás por su apatía, su orgullo o su hostilidad.

★ ALEJANDRO NÚÑEZ ALBERCA



res largometrajes: *Octubre* (2010), *El mudo* (2013), *La bronca* (2019) han elevado los nombres de Daniel y Diego Vega a esa lista de directores peruanos imperdibles de hoy en día. Diez años después de su primera incursión en Cannes, los hermanos se orientan por un formato distinto con *El día de mi suerte* (2019), en donde siguen a un imitador (Lucho Cáceres) que mantiene una relación quijotesca con el legendario Héctor Lavoe, a quien busca conocer aprovechando su paso por el Perú.

Pero mucho antes de su llegada al *streaming*, la pareja de directores ya ha demostrado su talento. Desde *Octubre*, su filmografía se ha visto acechada por la sombra del patetismo. Sus personajes con frecuencia operan como autómatas, buscan aferrarse a una forma de vida que los repele y algunos van por la vida convencidos de su falaz importancia ante el mundo. Son perdedores que encarnan los venenos invisibles de sus ambientes, proyectándolos contra sí mismos y contra aquellos que, de milagro, todavía no los abandonan, pero que ya consideran irse.

### Advenir en el devenir

En algún lugar de Lima, un hombre regresa a casa y descubre que tiene una hija. Llorando desde un cesto, en medio de su habitación, la vida del prestamista Clemente (Bruno Odar) acaba de transformarse, o, al menos, amenaza con hacerlo.

De pocas palabras, amante del dinero y las prostitutas, Clemente prefiere repetir el mismo día por lo que le queda de vida. Su negocio se basa en la confianza, pero también en la repetición. Pese a que los motivos y las cantidades varían, cada préstamo debe empezar y terminar como el anterior. Entre él y sus clientes pareciera existir una distancia insalvable en lo que respecta al dinero. Para los primeros,

vale por lo que pueden hacer con él. Para el prestamista, no obstante, el valor parece ser algo inmanente y, por lo mismo, evidente. Pero está equivocado y la prueba de ello es que no se puede deshacer de ese papel falso con el rostro de Santa Rosa de Lima. Aún si alguien cae en el engaño, es demasiado para una transacción sencilla, un estorbo. La diferencia está en que para Clemente es valioso porque lo tiene; para todos los demás, su valor consiste en que se podrán deshacer rápidamente de él. Mientras más pequeño, mejor.

Pero el dinero es un medio para Clemente en otro sentido. En cierto modo, es la única razón de que siga hablando con otros. Esto aplica tanto para sus clientes y las prostitutas que contrata como para el personaje de Don Fico (Carlos Gassols), quien ha dejado sus ahorros bajo el cuidado del personaje de Odar. Todos tienen una razón para aproximarse al prestamista, pero nadie parece estar ahí por su propia voluntad, tampoco permanecen más de lo necesario. La excepción a esto son su hija y Sofía (Gabriela Velásquez), hasta donde sabemos las únicas mujeres que no tienen razón para aprovecharse de él. ¿Pero cómo reacciona Clemente a esto? Reniega de tener que cuidar a su hija y cualquier avance sexual de Sofía es pronto neutralizado. El miedo a abrirse a otros, a aventurarse en relaciones donde él no tenga el control termina siendo la mayor carencia del personaje. Las relaciones asimétricas con prostitutas o clientes son menos riesgosas, pero también más pobres.

No obstante, la fórmula de Clemente resulta estar llena de errores. Si lo que busca es proteger una sensibilidad precaria o una masculinidad débil (o ambas), así como su propia integridad física, tampoco es algo en lo que tenga éxito. A lo largo de la película otros personajes lo estafan,



le dan direcciones falsas, le insultan, incluso lo golpean y lo abandonan sobre el asfalto. El advenir de su hija en su vida es un momento inédito e ineludible en la vida de un hombre demasiado cómodo en su monotonía, algo que lo arroja de cara a una desventura que nunca solicitó. “Acontecimiento” es una palabra justa para definir el inicio de la película, instancia de quiebre del devenir, interrupción del flujo natural de las cosas<sup>1</sup>. Paradójicamente, pareciera que mientras más uno se cuide de lo impredecible, más expuesto se encuentra a ello.



Lo cierto es que Clemente podría pasarla mejor si decidiera ajustarse a lo que le pasa. Si en lugar de buscar imponerse y resistir en su normalidad (por más insufrible que sea), se esforzara en dar con un cierto equilibrio, uno que reconciliase la sorpresa con la rutina. La ética de la ligereza es la forma de vida de quien se deja mecer por lo que viene, evadiendo el conflicto; en cierto modo, es la única forma de volverse inmune al acontecimiento. Quien no se resiste, no puede ser sorprendido. Pero el prestamista toma el camino

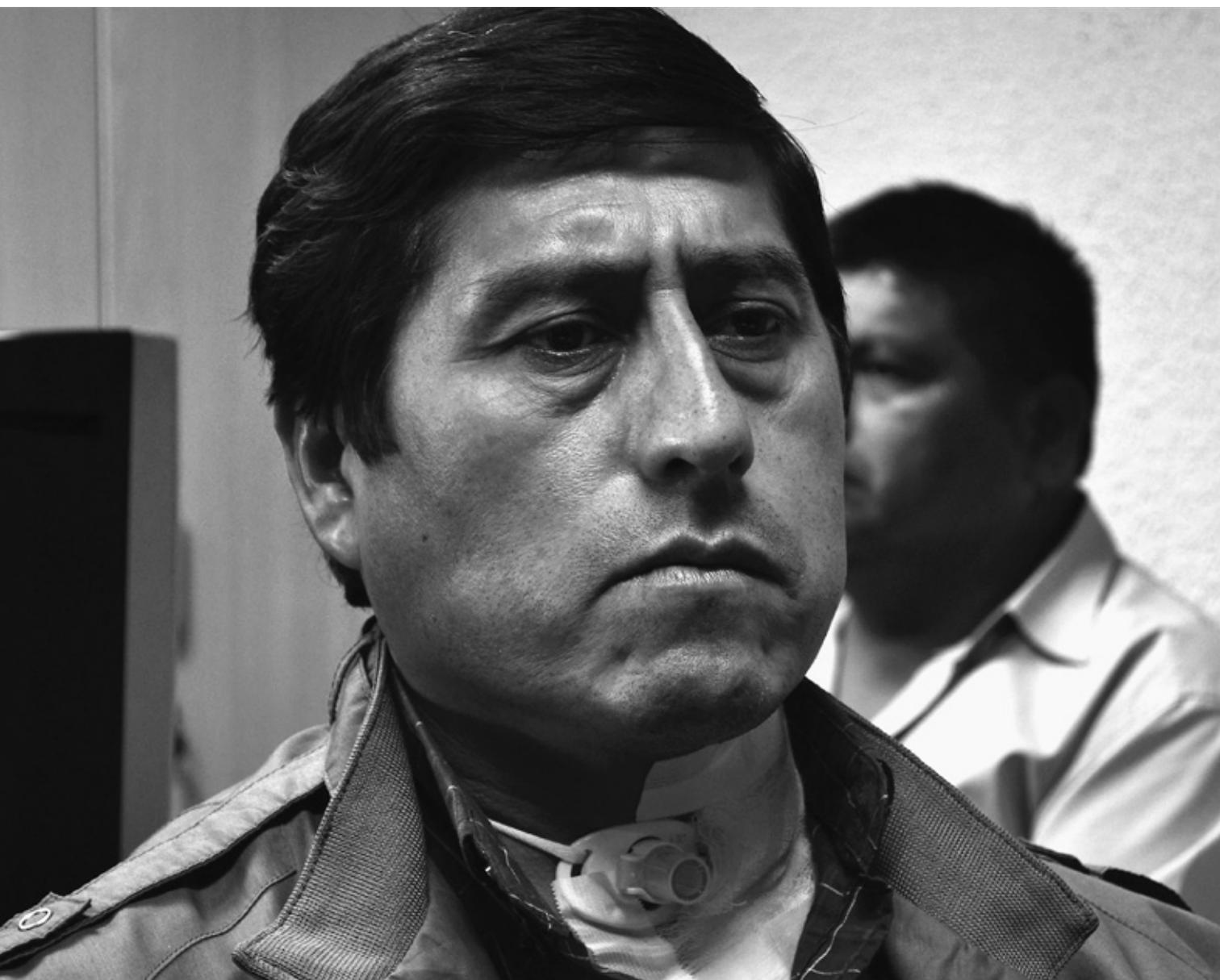
**Foto:**  
Octubre

opuesto y eventualmente sus esfuerzos se ven tristemente recompensados. Don Fico se va de su casa, igual que Sofía y con ella también su hija. Los Vega condenan a Clemente a un relativo éxito, luego de haberse burlado de él por casi hora y media, y terminan esta breve crónica de su vida en una escena bastante similar a la del inicio, por no decir casi idéntica. La cámara está lo suficientemente cerca de él como para mostrar que no tiene mucho, y el espacio vacío a ambos lados del personaje denota esa soledad apacigua-

dora, de la cual tal vez algún día se arrepienta.

En *Del tiempo*, François Jullien plantea una tesis interesante. Según él, nosotros, occidentales, somos particularmente

<sup>1</sup>En filosofía existen varias definiciones de este término. Jullien, en *Del tiempo*, lo aborda como algo excepcional ("lo que, por principio, no puede producirse en cualquier momento"), que supone una *conmoción* ("reconfigurando a partir de su incidencia todos los posibles afectados") y en apariencia inesperado ("desafía toda explicación causal ... su interrupción es la 'cifra' de una 'aventura'").



vulnerables a lo impredecible, a experimentar el cambio brusco de la vida. Para su ópera prima, los Vega eligieron narrar esta historia con el trasfondo de la procesión del Cristo Morado. Para Occidente, lo mismo que para el Perú, *el milagro es el acontecimiento por antonomasia*, incluso si en un primer momento se presenta como algo incomprensible o hasta terrorífico. Con el tiempo, lo insólito demuestra ser una oportunidad. Pero la pareja de hermanos balancea esto con su protagonista, cuya terquedad le impide ver la oportunidad del milagro y acto seguido lo rechaza. “Uno no puede ser

igual toda la vida”, le dice una de sus prostitutas, a la manera de una gentil advertencia, pero Clemente no hace caso. Los milagros ocurren, por más que no queramos oírlos.

**“Yo sé que usted sabe que yo sé...”**

El desempoderamiento y la humillación son los ejes principales del siguiente trabajo de los hermanos. *El mudo* presenta a Constantino Zegarra (Fernando Bacilio), un obsesivo y autoritario juez distante de su familia, y quien sufre dos accidentes a lo largo de la película. El primero destruye la luna de su auto y el segundo

**Foto:**  
*El mudo*

lo deja incapacitado de hablar, quién sabe hasta cuándo. Convencido de que alguien lo quiere muerto, se pone a buscar entre sus sentenciados con tal de ubicar un responsable.

La primera virtud de este filme — de su guion, siendo precisos — es recordar el rol que le damos a la palabra, recuerda a lo que la reducimos cuando la tratamos como mero objeto de comunicación, algo que se plasma sobre el papel para luego archivarse. Aún antes de quedar despojado de su voz, el juez ya se halla rodeado por letras muertas, por esos folios que se amon-



tonan en su despacho del Palacio de Justicia. Cualquiera que conozca el idiolecto jurídico recordará lo efímero de su prosa, su ininteligibilidad, los tecnicismos que solo un puñado de gente puede comprender. Esos expedientes *letras sin voz*, la expresividad le es totalmente ajena. Lo funcional vence por completo a lo estético. A nadie se le demanda sentir, tan solo que sepa leer.

Constantino parece haberse contagiado de este uso del lenguaje. Aun siendo capaz de hablar, ¿qué cosas salen de su boca? ¿Qué tiene para decir el

doctor Zegarra? En sus escasas líneas le prohíbe a su hija salir con su enamorado, aleja a un compañero cuando este lo invita a ver fútbol, alardea ante otros con una retórica efímera y risible. Constantino está más próximo a ser un autómatas que un padre, un esposo o un amigo. Incluso a su propia sangre los mira siempre desde cierta distancia y habla solo lo necesario, casi siempre para delegar órdenes. Reafirma su posición de control ante ellos, la cual, luego, le es arrebatada de las manos y de la boca.

El gran drama del magistrado es tener que reconocer que por encima de él hay otras fuerzas que no se interesan por lo que le pase. Los Vega se aseguran de arrinconar a Constantino en situaciones donde, de un modo u otro, no le queda otra opción que admitir que su autoridad tiene límites muy estrechos. Una reja es suficiente para frenarle el paso, un agente de seguridad lo detiene dentro de Palacio, diciéndole que por ahí no puede pasar. La forma más evidente, claro, es la pérdida de la voz, lo cual lo obliga a depender de señas y mensajes escritos en lo que sea que tenga a la mano. Su poder se manifiesta en el reverso de una servilleta sucia.

Durante toda la película Constantino, aún invalidado por su mudez, busca que su autoridad no pierda vigencia, ciego a los límites que en realidad tiene. Pero sin una frontera clara de sí mismo, es imposible saber dónde termina uno y empiezan los demás, diferenciar el *adentro* del *afuera*, y la sola idea de tener un *más allá*, algo que escape de nuestro control, resulta intolerable. Por esto, el juez mantiene una relación apática con quienes tiene en su vida. Perdido en sí mismo, es incapaz de verlos de cerca, de involucrarse afectivamente con ellos salvo sea para ordenarlos. Un colega lo invita a ver un partido por televisión, pero Constantino se niega y lo tilda de holgazán. Su padre le

ofrece ayuda, pero por orgullo la rechaza. Comparemos esto con la relación que tiene su esposa con su única hija, quienes, en una breve escena, enmarcada bellamente por la cámara, demuestran tener una intimidad con la que el "hombre de la casa" no puede ni soñar. Ya cerca del final, los Vega nos recuerdan aquello que su protagonista pasa por alto.

Pero su patetismo no se detiene ahí. Constantino invierte buena parte del montaje persiguiendo fantasmas. Un mero incidente —hasta donde sabemos eso es lo que fue— se transforma ante un ego descomunal y toma la forma de un atentado contra su vida, una ofensa, algo planificado. Semejante ilusión puede ser mental, pero tiene efectos muy reales. Solo los poderosos tienen enemigos, un don nadie carece por completo de ellos. Todas las acciones del juez a lo largo de la película parten de esta idea matriz, lo hacen recurrir a policías y a otros magistrados, pidiéndoles que lo tomen en serio. Se guía del mero deseo de encontrar un culpable, alguien que confirme que él, en efecto, es tan importante como para que alguien quiera matarlo. Al terminar con las manos vacías, con más hipótesis que evidencias, su búsqueda se revela como lo que siempre fue: un absurdo.

Eventualmente, al juez no le queda otro sitio a donde huir más que a su propia memoria. El retrato de su madre (por lo que vemos, también una mujer de leyes) es al mismo tiempo recuerdo de un linaje y una decepción, y ella parece tomar forma y ponerse a bailar con su hijo antes que termine el metraje. Pero eso vemos nosotros, la audiencia, desde fuera de la película. Cabe preguntarse qué es lo que Constantino *ve* en esa fotografía, en especial luego de todo lo que ha vivido. Nuestra visión no empalma con la de él, los Vega no nos dan ese privilegio, y abren así un abanico de respuestas posibles.

## La nieve y la furia

En medio de la noche, un joven se esfuerza por derrumbar una señal de tránsito. De momento, no sabemos que se trata de eso, puede ser un poste de luz viejo, una señal de “peligro”, “hombres trabajando”, “niños jugando” (escrito en inglés o francés). Al terminar, arrastra su premio por el asfalto, mientras toma una cerveza. La nieve a ambos lados del camino le sirve de testigo. Es otra forma de decir que no tiene a nadie.

Con esta imagen comienza el más reciente largometraje de la pareja. Igual que ellos, Roberto (Jorge Guerra) se encuentra lejos de todo lo que conoce. Su padre, Bob Montoya (Rodrigo Palacios), pasa por lo mismo, pero lo que los separa es esa relación ambigua con su nuevo entorno. El hombre de la casa vive obsesionado con el éxito profesional, mientras le es infiel a su pareja e intenta acercarse a su hijo. Roberto pasa buena parte de su tiempo traficando exámenes, haciendo o practicando box. Prefiere hablar en castellano y todavía piensa que regresar a Perú (la película ocurre a principios de los noventa) es una opción viable.

Aquí, los Vega nos colocan en un drama que parte del desplazamiento obligado de sus personajes, quienes han tenido que huir mientras el fuego destruye su hogar, varios kilómetros al sur. No distan mucho de esa magistral fórmula que el antropólogo Roger Bartra planteó alguna vez: *culturas líquidas en tierras baldías*. Lejos de casa no sobrevive lo sólido. El nuevo ambiente demanda que uno sea flexible, que se adapte, e incluso que se olvide de algo tan propio como su lenguaje. Roberto no abandona su lengua, recurre al inglés solo cuando se ve obligado a hacerlo. Su padre parece haberse rendido sin pelear; evita el castellano incluso en la intimidad de su casa. De este modo, luchar por el idioma se lee como un signo de añoranza al hogar, por más corrompido que esté.

La otra parte de la cita de Bartra, la “tierra baldía”, hace referencia al famoso poema homónimo de T. S. Eliot. En efecto, ¿qué ambiente encuentra Roberto a su llegada? ¿Qué encuentra él en su nueva casa? Todos los que viven ahí mantienen realidades separadas, cada habitación es un universo distinto, una tierra baldía en la que pocos son capaces de crecer. El único elemento común es estar obligados a vivir juntos, empezar de nuevo con la memoria en blanco, al tanto de que convivencia no equivale a complicidad. Los versos de Eliot (2001) no podrían ser más proféticos: “El invierno nos tuvo acojados, cubriendo / de nieve olvidadiza la tierra, alimentando / una pequeña vida con tubérculos secos” (p. 65).

Para el personaje de Toño (Rodrigo Sánchez Patiño) mantener una bandera peruana colgando en su dormitorio es una forma sutil de acortar las distancias, de seguir sintiéndose como *el otro*<sup>2</sup>. El señor Montoya reniega de esta figura, pero su obsesión por invertir en un negocio (que termina siendo motivo de burla) puede que ya lo esté delatando. Junto con

PARA LOS PERSONAJES DE *LA BRONCA*, SER HOMBRE NO SE VINCULA CON EL RESPETO NI CON LA HONESTIDAD, SINO CON EL PODER Y EL SEXO. ROBERTO TIENE SUS PRIMEROS ENCUENTROS CON MUJERES EN ESTA TIERRA DONDE NADA CRECE, PERO EN MÁS DE UNA OCASIÓN SU IRRITABILIDAD LE JUEGA EN CONTRA.

el terrorismo, la economía es esa otra peste que anuncia el fin de los tiempos en su país. Pero el verdadero estallido no lo da un sistema financiero que se derrumba, ni siquiera un cartucho de dinamita. El punto de quiebre es la misma ira de uno, vinculada a una masculinidad frágil que constantemente se ha puesto a prueba a lo largo de la película.

Para los personajes de *La bronca*, ser hombre no se vincula con el respeto ni con la honestidad, sino con el poder y el sexo. Roberto tiene sus primeros encuentros con mujeres en esta tierra donde nada crece, pero en más de una ocasión, su irritabilidad le juega en contra. Lo mete en problemas incluso sin razón. Su padre no dista mucho de él en este aspecto, siempre ante el peligro de estallar. Cuando

<sup>2</sup> “...este nuevo extranjero de la cultura líquida nos indica que se trata de un conjunto de símbolos que tienen en común la idea del alejamiento de un sujeto respecto del mundo que lo rodea, como si sufriera la atracción de un astro lejano cuya luz lo bañase con esa aureola que nos produce la sensación de extrañeza. Ese conjunto de símbolos forma una suerte de fluido cultural que refleja la alteridad o la extrañeza” (Bartra, 2013, pp. 42-43).

esto se da, poco importa quién se halle enfrente. La furia no hace excepciones, tampoco discrimina. Igual que un coche bomba, las víctimas finales son definidas por el azar.

El talento de los Vega consiste en lo que sucede a continuación. Poner la cámara lejos del acto del crimen, distanciarnos de aquello que estábamos esperando y no interrumpir la agresión (similar a algunos encuadres de Haneke o Mungiu, donde el plano ininterrumpido nos condena a volvernos testigos). Ese desahogo violento termina, pero deja tras de sí un rastro de sangre en más de un sentido. Es ahí donde los hermanos demuestran estar en control de cada elemento de su encuadre, incluso aquello que se ubica fuera de la visión. El espacio en *off* es donde se ubica el rostro malherido de Toño, amenazando con aparecer en cualquier instante para develarnos la huella física de la rabia. Poco después, pronuncia lo que forzosamente se conver-

tirá en sus últimas palabras: “La muerte, las explosiones, gente jugando fútbol con cabezas”.

Con los extractos que aparecen al final de la narración, las palabras de Toño toman un nuevo sentido. Esa cultura violenta de la que creían haberse marchado en realidad no está muy lejos. De algo que los personajes no pueden huir es de su propia naturaleza, esa que todavía responde a la ley del más fuerte y que es difícil de eliminar, incluso si sus descendientes se diseminan sobre la tierra. Así, la violencia transforma cualquier lugar en una tierra baldía. De nuevo Eliot (2001): “Me senté en la orilla / a pescar, con la árida llanura a mi espalda / ¿pondré al menos mis tierras en orden?” (p. 88).

Pareciera ser evidente el tipo de público que los hermanos tienen en mente. Elementos como el Cristo de Pachacamilla, un Poder Judicial inepto o la violencia de Sendero Luminoso apelan a un espectador

bastante local, pero ello no quiere decir que sus temáticas lo sean. Más allá de un lenguaje visual bastante marcado, los hermanos Vega manejan figuras que trascienden con creces los límites territoriales de cualquier sitio. La lucha por resistirse a los azares de la vida es tan universal como las culturas autoritarias, e igualmente comunes son la frustración, las pasiones reprimidas y una masculinidad que depende en demasía de la agresividad. Aunque su preferencia por la localidad es evidente, su sensibilidad está próxima a volverse universal. ◻

#### Referencias

Bartra, R. (2013). *Territorios del terror y la otredad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Eliot, T. S. (2001). *La tierra baldía*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Jullien, F. (2005). *Del tiempo. Elementos de una filosofía del vivir*. Madrid: Arena Libros.

**Foto:**  
La bronca



Foto: Diego Oblitas





# La producción en el CINE PERUANO: ENTREVISTA A **CAROLINA DENEGRÍ**

Conversamos con la productora de películas peruanas como *El limpiador* o *Chicama* sobre su trayectoria, el panorama de la producción cinematográfica en nuestro país y las razones del éxito en cartelera comercial del documental *La revolución y la tierra*.

★ JOSÉ CARLOS CABREJO

## **Si tuvieras que hacer una definición personal de lo que es el trabajo de producción cinematográfica, ¿cuál sería?**

Para mí, la producción tiene que ver con la creatividad. Es algo que el ejercicio del propio trabajo me ha ido revelando. Esta cualidad creativa de la producción es algo que la mayor parte del tiempo está presente en el quehacer de una película; sin embargo, la mayor parte de las veces no somos conscientes de ella. Se suele pensar en la producción más desde una perspectiva funcional y se cree que tiene que ver solo con cumplir tareas logísticas para que las otras áreas puedan hacer el trabajo creativo. Pienso que el trabajo de producción no solo sostiene sino que también potencia el trabajo de las otras áreas, más aún en sociedades como la nuestra con industrias de cine en crecimiento. Aquí se requiere de un perfil de productor que pueda gestionar más allá de los recursos económicos o administrar estos recursos de manera muy efectiva. Por otro lado, en muchos casos en el cine independiente, es necesario que un mismo productor asuma varias funciones. Por ejemplo, en ocasiones yo asumo parte de la producción ejecutiva, general y de campo al mismo tiempo, y en muchos casos la inversión de tiempo y esfuerzo que uno dedica a un proyecto desde esa posición es algo que no necesariamente cubre los honorarios. Por el contrario, puede que en países con industrias de cine más sólidas te encuentres con personas especializadas en cada área de la producción. Yo no creo que un modelo sea mejor que el otro, pienso que los modelos de hacer cine responden a sus contextos sociales y culturales. Visto así, deberíamos estar frente a una variedad amplia de modelos y eso de alguna forma es una oportunidad para hacer un cine desde lo que somos.

Enfrentar la vida despierta habilidades que no adquieres en la universidad o en el instituto. A más caminos recorridos, a más situaciones adversas afrontadas, a más diferentes tipos de lugares y personas conocidas, más conocimiento. Desde mi punto de vista, lo académico es importante, pero la experiencia de vida y una actitud abierta a un constante proceso de aprendizaje es lo que hacen la diferencia y que finalmente genera un productor creativo, que es como yo intento definir lo que hago.

## **¿Has tenido formación profesional en el campo de la producción?**

La Pontificia Universidad Católica del Perú me dio la posibilidad de estudiar. Yo quería ser artista plástica, pero en el momento en que tenía que tomar una decisión se me hizo difícil por el costo que representaba esta carrera, y no podía tomar la opción que me brindó la universidad con esta vocación. Lo que pensé, entonces, fue estudiar una carrera afín y en ese momento me dijeron que podía ser en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación.

Nunca pensé en ser productora. Casi sin darme cuenta, desde los primeros trabajos, empecé a ejercer la producción. Tuve cursos básicos orientados a la producción, pero no me interesaba mucho la producción de TV, que era lo que más se promovía en mi facultad. Me orientaba más hacia la cinematográfica. Comencé haciendo documental. Más adelante no pude estudiar algo más especializado, pero sí participé en varios talleres y espacios de formación internacionales, en los que fui ampliando conocimientos, siempre desde la premisa de aprender desde el hacer.

## **¿Esta idea del productor, que es varios tipos de productores a la vez, tiene que ver con una carencia de recursos económicos? ¿O simplemente tiene que ver con una falta de especialización en el país?**

Lo económico es determinante. Siento que los tipos de productores se crean a partir de las necesidades de cada película y lógicamente cuando no hay recursos, una misma persona termina asumiendo varios roles casi sin cuestionarlo y sin tener preparación académica para eso. Muchos de los que ejercemos la producción aprendemos las implicancias reales de los roles a partir de la experiencia. En nuestro cine hay mucha gente que no ha tenido formación académica y que ahora son docentes y grandes representantes de nuestra cinematografía. Por ejemplo, Héctor Gálvez. Hay también los que vienen de otros ámbitos, o que combinan conocimientos en su acercamiento al cine, como el caso de Gonzalo Benavente, el director de *La revolución y la tierra* (2019), quien es comunicador, pero también periodista y ha hecho una maestría en Literatura. Uno a veces termina haciendo cine por una conjunción de circunstancias inesperadas. El gran Werner Herzog dice que lo más importante no es pasar por una escuela de cine sino hacer muchos viajes a pie.

El cine independiente de hoy en el Perú se hace con un tipo de productor que asume varios roles a la vez, esa es una realidad.

## **¿Cuáles fueron tus primeros pasos como productora hasta llegar a dar vida a estas películas que han tenido un paso importante en festivales o que han logrado una excelente taquilla?**

Terminé la universidad con muchas ganas de hacer documental. En esa época el contexto de los concursos nacionales era muy diferente, las partidas asignadas eran mucho menores y había muy poca gente joven tratando de hacerse camino en el cine. Tampoco habían ayudas para viajar a talleres ni encuentros de producción. Yo trabajaba como productora de eventos y de publicaciones gráficas. A pesar de que mi trabajo me daba un sueldo fijo y que eso era la base de mi economía familiar decidí renunciar porque sentía que había otro lugar desde el que yo podía hacer más. Un día renuncié para dedicarme,



junto a algunos compañeros de la universidad, a hacer cine documental. Decidimos participar en los concursos del Conacine (Consejo Nacional de Cinematografía). No ganamos a la primera postulación pero sí en la segunda. Me tomó un tiempo recuperarme económicamente y significó grandes sacrificios, pero tenía de mi lado la satisfacción de hacer un trabajo que disfruto y que me hace feliz, a pesar de lo estresante y complicado que puede ser la mayor parte del tiempo.

Así empecé con los proyectos de las películas *El limpiador* (2012) y *Chicama* (2013). En el caso de *El limpiador*, el impulso vino del director, Adrián Saba, quien convocó a un grupo de personas que no se conocían para hacer su primera película. Ya durante el proceso se fue convirtiendo en un proyecto de amigos con el objetivo de hacer la mejor película que nos fuera posible. Con *Chicama*, a pesar de contar con uno de los fondos del entonces llamado Conacine, pasa más o menos lo mismo, se hace con un grupo pequeño de gente comprometida. Mientras trabajamos en *El limpiador* no pensábamos en cual sería nuestro festival de estreno, ni en cómo se daría la recuperación de lo invertido. Todo fue un aprendizaje sobre la marcha, una suerte de maestría acelerada.

### ¿Cuáles son para ti los principales cambios que se han dado en los modos de producción en el cine peruano en los últimos tiempos?

Como dije antes, se ha ido avanzando en la construcción de una industria de cine, pero creo que aún seguimos en formación. Puede que la evolución del cine comercial nos haga pensar que se ha avanzado mucho, pero no se puede medir la evolución del cine nacional solo desde esa perspectiva. Para el cine independiente los fondos nacionales han abierto caminos y mejores oportunidades, pero aún estamos muy lejos de hacer que este cine sea sostenible. No contar con espacios de exhibición y no poder garantizar una distribución nacional que realmente nos permita construir un público hace que para muchos jóvenes realizadores la situación se mantenga igual que hace una década.

Ahora me encuentro participando en el primer largometraje de Alejandro Small, *Sin fortuna*. A nueve años de haber hecho *El limpiador*, el modelo se parece en muchos aspectos. Claro, la diferencia sustancial es que este proyecto cuenta con la ayuda económica del Ministerio de Cultura. El apoyo de empresas privadas para este tipo de proyectos es casi nulo y la expectativa de recuperación mediante taquilla o cualquier otro tipo de monetización es muy baja.

**Foto:**  
Realización de  
*El limpiador*

Los principales cambios que se han dado para mí en el cine son las ayudas del Ministerio de Cultura y las oportunidades de lo digital que nos han abierto un abanico de posibilidades en términos de realización.

**En los casos de *El limpiador* y *Chicama*, ¿hasta qué punto se ha recuperado o ganado dinero por estas películas?**

*El limpiador* fue un caso muy particular, fue una película de un presupuesto pequeño pero con buen impacto internacional. Gracias a eso fue posible recuperar gran parte de lo invertido a través de los *fees* de festivales, de la venta a universidades internacionales, aerolíneas, canales de cable y a plataformas VOD. Cada venta de una película en una universidad puede significar entre 400 y 600 dólares. Sin embargo, hay casos distintos. Por ejemplo, la recuperación de lo invertido en *El soñador* (2016) no se logró debido a que implicó mayores gastos. En el caso de *Chicama* tampoco hubo una recuperación total.

**Velasco versus Joker**

**Caso distinto al de *La revolución y la tierra*. A pesar de ser un documental, le fue muy bien en la taquilla. ¿Cuál es para ti la explicación de su éxito? ¿Pensaron que lograría esa taquilla?**

Para mí el mejor de los escenarios era llegar a los veinte mil espectadores, que es un promedio alto para el documental peruano, pero Gonzalo Benavente, el director, sí tenía expectativas más altas. Él estaba muy seguro de estar cerca de los

cien mil espectadores. Gonzalo nos decía que Velasco y la reforma agraria era un tema del que la gente quiere hablar, pero nadie ha dado la oportunidad de ponerlo sobre la mesa. Y mira, acertó.

A pesar de que la cartelera se terminó oficialmente en diciembre del 2019, la película está siendo reprogramada en salas de cine. En este momento que estamos haciendo esta entrevista, *La revolución y la tierra* se ha repuesto en otras salas, como en Sullana y estamos tratando de que se vea en ciudades donde no estrenamos o donde estuvimos en horarios complicados.

Yo pensaba que la reforma agraria de pronto resultaba un tema más lejano para un público joven, pero Gonzalo, nuestro director, quien es también nuestro *community manager*, diseñó una estrategia para las redes que hizo muy cercano y afín a ese público. Pienso que su experiencia creativa en Canal N pudo haberlo ayudado a tener un acercamiento constante con las audiencias, experiencia que es ajena a muchos directores peruanos en sus primeras obras. Sus decisiones a nivel de realización (ritmo de edición, elección de temas en las entrevistas, musicalización entre otras) y en la estrategia con el público han sido vitales para que la gente se enganche.

Nunca imaginamos que llegaríamos a manejar las redes sociales de un modo con tanto jale. Los memes de una “lucha” entre Velasco y el Joker o de Velasco mimetizado con el Joker celebrando en

**Foto:**  
Realización de  
*La Revolución  
y la tierra*



las escaleras tuvieron un gran impacto. Gonzalo nunca imaginó ser tan exitoso haciendo memes. Muchas personas nos enviaron cartas, regalos y decían que llegaron a ver el documental incluso por cuarta vez.

Nuestro objetivo es dejar el más alto precedente de taquilla para un documental peruano, para que pueda abrir camino a próximos documentales frente a los distribuidores y exhibidores, para quienes el cine peruano documental no tiene público. El maltrato que recibe nuestro cine autoral e independiente por parte de ellos es tremendo, y sin el amparo legal estamos atados de manos. Es por eso que desde *La revolución y la tierra* hacemos todo lo posible por motivar que grupos organizados se acerquen a los exhibidores de sus ciudades y hagan sus reclamos. Motivamos a que se generen vínculos entre ellos para que sepan que hay una demanda por atender. Nos han retirado de cines donde teníamos salas con lleno total y hay distritos donde ha sido imposible que la programen. Alguna vez un distribuidor nos dijo que el documental peruano apenas puede tener público en distritos como San Isidro, Miraflores, La Molina o Surco. Sin apoyo del Gobierno estamos perdidos en esta lucha.

**En los Cineplanet de Primavera o San Miguel se veían salas repletas. Es un documental con buen ritmo y que además logra identificar la vigencia del tema tratado con las imágenes de archivo de políticos como Francisco Petrozzi o Víctor Andrés García Belaunde mostrando actitudes que podemos definir como “coloniales”.**

Es algo que todavía nos afecta hoy. Yo misma empecé a entender que lo que somos hoy es el resultado de un período del cual no sabíamos mucho, del cual no hemos reflexionado ni aprendido. Es un tema tabú, a mucha gente de ambos lados de la sociedad le da vergüenza, es incómodo. En parte porque es un tema vigente, que tratamos de esconder siempre debajo de la mesa o de la alfombra (si la tienes). Creo que haberlo expuesto en pantalla con un tono entretenido, abrió la puerta para comprender un fenómeno tan serio e importante.

**Es un tema que se trata en redes sociales, pero de un modo a veces hasta agresivo. Sin embargo, en contraposición a ello, lo interesante, justamente como comentabas, es el tratamiento lúdico y creativo que realizaron en espacios virtuales.**

Creo que él, al ser periodista, supo tratar esto. No encontramos [a] nadie que pudiera plantear una mejor estrategia y que fuera tan cuidadoso y dedicado en el monitoreo. Lo que hicimos como equipo fue acompañarlo en ese proceso. Los que estamos detrás de las redes somos los mismos que hicimos el documental. Nos repartimos las tareas de acuerdo a nuestras habilidades en cada red. Nos sigue sirviendo de aprendizaje, es un termómetro constante.

Tenemos un chat en WhatsApp donde casi todos los días, temprano en la mañana, compartimos las publicaciones para las redes, los textos, las imágenes y hasta los emoticones. Gonzalo es también nuestro diseñador gráfico, así que incluso nos pasa las gráficas adaptadas para cada red social. También creamos modelos de respuesta base pues ya tenemos mapeadas las consultas recurrentes. A veces nos desbordamos cuando la demanda es alta; afortunadamente, cada uno demostró habilidades para estar a la altura.

**La explosión en las redes sociales de *La revolución y la tierra* fue algo inédito para un documental peruano.**

A partir de este suceso, lo importante es aprender. Las películas con mayor taquilla dentro de las diez películas más vistas del 2019 tuvieron el doble, triple o cuádruple de salas que nosotros. Entonces, me pregunto: ¿qué hubiera pasado si nos daban más salas? ¿O si al menos nos mantenían en aquellas en que hacíamos lleno total? Las redes sociales revelaban constante demanda del público. Efectivamente, era un fenómeno que no era tomado en cuenta por los exhibidores.

Del algún modo, la película se convirtió en un medio de protesta y una oportunidad de movilización. Aún ahora, a más de cuatro meses del estreno comercial, recibimos un promedio de 50 mensajes por *inbox* de Facebook al día y tenemos publicaciones que superan los diez mil *likes*.

**Aparte de *La revolución y la tierra*, ¿cuáles han sido las películas más exitosas que has producido?**

Creo que cada película me ha acercado a diferentes tipos de éxito. Con algunas películas como *El limpiador* obtuvimos el éxito de nuevos modelos de producción. Con *La chucha perdida de los incas* y otros proyectos documentales, aún sin estrenarse, tenemos la posibilidad de estar cerca de diferentes procesos de rodaje. En los casos de *La última tarde* y *La última noticia*, tuvimos la posibilidad de convertir calles reales en sets de grabación. En términos de taquilla, creo que cada una tuvo un buen desempeño.

**¿Cuál es el principal aprendizaje que te ha dejado el éxito de *La revolución y la tierra*?**

He aprendido mucho en lo que respecta a difusión en públicos. Me quedo con la sensación de que estamos subestimando al público peruano y con el ánimo de producir cine de calidad que pueda conectar con ellos sin tener que recurrir a lo obvio y a la risa fácil. Muchos de los espectadores de *La revolución y la tierra* vieron su propia historia reflejada en la película, algo que los tocaba internamente, que marcó su vida y que, sin embargo, no se valía de los estereotipos interiorizados por el cine comercial. Con *La revolución y la tierra* esta historia todavía no ha terminado, seguimos aprendiendo. ◻

# LA FRONTERA DESCUBIERTA:

## Dialécticas y correspondencias entre lo REAL y lo FICCIONAL

¿Por qué atentar contra la ilusión ajena? ¿Qué lleva a un director a boicotear su propia narrativa de cine, esencialmente ficcional, para luego adoptar rasgos propios del cine documental o viceversa? Más allá de descubrir las fronteras entre la ficción y lo real, algunos autores desean entrever y reflexionar sobre cómo esta interacción, dentro de un mismo discurso, amplía la comprensión de los principios de la trama o los conceptos de sus protagonistas, gesto que no es propio de la actualidad, pero que, curiosamente, en esta última década, se ha repetido con constancia.



Fuente: Magazine-hd

**Foto:**  
Stories  
We Tell

or años, el cine ha sido considerado el lugar por excelencia para fugarnos de nuestra realidad. “Necesito olvidarme de la realidad. Vayamos al cine”; le dice alguien a su acompañante. Pero lo que no concibe esta persona es que la historia que verá se inspira en la realidad e incluso le recordará a su propia realidad. Podrá tener naves espaciales o simios de cincuenta metros de alto; sin embargo, siempre la realidad será fuente de inspiración para el autor del filme. Que no se discuta eso. Ahora, lo cierto es que el espectador, en muchas ocasiones, nunca será consciente de eso. No hay por qué hacer drama de ello: el público no está en la exigencia de vislumbrar esta paradoja. Pero, ¿qué pasa cuando se ve forzado a hacerlo? ¿Qué pasa, por ejemplo, cuando el espectador empieza a engancharse con una historia y, de pronto, la actriz, y no el personaje, se revela contra su director y se niega a seguir actuando —situación que acontece en la película de Jafar Panahi: *El espejo* (Ayneh, 1997) —? “¿Qué está pasando? ¿Es un detrás de cámara? ¿Dónde está la película?”; se quedará confundido el espectador, y, tal vez, hasta volteará abruptamente por encima de su hombro.

¿Por qué atentar contra la ilusión ajena? ¿Qué obliga o incentiva a un director a boicotear su propia narrativa, por ejemplo, reservando su referencia a un cine de esencia ficcional para luego adoptar las categorías del cine documental (como sucede en *El espejo*) o viceversa? Más allá de descubrir las fronteras entre la ficción y lo real, algunos autores desean entrever y reflexionar sobre cómo esta interacción dentro de un mismo discurso amplía la comprensión de los principios de la trama o los conceptos de sus protagonistas, gesto que no es propio de la actualidad, pero que, curiosamente, en esta década se ha repetido con constancia. Este artículo piensa en

algunas de estas películas que en su transcurso argumental cambiaron sus modos de registro de una forma literal e indiscutible y que no podrían escapar, incluso, de la mirada del espectador más distraído.

### De la pantalla al espejo

En la película de Dariela Ludlow vemos un interesante experimento. *Esa era Dania* (2016) tiene dos momentos: en el primero, vemos el caótico escenario de una madre adolescente, negligente frente a su vida, aturdida por el desánimo. Este fragmento se mece entre el documental y la ficción. Vemos instantes en que la protagonista y sobrina de la directora de nombre Dania *actúa* sin impostaciones —tal cual como reaccionaría en su realidad— y otros en donde representa situaciones inspiradas en su rutina. En el segundo momento, Dania mira en un televisor la película que vimos en el primer momento. Así como en la película de Lisandro Alonso: *Fantasma* (2006), aunque desde un filtro documental, vemos al actor/actriz viendo desde el presente el filme que protagonizó, un mecanismo que invita a enfrentar los roles del protagonista, tanto dentro como fuera de la pantalla.

“Si me dicen ‘*Qué bien actuaste*’, yo diría ‘*No actué nada. Esa era Dania*’”; afirma en un momento de la película la protagonista de *Esa era Dania*, quien, posiblemente, siempre pensó que el filme se trataba de un documental, cuando incluso a veces era ficción. A partir de esa experiencia, en donde la actriz asume un rol de espectadora, Ludlow diluye las fronteras de lo real y lo ficcional, territorios que son confundidos incluso por la protagonista de la película. “Nada era falso”, piensa Dania, a pesar de que la *mano invisible* de la directora irrumpía. Pero eso no es lo más trascendental del filme. Ludlow estimula una

dialéctica entre la imagen y el espectador con la intención de evaluar la personalidad de su protagonista. La receptora —literalmente— al verse reflejada en la pantalla, se reconoce y evalúa al confrontar su pasado y presente. Porque mientras Dania mira, ella se conmueve por lo que ve y reacciona y cuestiona, pues rechaza lo que fue y celebra lo que es ahora. En consecuencia, es mediante esa dialéctica, en donde Dania se reconoce dentro de la pantalla, que la directora conoce más a fondo a su personaje de estudio.

Es esta dinámica, la de observar al protagonista viéndose dentro de la pantalla, lo que también amplía y aclara la conducta de los genocidas en *El acto de matar* (*The Act of Killing*, 2012). Este documental sigue a dos exparamilitares y líderes de Pancasila, autores del exterminio de presuntos comunistas durante la década de los 60 en Indonesia. Los directores, Joshua Oppenheimer y Christine Cynn, no solo invitan a estos personajes a que narren los crímenes que perpetraron, sino que los incentivan a que representen una serie de escenas inspiradas en sus *hazañas* enfocándose en las modalidades de castigo que son materia de jactancia para los criminales. “Me interesaba cómo se imaginaban y se veían los asesinatos a sí mismos”, afirma Oppenheimer en una entrevista cuando hace referencia a los instantes en que sus protagonistas dan rienda suelta a su lado creativo e interpretan a gánsteres ataviados por una exuberancia *kitsch*. Y es que, al margen del lado objetivo, propiamente del argumento testimonial, el lado ficcional reafirma y hasta

<sup>1</sup> En *Un régimen de locos: The Act of Killing*, un diálogo con Joshua Oppenheimer (primera parte); una entrevista de Roger Koza al director Joshua Oppenheimer: <http://www.conlosojo-sabiertos.com/un-regimen-de-locos-the-act-of-killing-un-dialogo-con-joshua-oppenheimer-primera-parte/>



amplía el juicio del individuo en cuestión.

La pantalla o la ficción es una habitación en donde se albergan nuestras fantasías; que no es otra cosa que un acercamiento a la voz del ego, ese lado desmesurado y enriquecido del *yo*. Es por esta misma razón que el narcisismo de los genocidas está a una escala mayor para cuando filman su propia película en la que se convierten en objeto de culto. Esta ficcionalización no es más que un eco de la realidad, pues, básicamente, en *El acto de matar* es un documental sobre dos personajes tratados como héroes en su propia nación fruto de sus actos perversos. Ahora, lo cierto es que lo real y lo ficcional serán símiles siempre y cuando los personajes interpreten los mismos roles que asumieron en un pasado. Cuando pasa lo contrario, es cuando la fantasía

**Foto:**  
*Fantasma*

o la mentira se vienen abajo. El estimular la ficción para los directores es también una trampa para desvirtuar el falso heroísmo que presumen los perversos o la versión histórica establecida por el oficialismo de Indonesia que orienta a la población a mitificar a asesinos. A propósito, asistir a la ficción a veces busca enmendar la historia.

#### **Reafirmando la memoria**

El cine ha sido fabricante de aclaraciones, descargos y ratificaciones a hechos fidedignos, muchos argumentalmente rebatibles. En otros casos, excepcionales, la gran pantalla ha sido también reformadora de la historia convirtiéndose en marco legal para revertir algún acontecimiento. En el documental *La imagen perdida* (*The Missing Picture*, 2013) el director Rithy Panh cuestiona la *legalidad* de la historia de

su país. El retorno a su natal Camboya y su desencuentro con un negacionismo o anulación de evidencias del terror ejecutado por la dictadura de los Jemeres Rojos a fines de los 70, lo invita a recurrir a la ficción para reconstruir su pasado y la de su nación. En Camboya la historia está escrita por los vencedores. La dictadura triunfante se encargó de sepultar o acallar los testimonios de torturados y evidencias de desaparecidos ante una posible rebeldía en contra del gobierno tomando como herramienta cómplice al cine.

El régimen, por entonces, se encargó de editar los registros fílmicos durante el momento más álgido de la represión. En las imágenes *oficiales* solo se percibe a una sociedad comunista trabajadora, productiva e igualitaria, libre de miedos o cualquier gesto de opresión.

Panh, al igual que los verdugos de su nación, asiste a la ficción en una necesidad de ampliar los hechos reales, solo que no para deformar la realidad a conveniencia, sino para rescatar el recuerdo privado en pos de la memoria de una nación. Por tanto, su filme se surte entre el documental y la ficcionalización de sus propios testimonios. Su montaje de personas hechas de plastilina representando escenarios, remembranzas y escenas puntuales, es de paso un deseo por entender la naturaleza del horror. La ficción, de alguna manera, sirve a la realidad para que esta sea reconstruida y, una vez más, sea comprendida. No hay límites entre estas, sino complementariedad.

Por el contrario a *La imagen perdida*, en *Teatro de guerra* (2018) la ficcionalización de la memoria no se plantea

en razón de recomponer la memoria misma, sino de establecer un consenso y posterior reparación entre un grupo de veteranos de la guerra de Las Malvinas. Al igual que en *El acto de matar*, los protagonistas, en este caso exsoldados ingleses y argentinos, definen y aportan sus propios testimonios para, posteriormente, representarlos. ¿Qué impulsa a la directora, Lola Arias, a juntar a ambos bandos para que estos se presten para representar un recuerdo de un miembro? A toda representación o ficcionalización se le antepone un testimonio o registro documental. Es decir, en un primer instante los veteranos de guerra escuchan una evocación acontecida durante o después del conflicto armado; y en un segundo instante, representan una escena de lo escuchado. Por tanto, los receptores se acercan

a la memoria ajena mediante dos experiencias, siendo el de la puesta en escena una recepción más expresiva.

Arias, mediante la puesta teatral, hace formar parte de un recuerdo ajeno al resto, y es este mismo ejercicio lo que estimula la empatía entre los integrantes. Más allá del deseo de la directora de conocer más a sus protagonistas mediante el uso de la ficción, su intención es simular una terapia grupal: gracias a la ficción, los protagonistas se (re)conocen emocionalmente. Pudieron haber estado en trincheras distintas, practicar rutinas o emprender oficios diferentes después de la guerra; sin embargo, como consecuencia de dicha experiencia, se crea un puente emocional que, de paso, descubre nexos, como el miedo durante el enfrentamiento, las dudas ante las

**Foto:**  
*Teatro de guerra*



Fuente: Jaquelaarte

posturas políticas que defendieron y posteriores traumas del conflicto. Ese mismo efecto de identificarse con el otro mediante la representación es lo que acontece también en *El acto de matar*, cuando uno de los genocidas comienza a actuar de víctima y no de verdugo, e inconscientemente empieza a cuestionar ese falso mito heroico que representan sus actos criminales. La ficción como atajo afectivo o relato que persuade a un espectador, o en este caso a un actor, al verse reflejado dentro del drama. Es el acercamiento práctico hacia lo real para la inspección de los protagonistas.

### La depuración de lo real

La interacción con el otro bando resulta también una oportunidad para sanar o aliviar una memoria doliente. *Teatro de guerra* (2018) es un documental en donde los protagonistas, de alguna manera, exorcizan un rencor involuntario, producto de la guerra que les exigió reconocer a un enemigo. Desde un terreno y circunstancia distinta, en *La reunión* (Återträffen, 2013), la directora Anna Odell usa a la ficción como punto de partida para depurar sus demonios. La película empieza con un reencuentro entre la protagonista de la historia y sus excompañeros de la secundaria. La reunión se convierte en la fantasía en la que un día fue víctima de *bullying* y la pesadilla de los que fueron sus agresores. Cual Jerry Lewis, la directora, quien encarna a su propia protagonista, irrumpen lo que sería un momento de jolgorio y lo convierte en un evento incómodo. Cumplido el desencuentro, Odell suspende la ficción y simula un discurso documental en donde ella, desde su rol de psicóloga de oficio, analiza la situación que inventó y que le permitirá contemplar su reacción emocional en donde cumplía su rol de víctima.

Es decir, el tránsito de la ficción a lo documental divide la etapa del ensayo y el de las conclusiones. Odell es consciente de que la ficción es un medio para evaluar la realidad o incluso las posibilidades de esta, que a su vez no deja de abrir una puerta para entender la realidad misma. La directora reconoce en el terreno de las fantasías un ámbito que refleja un perfil de las psicologías humanas que no se podría percibir a simple vista desde lo real. En extensión, la segunda etapa del filme no solo ayuda a comprender a Odell en su calidad de víctima sino también, y al igual que Cynn y Oppenheimer, logra definir las motivaciones de sus verdugos, una aproximación al germen de la violencia, también hurgado por Pahn en *La imagen perdida*. A propósito, tanto en ese documental como en *La reunión* la realidad, ingresando a la pantalla, implica que esta forzosamente pase por un filtro de *falsación*, pero que, a pesar de ello, no deja de ser asumida como real por el modo en que es representada. Pahn y Odell descubren ese velo a fin de que el espectador reflexione y cuestione la legalidad de las versiones expresadas; caso Pahn, un deseo de criticar una legalidad, caso Odell, un deseo de generar provocación, típico de la controversial artista.

A comparación de los anteriores filmes, mayores son las versiones o perspectivas que se expresan en *Stories We Tell* (2012) para comprender o aproximarnos a la naturaleza de un personaje y el conflicto que repercutió en su círculo familiar. La directora, Sarah Polley, realiza un documental también orientado a la depuración, una búsqueda personal y emocional: es ella como la hija que intenta conocer más a fondo a su madre, una personalidad que, con base en las declaraciones, resulta enigmática de inicio a fin y un hecho que se convirtió en tabú dentro de su familia, fruto tal vez de la complicidad o la vergüenza. Polley piensa

en la complementariedad de lo real y la ficción con intención de ampliar su visión del sujeto y su *secreto*. Vemos la recopilación de testimonios de primera, segunda y hasta tercera mano dramatizados por actores interpretando a los implicados a la manera de un montaje de videos familiares. La directora observa la ficcionalización de los testimonios como una maniobra que pudiese descubrir aquello que la memoria de los entrevistados pasó por alto, que fue incapaz de retener o registrar, tras el paso de los años.

La película se convierte en una especie de policial, en clave dramática, que reconstruye hechos, rebusca en los recuerdos de los que compartieron momentos antes que la mujer falleciera. Lo real y la ficción son coautores de la reconstrucción del pasado. Pero lo curioso de esa estrategia desesperada, que busca satisfacer la interrogante de la autora, es que ni lo real ni lo ficticio logran absolver sus dudas. *Stories We Tell* es un documental que en lugar de responder no hace más que alimentar las incógnitas que encierran a la mujer que algunos insinúan nunca llegaron a conocer del todo. Es la historia en torno a un enigma. En parte, la sociedad entre lo real y la ficción cumplen la función de ampliar esa naturaleza enigmática. Al contrario de las otras películas, en donde vemos a protagonistas asistiendo a recuerdos exactos, en este caso partimos de memorias difusas para el espectador. Sucede que muchos de los testigos parecen también reservar algo para sí mismos, mientras que otros se abrazan al terreno de la suposición a fin de tapan su ignorancia. En paralelo, la dramatización, esos falsos videos de familia, registros de una intimidad ficticia, no hacen más que ficcionalizar y degradar la realidad de la mujer que nunca fue. ◻

# TRANSICIONES Y TRANSFORMACIONES: **EL CINE de lo REAL LATINOAMERICANO durante la última década**

El artículo examina algunos rasgos del actual documental producido en América Latina, a partir de la afirmación del llamado "giro subjetivo" y sus derivaciones en este ámbito. Las transformaciones tecnológicas y de los regímenes de visibilidad implicados en el pasaje a lo digital, el lugar del ojo y de la cámara, los bordes entre ficción y documento en el filme, el ascenso con el trabajo sobre archivos y las dimensiones performativas del documental son abordados a partir de una selección de películas de la década producidas en la región.



### **ine de lo real, categoría en transición**

Es difícil elegir un término para referirnos a esa categoría de casi un siglo, denominamos, mayoritariamente, documentales. La larga trayectoria de esta palabra, si bien habilita un reconocimiento plausible, se relaciona, en el imaginario del espectador común, con ciertos modelos que a lo largo de las últimas décadas han sido intensamente delineados por formatos y hábitos televisivos. Por otra parte, algunas definiciones normativas del documental también persisten, desde mucho antes, a partir de ciertas identidades recurrentes en la historia misma del cine. No obstante eso, durante las últimas décadas, este campo en transformación ha sido designado mediante términos en disputa: nuevo documental, documental de creación o de autor, cine de no ficción, entre otras. También se ha difundido la expresión que consta en el título de este artículo que, aunque no sea del todo satisfactoria, aquí escogimos para dar cuenta de un modo de hacer y ver cine que se interroga por sus relaciones cambiantes con el mundo sometido a la mirada y la escucha, el estatuto de esa zona compartida que denominamos realidad, y los modos en que la ficción se relaciona con ella. Un cine de lo real, entonces, que forma parte de lo más activo e innovador del presente cine latinoamericano.

Es posible delinear ciertas tendencias en el cine de lo real filmado durante la última década en América Latina. Entre ellas, sin duda, consta una decidida afirmación de las narrativas en primera persona, que ya habían ido en ascenso desde los tramos finales del siglo pasado, en sintonía con una tendencia global. El punto de vista documental ha sido así reconsiderado a partir de ese entramado subjetivo que porta indefectiblemente, aun cuando se reclamase como abanderado de la más pulcra objetividad.

Como suele insistir Jean-Louis Comolli, lo que registra un documental es fundamentalmente su modo de documentar. La asunción consciente de un sujeto que construye y es portador de un punto de vista (óptico, narrativo, ideológico), y se dirige a otro, el espectador, que aportará lo suyo en la fruición cinematográfica, se evidencia como un importante punto de confluencia en la producción de la década. Cineastas y espectadores, interpelados por un cine que plantea preguntas sobre su relación problemática con la realidad como algo preexistente, y cuestionándose sobre ese horizonte escurridizo y que, no obstante, nos determina, y que designamos como lo real.

Consumado ya el tan mentado giro subjetivo en el cine de lo real, lo que se ha expandido en la década son ciertas opciones para explorar nuevas fronteras. En este artículo destacaremos algunos elementos sobresalientes de dicha exploración en curso.

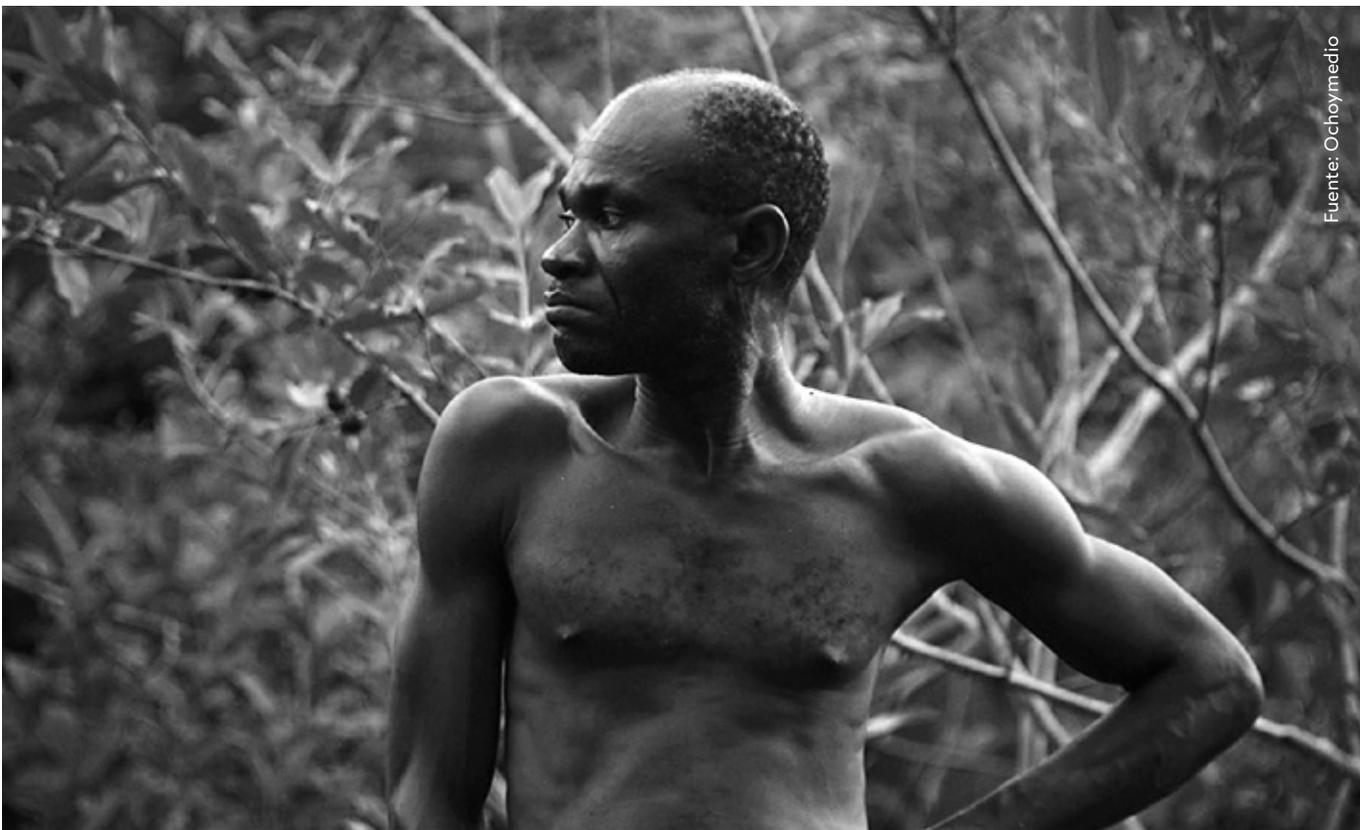
### **Reafirmación de la cámara**

Una de estas expansiones del cine de lo real se refiere a la articulación entre el lugar de la cámara y los nuevos regímenes de lo visible. Cuando en la última década del siglo pasado se instaló un cambio rotundo en los regímenes de lo visible mediante el avance de la digitalización, el primer ámbito percibido como síntoma de esa revolución era el de la aparición de nuevas formas de imagen. El imaginario digital parecía instalar al registro de imagen en un lugar contingente, superado por las posibilidades de modelización de las computadoras, que habían arribado para proponer imágenes dotadas de un realismo fotográfico. Pero al filo del cambio de siglo, las nuevas cámaras miniDV, sumadas luego a las *action cameras* y dispositivos de captura de alta definición, determinaron que el ojo tecnológico se instalase en un lugar determinante. Una nueva cámara



**Foto:**  
Navajazo

Fuente: YouTube



**Foto:**  
Jean Gentil

desencadenada. A partir de allí, el cine de lo real se abrió a nuevas circunstancias en su abordaje del mundo. Aquella observación celebrada por el *direct cinema*, entre otros, posibilitó nuevas experiencias y una subcategoría muy activa, tanto como para hacer común la identificación de “documental de observación” para muchas obras de las últimas dos décadas. Más allá de cierta tendencia a caer en la mera fórmula de asistencia impasible ante los hechos observados, algunos trabajos atravesaron, mediante un verdadero ejercicio crítico de la observación, las superficies capturadas para acceder a una inusitada poesía, como la vida en un lejano salar norteño en la chilena *Surire* (2015) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff o los trabajos cotidianos de un equipo de pintores de leyendas políticas, entre la economía informal y el diseño de tipografía vernáculo, en la argentina *Cuerpo de letra* (2015), de Julián D’Angiolillo.

### Resplandores del ensayo

Las incursiones del argentino Edgardo Cozarinsky en la tan intrincada como decisiva zona del ensayo cinematográfico han sido ampliamente reconocidas desde los tiempos de *La guerra de un solo hombre* (1982). En la última década, tras la confesional y recapitulatoria *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010), el cineasta formuló con su *Carta a un padre* (2013) una rememoración que es tanto la de la historia de la relación con su padre, un marino cuyos permanentes viajes espaciaron el trato con su hijo, como la crónica de la comunidad judía en el litoral argentino a la que aquel perteneció. Si bien el ensayo, esa apuesta

subjetiva que integra conocimiento e implicación emotiva buscando un contacto cercano entre autor y espectador, insistió desde los inicios mismos de las realizaciones de Cozarinsky, en otros veteranos referentes como el chileno Patricio Guzmán, parece haberse acentuado en la última década. En *Nostalgia de la luz* (2010) el cineasta relaciona lo cósmico con lo político y lo íntimo, mediante la inesperada vinculación que descubre entre el trabajo de los astrónomos en el desierto de Atacama y la búsqueda incierta en ese mismo desierto, donde algunos familiares hoy siguen buscando los restos de sus seres queridos asesinados por la dictadura de Pinochet. Guzmán prosiguió con la aún más ambiciosa *El botón de nácar* (2015), con su seguimiento a través de una suerte de memoria acuática, de las relaciones entre el mar, los marineros británicos, los indígenas patagones y los prisioneros políticos de la dictadura. No es el menor de los logros en estos trabajos de Guzmán que estos verdaderos prodigios de escala en su visión fueran estrechamente articulados con una enunciación de notable cercanía con el espectador.

El ensayo audiovisual en el cine de lo real plantea de una manera dramática ciertas cuestiones de distancia: entre realizadores y espectadores, entre el sujeto y el objeto de la filmación. Distancia que puede plantearse en forma amorosa. Así ocurrió con *Ata tu arado a una estrella* (2017), donde Carmen Guarini retrata a su viejo amigo y maestro, Fernando Birri, en un largometraje cuyas imágenes fueron rodadas a lo largo de dos



**Foto:**  
*Nostalgia  
de la luz*

décadas, y que no es solamente la crónica de una larga amistad sino el análisis de una utopía que llevó el nombre de Nuevo Cine Latinoamericano. La evocación no está teñida de nostalgia sino lúcida mente abierta por Guarini y el mismo Birri, en diálogos casi socráticos hacia el cine del porvenir.

### Los bordes del documento y la ficción

El cine de lo real ha demostrado como uno de sus rasgos remarcables el establecimiento de fronteras borrosas entre el orden de la realidad y el de la ficción. Más aún, suele expandirse en esos intersticios donde la presunta frontera se revela como toda una zona de carácter indecidible. Filmografías como las del mexicano-canadiense Nicolás Pereda han sabido interrogar en detalle esa región donde la indeterminación del régimen de los acontecimientos requiere de una apuesta tanto del cineasta como de los espectadores. Desde *Verano de Goliat* (2010) hasta *Mi piel, luminosa* (2019) el adentrarse en esa zona incierta ha sido una de las marcas de su producción. En otro registro, pero también entremezclando el intento de captura de lo real y la construcción ficcional, la dupla integrada por el mexicano Israel Cárdenas y la dominicana Laura Amelia Guzmán presentaron en *Jean Gentil* (2010) las tribulaciones de un maestro haitiano intentando dificultosamente ganarse la vida en Santo Domingo.

Dos aproximaciones a los límites de la representación lograron en la década acercarse con contundencia al fenómeno de la violencia en México tensando los límites de la clásica representación documental y abriéndola a otras

perspectivas. En *Tempestad* (2016) Tatiana Huevo recoge el testimonio de dos mujeres, Miriam y Adela, afectadas por una violencia que impregna cada resquicio de lo cotidiano. Pero en lugar de atenerse al testimonio oral de cuerpos presentes en el encuadre, elige la disyunción entre los relatos de sus protagonistas y las imágenes que configuran todo un paisaje del terror en el México contemporáneo. De un modo igualmente experto en su mezcla de reticencia e impacto emotivo, Everardo González indaga en *La libertad del diablo* (2017) las vidas de víctimas y victimarios de la violencia sistemáticamente instalada, expuestos ante la cámara, pero dotados de una máscara que —excepto en un caso decisivo— ocultan sus rostros. El daño a los cuerpos, las vidas irremediablemente destruidas, desfilan en una puesta en escena del espanto que recurre a esos más oscuros fantasmas que provienen no de la mostración obscena, sino de la apelación a un espectador partícipe que colabore con sus propias imágenes privadas para enfrentar lo que la pantalla oculta, demuestra.

En ese terreno, donde la realidad y ficción convergen y se complementan, ha extendido parte de su filmografía el chileno José Luis Torres Leiva, quien en una propuesta como *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016) toma como protagonista a su colega Ignacio Agüero, quien, con una excusa ficcional, despliega un revelador viaje por el sur de Chile que es también un tránsito por las fronteras entre distintos órdenes del relato en el cine de lo real. El mismo Agüero, en tanto cineasta, prosiguió en la década con *El otro día* (2013) o

*Nunca subí el Provincia* (2019), elevándose de hechos particulares y hasta casuales de su casa y vecindario hasta el delineamiento de verdaderos retratos plurales de su mundo y su tiempo, en filmes que, no obstante la amplitud de su espectro, mantienen una mirada cercana que oscila entre la realidad y la fábula.

### Performatividad y trabajo de archivo

Más allá de permitir un tipo particular de documentales en tanto subcategoría, lo performativo se encuentra en buena parte del núcleo mismo del cine de lo real en las pantallas contemporáneas. Se trata de una dimensión que, por una parte, convierte al acto mismo de hacer un filme en una intervención que en cierto modo transforma el mundo retratado, perforando las nociones de objetividad y abriéndose a un principio de incertidumbre que obliga a preguntarse no solamente sobre qué es esa realidad que asoma ante la cámara, sino también sobre qué discurso y qué sujetos involucra, abiertos a un cambio provocado por el mismo proceso que se realiza. En el camino se diluyen especialmente los perfiles de una representación consolidada para permitir un acceso exploratorio, cuestionador de una realidad previamente constituida. De ese modo, desde Tijuana, casi en la frontera entre México y los Estados Unidos, Ricardo Silva en *Navajazo* (2014) dispone, mediante un ejercicio de etnoficción, un tenso mosaico que hace estallar las delimitaciones entre realidad y artificio. Juliana Antunes, en su ópera prima *Baronesa* (2017), indaga las difíciles vidas de varias mujeres solas en una favela de Belo Horizonte; la chilena Lissette Orozco se lanza en busca de la verdad sobre una tía querida que guarda un secreto oscuro relacionado con la dictadura pinochetista en *El pacto de Adriana* (2017). En todas esas propuestas queda en evidencia cómo el tema de un documental performativo no lo preexiste, sino que es hasta un efecto de lo que surge en su marcha.

Si a grandes rasgos los noventa fueron para el cine los años de la instalación de un imaginario digital sostenido por nuevas imágenes informáticas y la década siguiente fue signada por la ampliación de las posibilidades de la cámara, con la reconsideración del cine como un ojo técnico abierto al mundo visible, la segunda década de este siglo demostró que la revolución digital también implica una radical transformación en el ámbito de los archivos audiovisuales. El contacto renovado y multiplicado con esas evidencias del pasado es una práctica crecientemente central en el cine de lo real. Aunque el trabajo con archivos no es cosa nueva, y ya puede advertírsele en los magistrales trabajos pioneros de realizadoras como Esfir Shub en tiempos tan distantes como los del cine revolucionario soviético, puede advertirse que por su abundancia y disponibilidad este tipo de materiales ha sido insumo fundamental en unas cuantas realizaciones clave realizadas en nuestra región en años recientes.

Por ejemplo, en *La muerte de Jaime Roldós* (2013) los ecuatorianos Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento culminaron un trabajo de siete años de investigación en archivos tratando de esclarecer la muerte del presidente de su país ocurrida hace cuatro décadas en un extraño accidente aéreo.

Los archivos se recuperan, se acumulan, se ofrecen a disponer relaciones. Partiendo de un trabajo previo realizado en formato de videoinstalación, la argentina Albertina Carri se remonta en *Cuaterros* (2016) a una doble historia. Por un lado, el de la búsqueda de un filme perdido sobre la vida del bandolero rural Isidro Velázquez, que fuera filmado por el cineasta Pablo Szir, desaparecido en la última dictadura. Pero por otro, *Cuaterros* también trata sobre la relación entre Albertina y su padre, Roberto Carri, también desaparecido bajo el régimen de las Juntas, quien trató la figura de Velázquez en un influyente libro escrito durante su breve trayectoria como sociólogo. El largometraje resultante, de montaje virtuoso y narrativa torrencial, mantiene una experiencia multipantalla en su diseño que permite al espectador confrontar los archivos en tensión dentro de su campo visual, casi abierto a la experiencia de un fascinado montajista.

Algunas veces, como ocurre con *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de la argentina Agustina Comedi, los archivos fundamentales pueden ser viejos videos familiares realizados por un padre hoy ausente. Indagando esas grabaciones de familia, fiestas y vacaciones, la cineasta descubre no solamente un secreto familiar largamente guardado, sino un retrato coral donde la diversidad sexual en un clima marcado por la represión política se revela a partir de la trama de la vida de los seres más cercanos. Comedi lee en esos videos y en algunos testimonios actuales el gozne donde lo privado e íntimo se articula con lo colectivo

**Foto:**  
Últimas  
conversas



Fuente: Ambulante

elaborando un discurso que es enunciado en un registro personal y político a la vez.

Acaso más destacable que las melancólicas reflexiones políticas vertebradas por João Moreira Salles en su filme *En el intenso ahora* (*No Intenso Agora*, 2018) sea la confrontación del espectador con la impactante presencia de los archivos con que arquitectura su filme. Imágenes que van desde la espectral visita de la madre del realizador a la China de Mao hasta las sublevaciones políticas y juveniles en el plano internacional que acompañaron al célebre mayo del 68, que atravesaron Europa y América. Lo que el filme dispone a partir del poder del archivo, es la evidencia de un tiempo de radical discontinuidad con un presente vivido como estado de pérdida.

El trabajo sobre archivos también ha sido esencial en filmes colombianos como *Carta a una sombra* (2015), de Daniela Abad y Miguel Salazar y proseguido sobre materiales más fragmentarios y enigmáticos aún en *The Smiling Lombana* (2018), también de Abad, donde a partir de documentación dispersa y un tejido de ausencias en torno a un personaje del que se conservan vestigios apenas perceptibles, recuerda no solo que lo personal es político, sino que también lo familiar es político tanto en el plano de lo manifiesto como en los secretos que intentan sellar algunas incómodas revelaciones.

### La memoria en tensión, la historia en curso

Podría afirmarse que durante la pasada década el cine de lo real en América Latina, cuando volvió su mirada al pasado, acentuó su incidencia en cuestiones relativas al trabajo de la memoria. Como trasfondo, por cierto, estuvo la historia, aunque el giro subjetivo más bien optó por aludirla en forma oblicua, tamizada por puntos de

vista que la dejaron avizorar como una compleja composición de fondo que se advierte detrás de las activas figuras de entramados personales, familiares o lo dispuesto mediante lo tejido por otras intersubjetividades.

En *Diario de una búsqueda* (*Diario de Uma Busca*, 2010), la argentino-brasileña Flavia Castro indagó en una exploración que fue un buceo en su memoria familiar e investigación de los rastros que a lo largo de varios países dejó su padre Celso, activista y exiliado político, muerto en Porto Alegre en confusas circunstancias revestidas de hecho policial. Castro reconstruye una autobiografía itinerante como hija de combatientes conjugando la necesidad de conocimiento y la recuperación de una memoria afectiva. Por su parte, la realizadora paraguaya Renata Costa, con su *Cuchillo de palo* (2010), a partir de sus interrogantes sobre los secretos que rodeaban a un tío ya muerto, retrató la condición y subcultura gay en el entorno represivo de la dictadura de Stroessner.

El tránsito propuesto fue de lo familiar, a través de la memoria, hacia lo político. De una manera delicadamente oblicua, Paz Encina dispuso en *Ejercicios de memoria* (2016) su abordaje de la figura y la vida de Agustín Goiburú, el más conspicuo opositor político del régimen de Alfredo Stroessner, que sería uno de los desaparecidos en el marco del Plan Cóndor, que unió a varias dictaduras continentales en una monumental campaña represiva. A partir de los testimonios orales de su esposa e hijo, elaboró un guion donde las evocaciones interactúan con imágenes de espacios vacíos ligados a su vida en el exilio, a distintos archivos provenientes de los legajos de Goiburú, o a los lugares que verifican su ausencia. Si en *El intenso ahora*, Moreira Salles teñía con desencanto su mirada política y deshojaba la historia entre diversos fantasmas, esa misma historia, más bien, se permitió aparecer dramáticamente, en tiempo presente, en filmes como *O processo* (2018), de María Ramos, que toma las crónicas mediáticas del *impeachment* a Dilma Rousseff en el marco del virulento ascenso de la derecha en Brasil. Mediante un elaborado montaje, solo identificando, seleccionando y relacionando las imágenes del proceso, Ramos elabora su análisis y demuestra nítidamente las implicancias de un drama histórico en curso. En un registro más intimista, Petra Costa en *Al filo de la democracia* (*The Edge of Democracy*, 2019) sigue entre bambalinas la persecución y encarcelamiento de Lula da Silva. A propósito de este último filme: otra decidida tendencia de la década no se evidenció tanto en la producción como en la circulación y acceso del cine de lo real. De las salas a los espacios alternativos, por una parte, extendiendo los circuitos físicos de contacto con los espectadores, pero muy especialmente también fue decisiva la mayor disponibilidad que puede apreciarse con la extensión a las plataformas virtuales. Más allá de sus diferencias y de la acechanza de reducción a

Foto:  
Navajazo





sus fórmulas provenientes del reportaje televisivo, al aparecer rodeado de propuestas de corte más convencional, no pocos trabajos pudieron ser vistos por *streaming* bajo diversas plataformas nacionales, regionales y globales. En algunos casos, hasta han sido producidas por estos ascendentes actores de la pantalla contemporánea, como ha ocurrido en el caso de Netflix, que ofició como productora de *Al filo de la democracia*.

### Despedidas y legados

En la década asistimos, además, a dos despedidas de cineastas de lo real que en las últimas décadas se habían convertido en referentes mayores, signando con su influencia los últimos años. El brasileño Eduardo Coutinho dejó inacabada, con su trágica desaparición, su *Últimas conversas* (2015), que completarían sus asistentes João Moreira Salles y Jordana Berg. En esa ocasión, el cineasta confesaba lo que a su juicio era un fracaso de su “cárcel”, el dispositivo fílmico-conversacional, que había depurado en la última década, enfrentado al complejo contacto con el mundo adolescente. Pero más allá de las perplejidades de Coutinho, el filme deja apresar una forma exquisita del arte de la mirada y la escucha que es el cine, regulada por quien acaso no encuentre herederos en esa maestría.

Otra ausencia mayor fue provocada por la muerte de Luis Ospina, quien con su monumental *Todo comenzó por el fin* (2015) elaboró una mixtura de ensayo autobiográfico y diario filmado, conec-

tado con una situación extrema de su salud, que se convertiría en la *summa* de una generación, la del célebre grupo de Cali, y a la vez en un vital testamento cinematográfico. Ospina, que especialmente a partir de *Un tigre de papel* (2008) fue extendiendo con su inteligencia y gentil figura un creciente grado de ascendencia entre las nuevas generaciones de realizadores, fue otro maestro que dejó en esta década una marca fundamental.

### Epílogo: el sostén de una promesa

Más allá de continuidades y transformaciones, estos años dejaron entrever que por las configuraciones cambiantes del cine de lo real se hizo presente buena parte de lo más estimulante producido para las pantallas en nuestro continente augurando en cada nuevo encuentro una dimensión de novedad y sorpresa que no se observa con tanta frecuencia en las producciones pertenecientes al campo comúnmente designado como ficción. Al mismo tiempo, estas piezas son manifestaciones de una política y una ética del cine como práctica de mirada y escucha que no se concentra en la contemplación gozosa de su ombligo audiovisual, sino que se lanza a un horizonte que posee mucho de reinención de aquella promesa cinematográfica suscripta por los pioneros en las postrimerías del siglo XXI. Una promesa que se relaciona con el goce y la emoción, pero también con el conocimiento y la posibilidad de pensar y repensar, entre otras cosas, qué es eso que luego de tanto tiempo seguimos llamando cine. ◻

**Foto:**  
Lissette  
Orozco,  
directora de  
*El pacto de  
Adriana*

# ¿Qué es el CINE?

## Una pregunta sobre el UNIVERSO MARVEL

En la última década, Marvel Cinematic Universe (MCU) estrenó un total de veintiún películas, y en tan solo nueve años ha batido récords de asistencia en las salas de cine. Sin embargo, a propósito de algunas opiniones de directores como Martin Scorsese, se abren ciertas preguntas: ¿estas películas pueden ser calificadas como cine? ¿o son solo un producto más de las grandes franquicias que buscan dominar la industria cinematográfica?



El cambio de década trae consigo la cuarta fase de las películas del *Marvel Cinematic Universe* y el anuncio de seis estrenos entre el 2020 y 2021. Con un total de veintiún películas estrenadas en nueve años o veintitrés desde el inicio del MCU en el 2008, en los últimos doce años, Marvel, adquirido por Disney en el 2009, ha estrenado cerca de dos películas al año y no parece tener cuándo detenerse. Al contrario, teniendo en cuenta que para el 2021 se ha proyectado el estreno de cuatro películas, la franquicia parece solo seguir en crecimiento.

Contando con, por lo menos, dos estrenos al año de películas *blockbuster* de superhéroes, solo desde una misma franquicia durante la última década podemos decir que estamos viviendo un *boom* en cuanto a este tipo de largometrajes. Este fenómeno, sin embargo, no surge de la nada. Para contar con un aumento de estrenos de este tipo, estas películas no solo necesitan la aprobación del público y/o la crítica, sino también, justificarse económicamente.

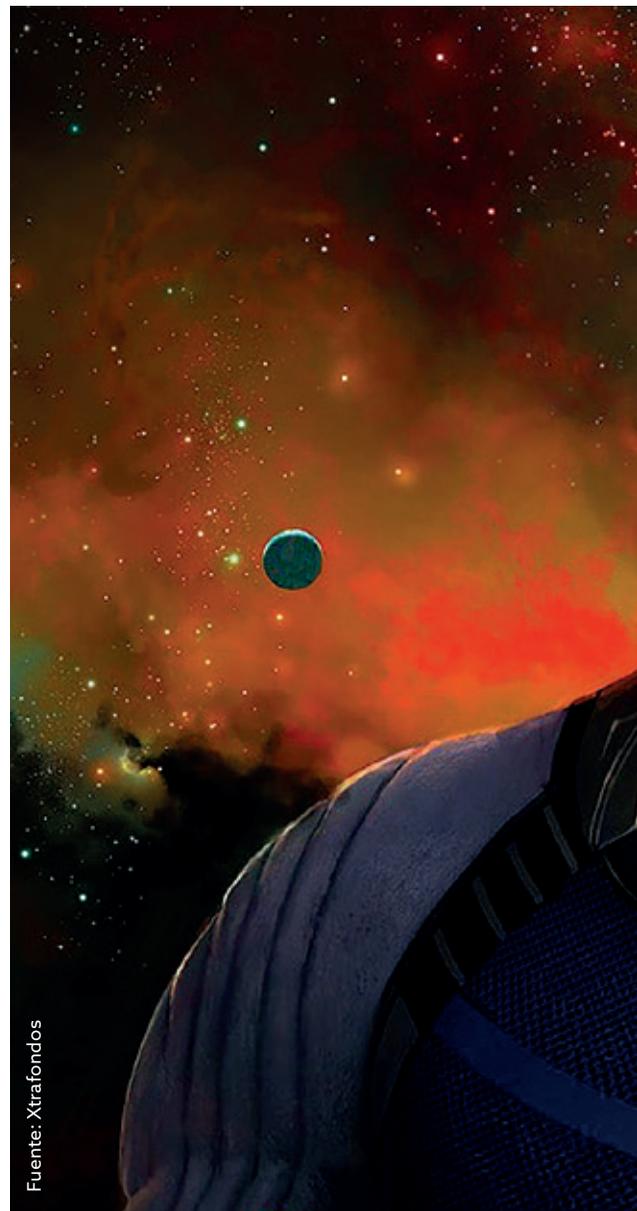
Si revisamos la lista de las cinco películas más taquilleras, dos de ellas pertenecen al MCU, *Avengers: Endgame* (2019) como la primera y *Avengers: Infinity War* (2018) como la quinta. Tomando en cuenta que producir una película del MCU cuesta un promedio de \$300 millones y que estas películas hicieron internacionalmente un aproximado de \$2700 millones y \$2048 millones respectivamente, según los datos de Box Office Mojo (IMDb, 2020), no es de extrañar que otras franquicias busquen imitar el modelo del MCU.

El inicio de lo que fue el universo cinematográfico de DC, y lo que parece ser su desarrollo de títulos independientes, es un ejemplo más de cómo se escoge en qué películas invertir. Si bien, hay más factores que resultaron en que se apostara más por títulos en solitario

como *Mujer Maravilla* (*Wonder Woman*, 2017) o *Joker* (2019) dentro de las películas de DC, los primeros intentos como *El hombre de acero* (*Man of Steel*, 2013), *Batman vs Superman: el origen de la justicia* (*Batman vs. Superman: Dawn of Justice*, 2016) y *Liga de la justicia* (*Justice League*, 2017) son buenos ejemplos de que lo que se buscaba eran películas ligadas las unas con las otras para que se obtengan las mismas ganancias. Si a la taquilla le sumamos las compras de merchandising y otras actividades, no podemos negar que las películas del MCU son un increíble éxito económico tanto para las productoras y sus inversionistas como para las grandes cadenas de cines, las cuales se benefician de la gran afluencia de público.

Hay algo que se puede rescatar de las diferencias entre las películas de DC y Marvel: este tipo de fenómenos no suceden de la noche a la mañana. Por decirlo de alguna manera, Marvel ha perfeccionado casi una fórmula para películas taquilleras en los últimos doce años. El MCU empieza en el 2008 con la interpretación de *Iron Man, el hombre de hierro* (*Iron Man*, 2008) de Robert Downey Jr.; Julia Alexander escribe en *The Verge* que el carisma del actor tomó un rol importante en diferenciar *Iron Man* de otras películas de superhéroes más oscuras o dirigidas a adultos como *El espíritu* (*The Spirit*, 2008) y *Batman, el caballero de la noche* (*The Dark Knight*, 2008) de Christopher Nolan. *Iron Man* obtuvo una taquilla de aproximadamente \$585 millones, pero no sería sino hasta el estreno de *Los Vengadores* (*The Avengers*, 2012), con una taquilla de aproximadamente \$1518 millones, que el MCU se cimentaría con la fuerza que lleva desde entonces (Alexander, 2019). Esto le abrió paso a la segunda y tercera fase del MCU, las cuales reproducían de manera similar lo ocurrido entre *Iron Man* y *The Avengers*.

La primera fase del MCU consta de seis películas, cinco



Fuente: Xtrafondos

de ellas siguen a un personaje en solitario, culminando en la sexta película que reúne a estos personajes junto con algunos otros que aparecían como personajes secundarios en las primeras cinco. Incluso, si eliminamos de la lista a *Hulk: el hombre increíble* (*The Incredible Hulk*, 2008), considerando que hubo un cambio de casting para el personaje, la lógica de la fase uno sigue siendo la misma: introducir primero a los personajes, familiarizando a la audiencia con ellos, para luego unirlos en la última película.

Llegado el 2012, *The Avengers* asume que la audiencia ha visto, aunque sea, alguna de



las películas anteriores para poder entender la dinámica del equipo. El resultado final fue más que una película de superhéroes. Fue *la película* de superhéroes. Enemigos intergalácticos, poderes mágicos, ridículas escenas de acción y Steve Rogers gritándole a la gente “*suit up*”. Para millones de fans, *The Avengers* se sentía como lo que debería ser una película de cómics (Alexander, 2019).

Esto se repite tanto en la segunda como en la tercera fase, lanzando primero las películas independientes para luego unirse en una superproducción con todos los personajes que se

Thanos, personaje que migró de los cómics al cine

han ido desarrollando y con los que la audiencia se ha ido identificando. Si bien cada película se entiende por su cuenta, la experiencia completa viene de haber visto todas para poder disfrutar del desenlace en la próxima *Avengers*. Esto genera que todas las películas tengan un éxito medianamente similar entre ellas, ya que todas son parte de la experiencia final. Es así como Marvel se permite introducir nuevos personajes, algunos no tan conocidos, para poder seguir alimentando su universo.

#### **Scorsese y el héroe blanco**

Esto, sin embargo, no implica que a una película le vaya a ir bien solo por estar dentro del

MCU, por lo que, durante los primeros años, si bien vemos distintos héroes, todos los que tienen su propia película tienen perfiles similares. Un hombre, generalmente blanco, a veces ligeramente desviado del buen camino, pero con un buen corazón o deseo de justicia que supera obstáculos de su propia personalidad cuando se ve enfrentado a la necesidad de proteger a la humanidad o a quienes ama. Con algunos cambios menores, esto último es una descripción básica de Tony Stark, Thor, Scott Lang, Stephen Strange; y si incluimos algunos personajes sin sus propias películas, pero con cierto peso dentro del MCU,

Clint Barton y Peter Quill. Esto, sin embargo, no es algo que solo ocurra dentro del MCU, ya que es el perfil de héroe o anti-héroe, según qué tan desviado esté del buen camino, que manejan la mayoría de películas. Hollywood ha moldeado la imagen del héroe que las audiencias reconocen y el MCU ha encontrado la manera de reproducirlo múltiples veces y con gran éxito durante la última década. Esta fórmula es una base tan esencial dentro de las películas del MCU que no resulta extraño que *Pantera Negra* (*Black Panther*, 2018) llegara recién diez años después del inicio del MCU en

el 2018, seguido por *Capitana Marvel* (*Captain Marvel*, 2019) un año después o que *Black Widow* recién se haya aprobado para el 2020, tras el éxito de *Mujer Maravilla* (*Wonder Woman*, 2017), a pesar de que el personaje es parte esencial del equipo desde la fase uno de estas películas. Las tres son las únicas películas de un héroe en solitario del MCU que no cuentan con un hombre blanco como protagonista. Tomando al MCU como un ejemplo pequeño de cómo funciona la máquina de Hollywood, podemos argumentar que los productores ven mayor riesgo en este tipo de protagonistas y que solo toman

este tipo de “riesgos” cuando se pueden hacer de manera más controlada: teniendo una franquicia ya consolidada o ejemplos exitosos por parte de otras producciones. Es interesante que, diez años después del inicio del MCU, *Pantera Negra* no solo fue nominada a los Premios Óscar, sino que también es la quinta película más taquillera dentro del universo cinematográfico de Marvel y la película de un héroe en solitario más taquillera del MCU (IMDB, 2020).

**Foto:**  
Pantera Negra, personaje que inspiró una película que fue nominada a los Óscar.

Habiendo establecido que el MCU no es un fenómeno que ocurre de un día para otro o sin



un planeamiento adecuado y que sigue ciertas pautas que se podrían considerar una “fórmula” después de más de diez años en uso para generar altas taquillas con respecto al costo de producción, podemos pasar a hablar sobre a lo que se refiere Martin Scorsese cuando las llama “películas parque de diversiones”. El comentario del director parece haber ofendido la sensibilidad de más de una de las personas involucradas en estas producciones, desde fans hasta actores y productores. Durante la conferencia de prensa de *El irlandés* (*The Irishman*, 2019) el director hizo un comentario sobre las películas

del MCU cuando se le preguntó sobre el cine en las plataformas de *streaming* y la definición de lo que es el cine. Martin Scorsese llamó la atención sobre las dificultades que uno enfrenta al buscar financiamiento para una película y si bien mencionó varios puntos al respecto, el que parece haber quedado en la mente de todos, es su comentario de que las películas de Marvel no son cine (HeyUGuys, 2019). Casi todas las entrevistas posteriores a la conferencia de prensa tenían la pregunta obligatoria sobre a qué se refería cuando las llamaba “películas parque de diversiones” a pesar de haber dejado en claro desde un inicio que lo que se cuestiona no es la calidad de estas películas, sino la sobresaturación que han ocasionado en el mercado. Dentro de este contexto, una película como *El irlandés*, de larga duración, con un alto costo de producción y que no es un *blockbuster* asegurado, queda en el fondo de las listas de prioridades tanto de productoras e inversionistas como de las grandes cadenas de cines. Y este es solo un caso, posiblemente la película con mayor posibilidad de llamar la atención y hacer un comentario al respecto, dentro de todos los guiones que se dejan de producir en busca de perseguir las películas de menor inversión y mayor ganancia. Si una película dirigida por un director como Martin Scorsese, con actuaciones como las de Robert De Niro y Al Pacino, no es capaz de recibir la atención de cines, productoras e inversionistas, teniendo que recurrir a nuevas alternativas como Netflix (*Popcorn with Peter Travers*, 2019). ¿Qué dice esto de las nuevas voces y experiencias de otros guionistas?

Podríamos decir que todo esto es consecuencia de la justa competencia en el mercado que es el cine, pero para ello tenemos que tomar en cuenta que Marvel no es la única franquicia que posee Disney. Si vamos al cine lo suficiente como para notar cómo han

aumentado las películas de superhéroes durante los últimos diez años, también es difícil ignorar el aumento de *live-actions* de películas animadas de Disney. *Star Wars* ha tenido un nuevo estreno al año desde el 2015, cinco *blockbusters* más que le pertenecen a Disney. Entre las adquisiciones que ha hecho Disney en los últimos años se encuentran no solo el Marvel Studios y Lucasfilm (*Star Wars* e *Indiana Jones*) sino también 21st Century Fox, tanto su producción cinematográfica como para televisión (Zoller Seitz, 2019). La adquisición de Fox ha convertido a Disney en el dueño de los derechos cinematográficos de todos los personajes de Marvel, habiendo adquirido X-Men y Los Cuatro Fantásticos con la compra de Fox. La única excepción continúa siendo Spider Man, quien, junto a sus personajes afiliados, aún pertenece a Sony. Según escribe Matt Zoller para *The Vulture*, si Disney equivalía al 40 % de la venta de entradas al cine, con la adquisición de Fox se especula que suba al 50 % (Zoller Seitz, 2019).

No es de extrañar que viendo la posibilidad de producir múltiples películas de ganancias millonarias, se haga un énfasis en la creación o adquisición de franquicias longevas. Y si los ejemplos que hemos nombrado, con la excepción de DC, son solo de franquicias pertenecientes a Disney, no es extraño que otras productoras desarrollen películas similares con el fin de conseguir un éxito similar y no ser absorbidas por una empresa que por sí sola consigue el 50 % de las ventas en cines. En este caso, la producción dentro de la industria está respondiendo ante la demanda del público y a la necesidad de competir con una empresa que cada año parece más un monopolio. Esto no quiere decir que el público solo quiera este tipo de películas, pero desde el punto de vista de las productoras es menos arriesgado producir películas que se sabe tendrán alta demanda en lugar de arriesgarse por ideas

Fuente: Steemit





nuevas o, peor aún, arriesgarse con películas de temáticas o modelos que no suelen desempeñarse bien en cines.

Más allá del mérito de algunas de estas películas, en recepción entre críticos y audiencia, la realidad es que todas estas franquicias están generando ingresos millonarios. Películas de un costo de producción de 200 millones o 300 millones, acaban haciendo alrededor de mil millones dentro de su estreno internacional. Si a esto le sumamos el dinero de juguetes y *merchandising* que se pueden permitir tener estas películas al formar parte de

una franquicia, las ganancias van más allá de la sola distribución de las películas. Y los beneficios no llegan solo para la empresa productora, los cines también se benefician en venta de entradas. Como resultado de esto, los cines le dan prioridad al estreno de películas que se sabe tendrán mayor atención del público (salas más grandes, mejores fechas de estreno, etc.). Mientras que las productoras e inversionistas prefieren producir películas que tienen el potencial de convertirse en *blockbusters* de larga duración al contar con varias secuelas u otras películas afiliadas. Pero las grandes cadenas de cine no

**Foto:**  
Luke Skywalker, mítico personaje de *Star Wars*

son las únicas involucradas en la exhibición de estas películas, dentro de entrevistas realizadas para un artículo en *The Vulture*, los dueños de cines que no forman parte de grandes cadenas expresan su preocupación ante la adquisición de Fox, pues el modelo de negocio de Disney limita la exhibición de películas antiguas, por lo cual muchos de estos cines están teniendo problemas en pasar clásicos de 21st Century Fox, los cuales les brindaban ingresos casi seguros de los que este tipo de cines dependen para sobrevivir. A este problema se le suman las estrategias tomadas por las grandes distribuidoras



Fuente: Espinof

para garantizar salas no solo para sus grandes *blockbusters* sino también para sus producciones fallidas, a veces negándole sus películas de alta taquilla a algunos cines a menos que acepten sus películas de poco desempeño también. Esto amenaza el modelo de negocio de estas otras alternativas de cine que normalmente son los espacios que los cineastas independientes tenían para poder exhibir sus películas (Zoller Seitz, 2019).

### La otra vía

En momentos como estos en los que las salas de cine parecen ser acaparadas por *blockbusters* y

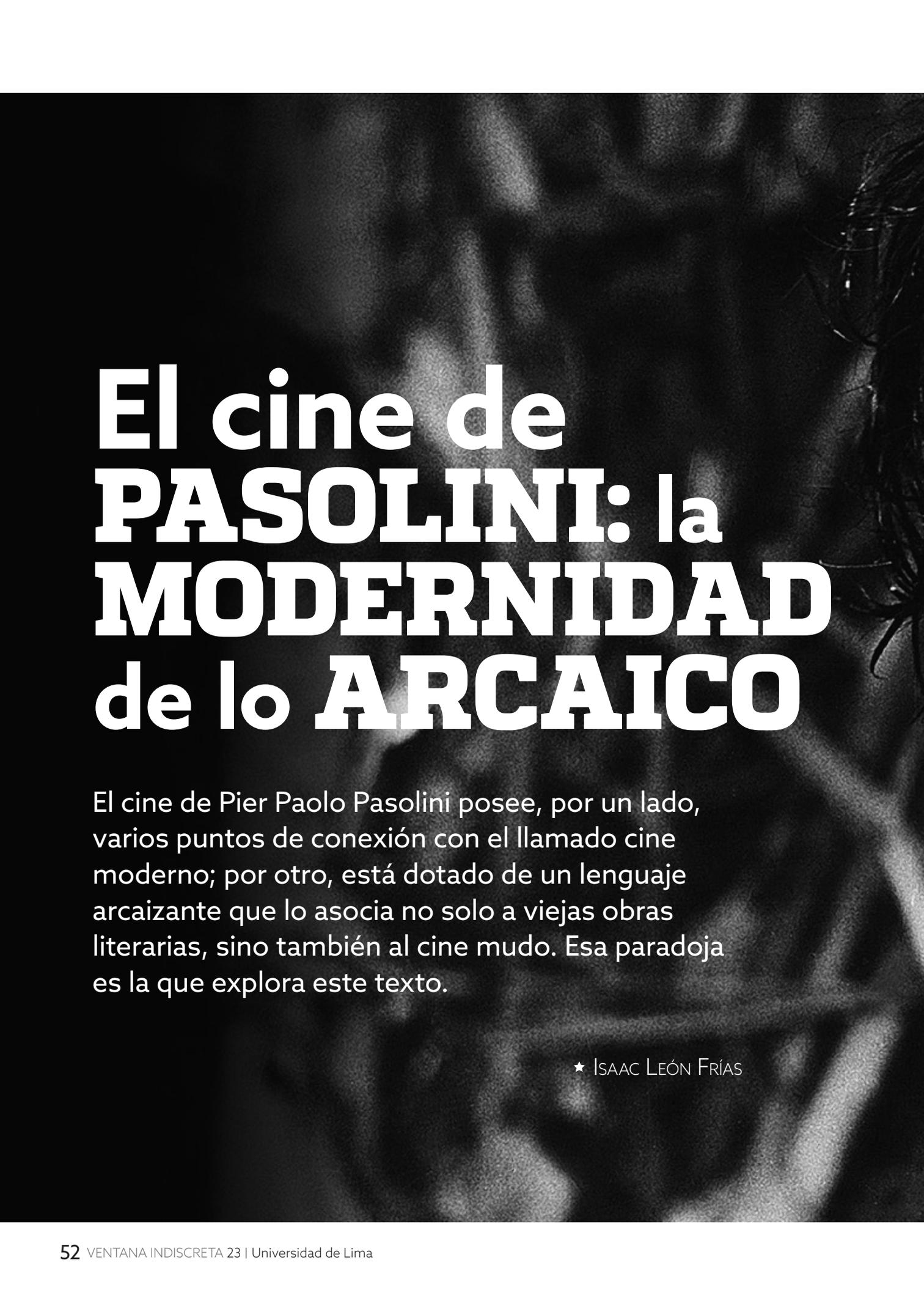
grandes distribuidoras, Netflix y otras opciones de *streaming* aparecen como una nueva opción para nuevos productores y guionistas o aquellos que buscan generar material que no promete las mismas ganancias de superproducciones como las películas del MCU. No es de extrañar que conforme pasan los años escuchemos de nuevas alianzas por parte de Netflix con creadores de distintas partes del globo, con la llegada de nuevos animés, dramas coreanos, dramas chinos, telenovelas latinoamericanas, etc. Esto, sin embargo, no se desarrolla sin resistencia por parte del círculo tradicional. La discusión sobre qué califica como cine es casi tan antigua como la creación del filme y se sirve de nuevos argumentos conforme encontramos nuevas formas o herramientas para hacer cine haciéndola todavía más interminable. Pero la discusión que mueve el dinero de los inversionistas no es sobre qué es y qué no es cine, es sobre qué es y qué no es una inversión millonaria. La llegada de Disney+, la plataforma de *streaming* de Disney, es un ejemplo más de la búsqueda de monopolizar el entretenimiento y maximizar las ganancias. No es extraño que estos nuevos tratos con productoras extranjeras y la búsqueda de generar nuevo contenido original por parte de Netflix hayan aumentado en los últimos años. El creciente monopolio que Disney está teniendo sobre la producción cinematográfica y televisiva desde la adquisición de 21st Century Fox, sumándole su posesión parcial de Hulu, pone en desventaja a Netflix y otras plataformas de *streaming*, quienes se arriesgan a tratos más injustos a la hora de negociar derechos o a quedarse sin contenido si no buscan soluciones como afiliaciones con otras compañías y la producción de contenido propio.

Regresando al comentario de Martin Scorsese, no es que los *blockbusters* que dominan las carteleras no estén bien realizados o no sean buenas

películas, pero, ¿podemos llamarlas verdaderamente cine cuando son claramente una respuesta a la búsqueda de las productoras de generar altas ganancias de manera continua con una inversión baja según sus estándares? Si bien podemos resaltar algunos títulos como innovadores dentro de su género y reconocer la alta calidad en cuanto a la técnica cinematográfica que se emplea en algunas de estas películas, ¿qué tanta libertad existe verdaderamente dentro de películas que tienen que seguir las “fórmulas” de las productoras para seguir dentro de la línea de la franquicia? La realidad es que a quienes toman las decisiones importantes dentro de estas megacorporaciones como Disney, Universal y Sony no les interesa verdaderamente qué es o no es cine, sino qué próxima producción les generará ingresos millonarios para mantenerlas una por encima de la otra. El problema que esto genera es que desplaza a otras películas que exploran más aspectos que solo la búsqueda del entretenimiento en el momento o las ganancias millonarias de las pantallas de exhibición tradicionales. ◻

### Referencias

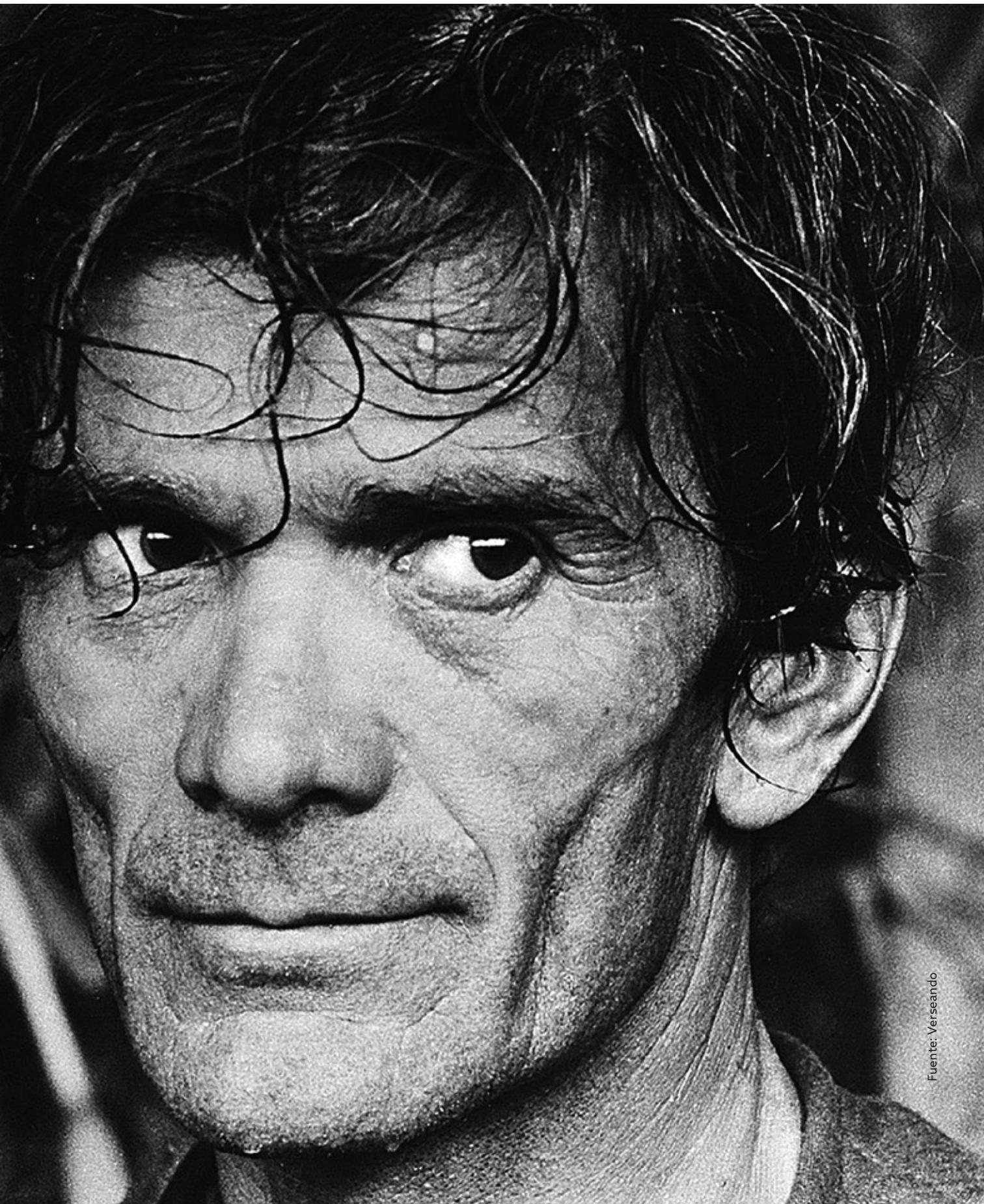
- Alexander, J. (12 de diciembre del 2019). Like it or not, the Marvel empire redefined cinema this decade. *The Verge*. Recuperado de <https://www.theverge.com/2019/12/12/21011381/marvel-decade-cinema-mcu-iron-man-captain-america-disney-endgame>
- HeyUGuys. (13 de octubre del 2019). *Robert De Niro, Al Pacino & Martin Scorsese - The Irishman Press Conference in Full*. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=bMej9AXZT\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=bMej9AXZT_A)
- IMDb. (febrero de 2020). Recuperado de <https://www.boxofficemojo.com>
- Popcorn with Peter Travers. (2019, Noviembre 22). *Martin Scorsese on the making of 'The Irishman'*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=opqCW-rAnE4>
- Zoller Seitz, M. (24 de octubre del 2019). *Disney Is Quietly Placing Classic Fox Movies Into Its Vault, and That's Worrying*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2019/10/disney-is-quietly-placing-classic-fox-movies-into-its-vault.html>



# El cine de **PASOLINI: la MODERNIDAD de lo ARCAICO**

El cine de Pier Paolo Pasolini posee, por un lado, varios puntos de conexión con el llamado cine moderno; por otro, está dotado de un lenguaje arcaizante que lo asocia no solo a viejas obras literarias, sino también al cine mudo. Esa paradoja es la que explora este texto.

★ ISAAC LEÓN FRÍAS



Fuente: Veriseando

ier Paolo Pasolini sigue siendo una *presencia ausente* realmente considerable 44 años después de su fallecimiento. Tanto así que los estudios y aproximaciones a su obra siguen produciéndose con profusión. Este texto es una pequeña aproximación a la obra fílmica de Pasolini, desde una perspectiva más bien panorámica. No se podría hacer otra cosa en los límites de un breve ensayo.

Si se suman sus películas, dirigió doce largometrajes y cuatro cortos de ficción, incluidos estos últimos en otros tantos largos con episodios o *sketches* a cargo de otros directores. Encontramos también en su filmografía algunas obras de no ficción, aunque atravesadas inevitablemente por la poética de Pasolini, de indiscutible interés en un balance de su obra. Sin embargo, por razones de espacio, me voy a concentrar en su obra de ficción propiamente dicha que es, por cierto, la más conocida y difundida. Sus trabajos de no ficción son relativamente marginales, aunque, en absoluto, carentes de interés.

Una consideración se impone: Pasolini era una figura relevante de la intelectualidad y de la literatura italianas antes de llegar a la realización cinematográfica. Su trabajo de poeta, narrador, ensayista y controvertido participante en el debate político lo encumbró en el espacio de una Italia gobernada casi exclusivamente por la Democracia Cristiana. El cine va a levantar, sin duda, la figura del autor de la novela *Una vita violenta*, tanto en su país de origen como (y de manera muy notoria) a escala internacional, pero los pergaminos intelectuales los tenía ganados aun si no hubiese incursionado en la creación fílmica.

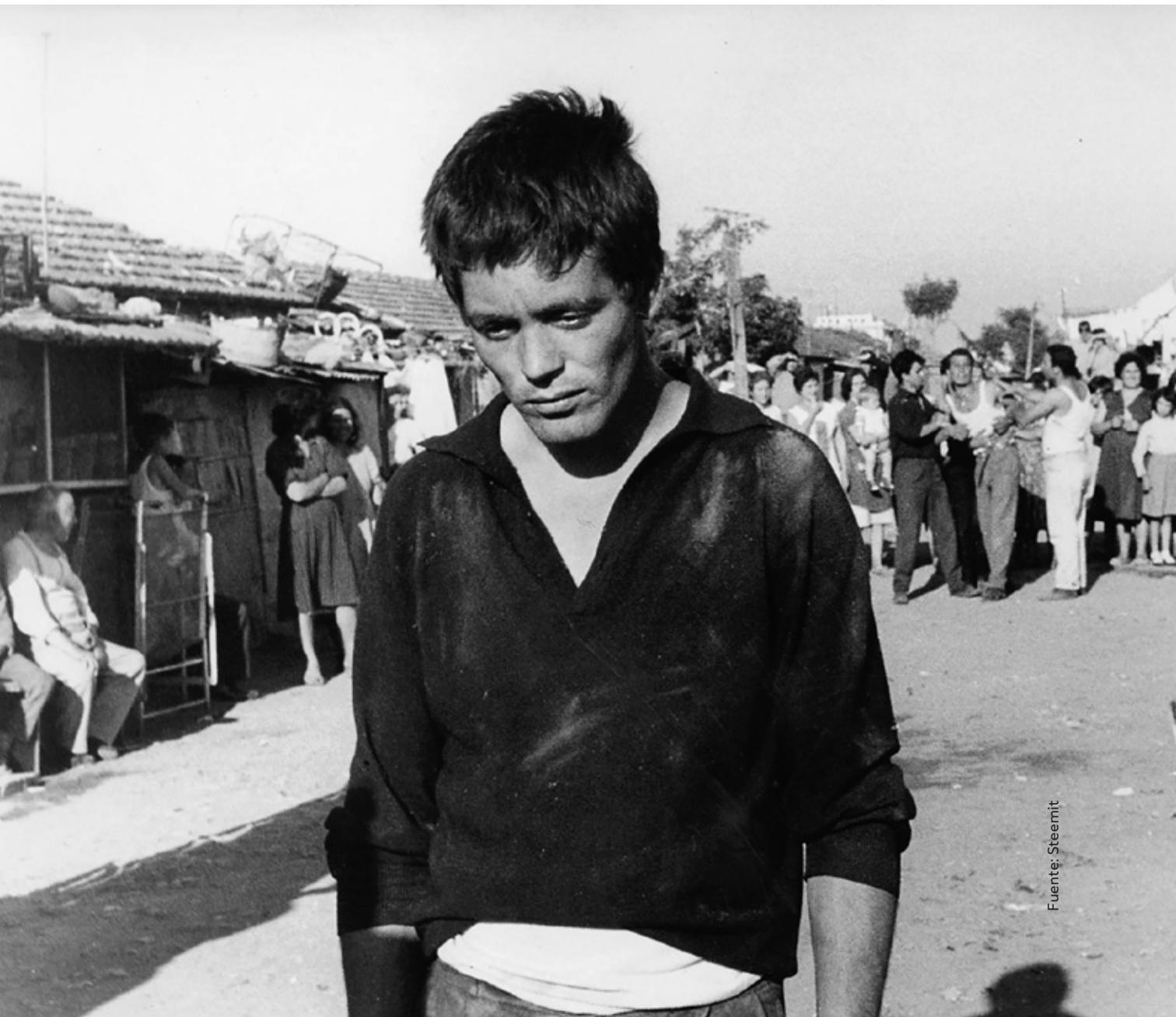
Como sabemos, su contacto con el cine empezó con la escritura de guiones, de los que, en al menos dos casos —los de *La noche brava* (*La notte brava*, 1959) y *Un día de locura* (*La giornata balorda*, 1960), ambos bajo la dirección de Mauro Bolognini— se advierten de manera muy ostensible los signos del universo literario pasoliniano: marginalidad social, sordidez en los trazos y en las relaciones de los personajes, aspereza en la descripción del ambiente y a la vez una poesía solidaria latente en la representación de esos submundos. Eso mismo lo veremos luego en el guion que escribió para el debut de Bernardo Bertolucci en *La cosecha estéril* (*La commare secca*, 1962), sin actores profesionales y con una tónica similar a la de los guiones previos.

Es en 1961 que Pasolini da el paso a la realización con *Accattone* (1961) y desde allí no se detiene hasta el momento de su muerte en 1975. Son 15 años intensos dedicados de manera preferente y muy entregada a la práctica fílmica, aunque también a la reflexión teórica y ensayística. Hay que precisar, no obstante, que a diferencia de buena parte de quienes forjaron los nuevos cines de los años 60 y 70 en Europa y el mundo,

SIN UNA FORMACIÓN DE ESCUELA  
O SIN UN ENTRENAMIENTO  
CINÉFILO, PASOLINI ASUMIÓ DE  
MANERA MUY LIBRE Y PERSONAL  
LOS MATERIALES ARGUMENTALES  
DE BASE, ASÍ COMO LA  
COMPOSICIÓN DE LAS IMÁGENES,  
LA DIRECCIÓN DE ACTORES, LA  
PROPIA SINTAXIS NARRATIVA DE  
SUS PELÍCULAS.

Pasolini no era un cineasta de vocación y no solo porque llega a la dirección al filo de los 40 años y porque su práctica literaria venía siendo la que dominaba su actividad creativa, sino también porque no se sentía un director de cine en el modo en que se entiende ese oficio o esa práctica. Es evidente que el cine fue para Pasolini una forma más de expresión, sin duda muy peculiar y diferenciada, de su carrera artística. Él fue un autor con diversas facetas que hizo películas, como antes fue el caso del polifacético artista francés Jean Cocteau y en los mismos años de Pasolini, de los también franceses Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet, escritores y cineastas.

Tanto así que sin una formación de escuela o sin un entrenamiento cinéfilo como el de Bernardo Bertolucci, por ejemplo, asumió de manera muy libre y personal los materiales argumentales de base, así como la composición de las imágenes, la dirección de actores, la propia sintaxis narrativa de sus películas. A este respecto, se puede mencionar una objeción que algunos le hicieron en su momento e incluso después: el aparente descuido o desaliño formal, la supuesta debilidad en la dirección de actores, los saltos abruptos en el montaje, la extraña perspectiva espacial en la relación campo-contracampo. Con ello se abonaba a la versión *in extremis* de un mal director y de modo menos severo de un realizador inexperto y negligente, poco sensible al trabajo de un cineasta que se precie de serlo, salvo en *Salò* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) que nadie podría acusar de negligente o mal hecha. Volvemos más adelante sobre estos cargos.



Fuente: Steemit

### Haciendo cine al andar

Por otra parte, como la de su gran contemporáneo Jean-Luc Godard (con quien compartió un episodio en el largo *Ro.Go.Pa.G.*, 1963), y a quien también se le formularon cargos parecidos, la filmografía de Pasolini se fue haciendo al andar. Me explico: es evidente que toda obra, cualquiera y no solo en el cine, se va haciendo al andar, pero con frecuencia podemos apreciar que hay proyectos o marcos creativos que organizan el conjunto de una filmografía, pese a que en el desarrollo de esos proyectos encontremos fases o etapas diferenciadas y condicionadas en parte por el propio devenir de la historia y los cambios del cine, además de las propias condiciones y evolución personal de los realizadores. Esos proyectos creativos los podemos rastrear

**Foto:**  
*Accattone*

en autores que pasaron de la etapa silente a la sonora como Eisenstein y Dreyer, Lang y Renoir, Chaplin y Hitchcock, Ozu y Mizoguchi, como también en los que van a seguir una andadura similar en el periodo sonoro.

No pasa lo mismo con Pasolini. Sus dos primeras cintas, *Accattone* y *Mamma Roma* (*Mamma Roma*, 1962) son tributarias de sus relatos literarios y parecen estar, aunque con un toque más audaz, en la línea de *La noche brava* (*La notte brava*, 1959) y de *Un día de locura* (*La giornata balorda*, 1960) que, no lo olvido, es una novela de Alberto Moravia, otro escritor muy ligado al cine como argumentista y guionista en estos años, aunque apenas se le atribuye la dirección de un corto; y, además, amigo personal y en algunos momentos

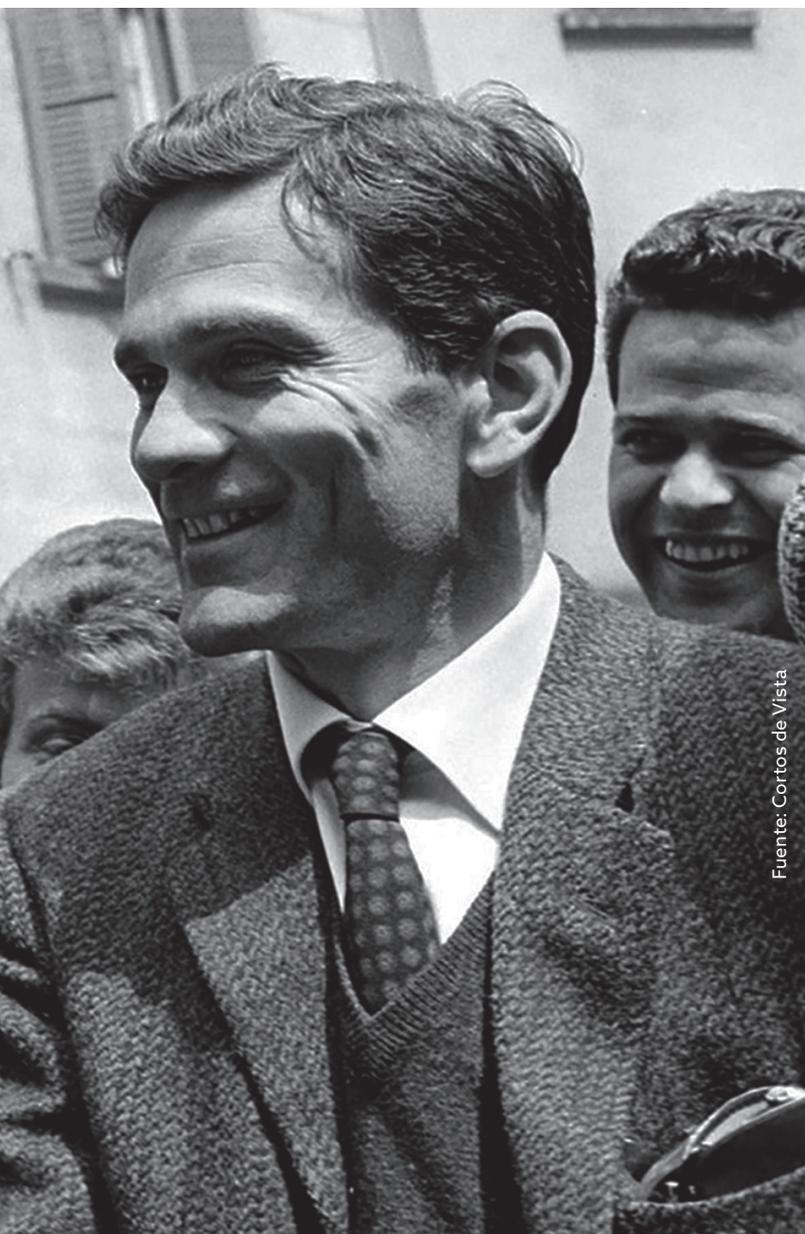


muy cercano a Pasolini, de quien fue compañero de viaje (en el sentido literal) más de una vez. Siendo una novela de Moravia, un novelista de la posguerra, con preocupaciones y algunos temas comunes con Pasolini, el material de *Un día de locura* fue reprocesado por este último, junto con otros, por lo que el relato tiene un lado claramente pasoliniano. En un realizador como Bolognini, tan apegado a los fastos operáticos y a la elegancia decadentista de Luchino Visconti, disuenan un tanto estas dos recreaciones con personajes y ambientes marginales.

*Accattone* y *Mamma Roma* llevan las huellas del neorealismo junto con la impronta de esos chicos del arroyo y del subproletariado romano que hallamos en las novelas de Pasolini. En esos dos primeros títulos fílmicos parecen conjugar las fuentes de esa herencia que Rossellini y su colegas neorealistas dejaron para el cine

italiano y mundial, así como las figuras y los escenarios de las páginas de *Una vida violenta* (*Una vita violenta*, 1962) y *Chicos del arroyo* (*Ragazzi de vita*, 1955), los que alteran el rango social de los seres que poblaron el neorealismo y que no son ya en las primeras películas de Pasolini los resistentes o víctimas de la guerra y la posguerra, sino los marginales de la Italia del desarrollo capitalista de los años sesenta.

Con ellas, sin embargo, Pasolini no estaba marcando un derrotero estético, ni se afirmaba como un continuador ni renovador de la savia que alimentó al neorealismo fundado en los años de la posguerra, pues viene luego una propuesta inusitada en un hombre de ideología marxista y ateo: *El Evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964). Es el primero de los seis largos de ficción que se sitúan en ese pasado que va desde la antigüedad griega hasta los tiempos



Fuente: Cortos de Vista

medievales. Es la incorporación de textos anti-gueros que, como en este caso, recrean el evangelio bíblico de San Mateo, en otros la tragedia griega (*Edipo rey* y *Edipo en Colona*, de Sófocles, *Medea*, de Eurípides) y en otros más los relatos orientales de *Las mil y una noches* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974) o los cuentos medievales de Giovanni Boccaccio en *El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971) o de Geoffrey Chaucer en *Los cuentos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972).

Ningún autor de los nuevos cines de esos años se tomó tanto tiempo en esos saltos diegéticos a relatos de vieja data y a épocas pretéritas, pues se abocaron en mayor medida a la contemporaneidad inmediata o al pasado reciente, aunque desde luego, como es el caso de François Truffaut en *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1970), hubo algunas incursiones de mayor lejanía temporal más bien excepcionales.

**Foto:**  
Mamma  
Roma

### El pasado en el presente

En el caso de nuestro autor no fue por el simple gusto de revisar esos textos canónicos de la historia de la literatura. A Pasolini le interesaba saltar al pasado para indagar acerca del presente y no lo hace bajo la forma de la alegoría, sino del relato mítico en *El evangelio según San Mateo*, *Edipo rey* (*Edipo Re*, 1967) y *Medea* (*Medea*, 1969) y de una suerte de picaresca feliz en su "trilogía de la vida" (compuesta por *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches*) de los años setenta. Más bien, donde recurre a la alegoría es en sus historias de ambientación contemporánea: *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), *Teorema* (*Teorema*, 1968), *Orgía* (*Porcile*, 1969) y también en *Saló*, una adaptación libre del Marqués de Sade ubicada durante el periodo de la llamada República de Saló en la Italia de fines de la Segunda Guerra Mundial.

En sus cortos, en cambio, apela al esquema de la fábula, una variación adaptada a la forma del cuento, acentuando un lado *naif* que está presente, asimismo, en sus largos de ficción, aunque en estos de una manera más tenue, si exceptuamos *Pajaritos y pajarracos*, que tiene en común con dos de los cortos, *La Terra vista dalla luna* (1967) y *Che cosa solo le nuvole?* (1968), la presencia protagónica de Totò y Ninetto Davoli. De hecho, y en una cierta medida, *Pajaritos y pajarracos* forma con los dos cortos una suerte de trilogía con un sesgo lunar que activa varios significados asociados: la geografía lunar, la dimensión lunática entendida como apego a la fantasía y a la ensoñación, y también a la extravagancia y a la excepcionalidad; asimismo, la representación de un mundo ideal o paralelo al nuestro, entre otros. Digamos que en las cintas con Totò y Ninetto se libera el lado más lúdico y jovial del cineasta.

Por cierto, hay que precisar que tanto en sus incursiones en el pasado como en aquella que se sitúa en el marco de la Segunda Guerra o en las de épocas coetáneas a la filmación de las películas, se produce una suerte de descentramiento del marco histórico, pues en cierta medida ni las que se ambientan en esos tiempos lejanos ni las que están datadas en el siglo XX establecen una relación de plena correspondencia con sus respectivas ubicaciones temporales. Hay pequeños (y a veces no tan pequeños) desfases que las operaciones expresivas ponen de manifiesto para decir con ello que Pasolini, y pese a su visión marxista de la historia, no deja de percibir ese *corsi* y *ricorsi* que postuló Giambattista Vico como un dato asociado al curso de los acontecimientos, es decir, la vuelta o el regreso a lo ya sucedido a través del devenir temporal.

Si se establecen algunas oposiciones en el entramado narrativo de sus películas de ficción, hallamos que no pueden ser considerados como

compartimentos totalmente autónomos. Una de ellas, para seguir en la línea de la explicación anterior, es la oposición mundo antiguo-mundo contemporáneo. En *El Evangelio según San Mateo* es muy claro que el relato referido a la vida de Jesucristo está atravesado por componentes que remiten al siglo XX: desde los actores no profesionales de facciones rústicas que remiten a obreros o campesinos contemporáneos, hasta los escenarios sicilianos, incluyendo los cascos de la policía fascista que usan los soldados romanos. Por no mencionar los procedimientos claramente asociados con el tratamiento documental de la ficción como en aquella escena, insólita en la representación del encuentro de Cristo con Poncio Pilatos, en que la cámara en desplazamiento manual se ubica entre las cabezas de quienes observan el hecho de pie y desde una cierta distancia. En *Pajaritos y pajarracos* y *Teorema*, de ambientación contemporánea, los personajes transitan en algunos tramos, especialmente en las caminatas de Totò y Ninneto Davoli en la primera, y las ubicaciones extraurbanas de *Teorema*, por paisajes de visualidad prehistórica o preurbana. En *Orgía*, casi una síntesis al respecto, el canibalismo se ejerce por partes iguales tanto en la etapa medieval (con resonancias prehistóricas) como en la del capitalismo avanzado.

#### **Una suerte de inocencia non sancta**

La antropofagia, por su parte, como manifestación de primitivismo bárbaro o salvaje parece oponerse a otra forma de primitivismo al que se puede calificar más que como inocente, como simple: una forma laica de pureza en el sentido de ingenuidad y candidez, representada mejor que nadie en su obra por Ninneto Davoli, o por Emilia, la criada de *Teorema* que interpreta Laura Betti, pero también libertad y espontaneidad sensual, la que experimentan varios de los amantes, con frecuencia pasajeros, de la "trilogía de la vida". Una suerte de inocencia *non sancta* que podríamos catalogar como prefreudiana. Una variante, digamos, iluminada, de esa inocencia es la que representa el Cristo de *El Evangelio según San Mateo*, por otra parte, más que ningún otro de sus personajes, instalado en una geografía de facciones inhóspitas.

El autor italiano recurre a los textos clásicos para extraer de ellos esas formaciones imaginarias que en una medida importante han modelado el mundo occidental: uno es el mensaje cristiano de paz y de sacrificio con evidente acentuación de la dimensión social ya muy presente en el evangelio original de Mateo. Otro es el legado de picardía y liberalidad de los libros de Boccaccio y Chaucer, en cuya adaptación Pasolini escoge de manera preferente aquellos que hacen una franca apología del placer, aún a costa del adulterio o el engaño y sin el menor sentimiento de culpa. En ellos, también, como

LA "TRILOGÍA DE LA VIDA" APELA A LO CARNAVALESCO Y POPULAR TAL COMO LO DESCRIBIÓ EL FRANCÉS FRANÇOIS RABELAIS EN SUS LIBROS DEL SIGLO XVI EN TORNO A PERSONAJES COMO PANTAGRUEL Y GARGANTÚA. EROTISMO, GULA Y ESCATOLOGÍA SON MANIFESTACIONES DE CELEBRACIÓN Y FESTEJO.

en la adaptación de algunos cuentos de *Las mil y una noches*, en la misma tónica de los anteriores, el director no se ahorra detalles (y a veces más que eso) escatológicos. Además, incluye, aunque no de manera frontal, vínculos homosexuales en un contexto, hay que decirlo, en que predominan ampliamente las relaciones heterosexuales. La sexualidad como modo de dominio y humillación tanto como la escatología reaparecen recargados en *Saló*.

A propósito de la sexualidad de la "trilogía de la vida", cabe destacar que Pasolini toma distancia de los modelos eróticos masculinos y femeninos que se venían prodigando en esos años y que persistirán en las décadas siguientes. En estas películas no hay el menor reparo a mostrar cuerpos que por razones de grosor, de edad o de facciones del rostro y otras disuenan frente a los criterios de belleza socialmente prevalentes y ampliamente preferidos para las exhibiciones carnales. Esa opción se apoya en la tipología aldeana de los personajes y en el carácter desaliñado de casi todos ellos. Y en esa opción, Pasolini se adelanta a quienes en años posteriores reivindicaron la presencia de cuerpos "antiestéticos" en despliegues amatorios, a veces en función del llamado arte "feísta". Por cierto, no hubo nada de ese feísmo cultivado en la obra de Pasolini.

Las tragedias griegas confrontan mitos que tanto *Edipo* de Sófocles como *Medea*, de Eurípides, pusieron en escena en su tiempo y que Pasolini filtra con la mirada de quien está nutrido de las fuentes del marxismo y el psicoanálisis. Así, la transgresión de las prohibiciones funda-



**Foto:**  
*El Decamerón*

popular tal como lo describió el francés François Rabelais en sus libros del siglo XVI en torno a personajes como Pantagruel y Gargantúa. Erotismo, gula y escatología son manifestaciones de celebración y festejo.

### **De desiertos y ruinas**

Otra oposición prominente es la de los espacios citadinos o poblados con los lugares descampados, territorios desérticos o pedregosos, a veces habitados por ruinas, pero con frecuencia desnudos y desolados. En algunos casos esos paisajes adquieren una mayor presencia figurativa, pero nótese que incluso donde son relativamente marginales, como en *Teorema*, pese a lo poco que son vistos en términos del número de planos, poseen una capacidad de

mentales en la sociedad occidental y cristiana (el asesinato del padre, la cohabitación con la madre, el filicidio, la homosexualidad), lo mismo que el acabamiento y la destrucción social de un orden tradicional, se manifiestan en estas películas de la liquidación en lo que Claude Lévi-Strauss llamaría “las relaciones elementales del parentesco”.

Decíamos antes que las películas de Totò con Ninetto Davoli revelan el fondo quizá más entrañable y festivo (en un sentido lúdico) en el conjunto de la obra de Pasolini. En las tragedias ambientadas en el pasado y en el presente, bien que atravesadas por esa suerte de sacralidad laica que se reconoce en sus imágenes, el sentimiento es inevitablemente luctuoso. En cambio, la “trilogía de la vida” apela a lo carnavalesco y



imantación visual que los hace memorables, no en el sentido de dignos de recordarse, sino de recordables en la medida en que se fijan fuertemente y se alojan en la memoria.

De cualquier modo, y no se trata de un asunto de sumatoria o de supremacía de planos, los paisajes yermos o rugosos definen en una cierta medida la estética pasoliniana, pero no lo hacen de forma excluyente, pues establecen una relación muy peculiar con la figura y la presencia humana. En *El Evangelio según San Mateo*, por ejemplo, la montaña y el desierto no están despoblados, o no lo están siempre. Acogen a Jesús, a los discípulos y a quienes los siguen o escuchan, pero se ofrecen como un escenario dominado por su rusticidad y su materialidad inorgánica y seca. El paisaje nos remite constantemente a ese estado, volvemos a llamarlo primitivo o prehistórico en el que deambulan los seres pasolinianos, incluso aquellos que como el padre y el hijo de *Pajaritos y pajarracos*, la familia de *Teorema* o el industrial y su hijo de

**Foto:**  
*Pajaritos y  
pajarracos*

*Orgía*, marginales los primeros, burgueses los otros, habitan en ciudades de la segunda mitad del siglo XX.

Así como el paisaje en bruto impone sus fueros, así también lo hace el plano de la figura humana, sobre todo los planos cerrados de rostros, con frecuencia silenciosos, pero de una expresividad (en su caso lacónica y agreste) que ha motivado en algunos exégetas la inevitable referencia al cine silente, lo que no es en absoluto descaminado. El rostro y la mirada en los personajes de Pasolini poseen una cualidad fotogénica, no como *glamour* o atractivo fotográfico, sino tal y como la entendían los teóricos y realizadores Louis Delluc y Jean Epstein en los años veinte, como un atributo visual propio de la imagen, en ese tiempo invariablemente muda. Esos rostros y esas miradas desconcertadas e inquisitivas son próximas a los de aquellos, llamémoslos autosuficientes, como pueden ser los de *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), de Carl Theodor

Dreyer o *La tierra* (*Zemlya*, 1930) de Alexander Dovzhenko.

Además, no es en absoluto raro que algunas escenas excluyan el diálogo entre los personajes: el encuentro entre María y José en la parte inicial de *El Evangelio según San Mateo*, la relación silenciosa entre el visitante y los miembros de la familia en *Teorema*, el encuentro mímico de Totò con la sordomuda interpretada por Silvana Mangano en *La Terra vista dalla luna*, de claro tinte chaplinesco. Tres muestras de esa recuperación de algunos modos expresivos de una etapa anterior de la historia del cine.

El escritor y crítico colombiano Andrés Caicedo hizo hincapié en la recurrencia de los dientes cariados o faltantes en muchos de esos rostros, como nunca se había hecho antes y que señala como un indicador de la cultura de la miseria. Sí, pero habría que agregar que también como extensión de esas ruinas que se vislumbran en los entornos extraurbanos y de esa naturaleza huraña. Paisaje natural y paisaje del rostro humano se conjugan y a la vez mantienen su alteridad, pues en los saltos de uno a otro, o de un plano de rostro a uno siguiente, no deja de haber un efecto de descolocación, de ruptura de los nexos espaciales que vinculan a esos planos, como si fueran relativamente autónomos.

### El asedio de la barbarie

En la línea de lo que venimos diciendo, la de Pasolini es una obra problemática en la que se aloja, en sus contradicciones, una mirada de la sociedad de su época como parte de un

LA OBRA DE PASOLINI ES PROBLEMÁTICA. EN ELLA SE ALOJA UNA MIRADA DE LA SOCIEDAD DE SU ÉPOCA COMO PARTE DE UN ESTADIO O DE UNA ETAPA ASEDIADA POR LA BARBARIE Y, EN TAL SENTIDO, NO SUSTANCIALMENTE DISTINTA A LA DE HACE DOS MIL O DOS MIL QUINIENTOS AÑOS, EN LA QUE SE ENMARCAN ALGUNAS OBRAS LITERARIAS QUE ADAPTÓ.

estadio o de una etapa asediada por la barbarie y, en tal sentido, no sustancialmente distinta a la de hace dos mil o dos mil quinientos años, aquella que contemplaron Sófocles y Eurípides y que el mensaje de Cristo intentó transformar. El capitalismo avanzado de los años sesenta, violado simbólicamente en *Teorema* y *Orgía*, no era sino una manifestación diríamos sofisticada de violencia en contra de los de abajo, los proletarios y trabajadores, y en contra de los países del Tercer Mundo. *Saló* cierra la filmografía del italiano de forma contundente: en su

**Foto:**  
*Che cosa sono le nuvole*



Fuente: Filmaffinity

libre albedrío los burgueses son absolutamente depredadores, de manera ritual y refinada, pero tanto o más depredadores que el caníbal que representa Pierre Clémenti en *Orgía*.

Para visualizar ese universo contradictorio, Pasolini aplica procedimientos en absoluto convencionales, claramente alejados de la narrativa clásica e incluso poco comunes en ese cine de la modernidad en el que, a su modo, se integra. La personificación se aleja de cualquier psicologismo y no hay nada que corresponda, salvo parcialmente en sus dos primeras películas, a lo que se conoce como el desarrollo dramático de los personajes, es decir, la construcción de estos de acuerdo a reglas de verosimilitud y evolución psicológicas. La actuación no ofrece muchos matices, lo que facilitó que Pasolini alternara profesionales con no profesionales. Aunque la mitología actoral de Anna Magnani, Silvana Mangano y Totò no estuvo ausente, Pasolini los sometió, especialmente a los dos últimos, al filtro de una expresividad con muy pocas variaciones,

aunque a Totò (casi un homenaje a la tradición de la *commedia dell'arte*) le concede un mayor grado de movilidad corporal. La dicción con frecuencia suena deliberadamente recitativa, pero no a la manera de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, donde tanto la palabra como la actuación poseen una ritualidad sin fisuras. En Pasolini no existe ese tipo de ritualidad controlada, sino un modo llano y rústico (una cierta "inocencia de la interpretación", podríamos decir) de asumir la expresión facial, el gesto y la dicción.

Ya lo adelantamos: el paso de un plano a otro es casi siempre abrupto y Pasolini no se ajusta a las reglas del montaje continuo ni a las técnicas del *raccord*. Los primeros planos con cierta fijeza se muestran a veces de manera súbita y el efecto de "mirada a la cámara" se torna más ostensible incluso que en las películas sesenteras de Jean-Luc Godard, donde el recurso está, por decirlo así, más dosificado. El uso del plano-contraplano no obedece a la ley de la correspondencia espacial en términos de

**Foto:**  
Saló



Fuente: Culturacolectiva



Fuente: rtve.es

una oposición frontal entre un primer plano o un plano medio y otro, sino a la lógica de ese descentramiento que atraviesa la escritura fílmica del autor.

### ¿Un lenguaje arcaizante?

¿Es el lenguaje audiovisual de Pasolini un lenguaje arcaizante? Sin duda, y ya hicimos una mención a los rostros silenciosos, y también a algunos “diálogos sin palabras”, se pueden encontrar afinidades con una cierta estética del cine silente, pero la opción por las modalidades de una narración de trazos “inestables”, por primitiva que pueda parecer en una primera impresión, respondía a una elección creativa: era la forma en que Pasolini concebía las representaciones de un universo en el que la persistencia de lo arcaico encontraba en esas superficies toscas y en esa sintaxis accidentada su mejor expresión posible.

En esa línea, Pasolini demostraba su adhesión a un cine de la modernidad reflexivo y distanciado, aun cuando para ello, y de manera paradójica, apelara a formulaciones de aire parcialmente desfasado de su tiempo. Como si Pasolini, del modo en que lo hicieron sus personajes, hubiese estado motivado por esas fuerzas subterráneas e incontrolables (en última instancia, eros y tanatos) que lo llevaron a construir una obra sin que en ella tuviera lugar esa clara conciencia que nutría a otros creadores. Y lo digo con pleno conocimiento de la talla intelectual del artista en cuestión y de su imparable razonamiento, aplicado en este caso

**Foto:**  
*El Evangelio  
según San  
Mateo*

a sus películas, que puso por escrito o transmitió oralmente más que otros de sus colegas de esos años. Es curioso, pero en Pasolini, como en el brasileño Glauber Rocha, con quien tiene inequívocos puntos de contacto, hay un impulso intuitivo que parece imponerse sobre la naturaleza racional de sus representaciones y que, entre otras cosas, se pone de manifiesto en esa poética tan peculiar e inaprehensible que puebla sus imágenes.

Para decirlo a la manera godardiana, el de Pasolini fue un cine *en train de-se-faire* (que se va haciendo) y que encontró su forma de expresión, como el de Jean-Luc Godard, a partir del tejido interno de sus imágenes y de sus sonidos, musicales y los otros, casi ausentes, dicho sea de paso, en esta exposición, y también marcados por esos modos libres de asumir la creación (la incorporación del oratorio de Bach, *El Evangelio según San Mateo*, o las composiciones de Ennio Morricone, por ejemplo). Hay, por lo tanto, una dimensión pulsional y pasional que atraviesa las películas de Pasolini y que lo acerca al cine como la pintura acerca a ese discípulo del Giotto a quien representó en *El Decamerón* y quien diseñó un mural en ese casi encuentro de dos universos (el medieval y el renacentista en ciernes) a partir de una necesidad vital de dar cuenta del mundo en el que vive. Ese mundo al que Pasolini confrontó a través de una obra cuyos significados seguirán siendo materia de interrogación y cuya capacidad hipnótica ha de seguir sin duda manteniendo el atractivo que continúa ejerciendo casi medio siglo después de la violenta muerte del autor. ◻

# PT A os pa ma sín S i i

# ón n i n

Inducción hacia el pensamiento. El cine implica dialogar, sin duda, con la filosofía y la literatura misma. Este es el caso del director de cine y poeta Pier Paolo Pasolini. El motivo de este ensayo es explorar una de sus obras más polémicas: *El Evangelio según San Mateo*, entendiéndola como una puesta en escena de la pasión de los hombres que narran tanto lo justo como la muerte, lo vil y lo inhumano.

★ JOSÉ FERNANDO SILDARRIAGA MONTOYA  
Y NICOLÁS LONDOÑO OSORIO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidad Autónoma Latinoamericana, Medellín, y CINDE, respectivamente.

## Introducción

*La virginidad de la mirada, la andadura atenta que levanta palabras, a la medida de las cosas descubiertas*

Michel Foucault (2014)

Tenía diez años. Iba y volvía solo en el tren con los libros y un bocadillo envuelto en un papel. Llegaba al gimnasio tan pronto, que todo estaba desierto y me quedaba allí a esperar... estos viajes en tren fueron importantes para mí. Aprendía a estar solo, a sabérmelas arreglar por mí mismo, reflexionar y observar ... Sentía por aquel mundo los mismos espasmos que sentía por los cuerpos de los que me enamoraba. (Naldini y Pasolini, 1992, pp. 16-17)

Es esa forma de literatura la que se acerca a la vida, la cotidianidad que se traduce en poesía. Y así, acudiendo a las palabras del filósofo alemán, Martin Heidegger, quien invoca a la producción estética no solo como significado de la vida, sino como búsqueda de nuevos horizontes de pensamiento, se podría manifestar que el *cine-poesía* de Pasolini expresa una nueva ruptura gramatical con la provocación no solo a la literatura, sino a la vida. “Destruir significa abrir nuestros oídos, liberarlos a lo que en la tradición se nos trasmite como ser del ente. Escuchando la llamada llegamos a la correspondencia” (Heidegger, 2006, p. 55). Palabras resonantes hacia una filosofía por venir desde una fenomenología implícita. Y, sin saberlo, el cine-realidad, al cambiar la forma de ver el mundo: “[...] en el cine, como en cualquier momento de la realidad, nos habla a través de signos, o sintagmas vivientes” (Della Vollpe, *et al.*, 1971, p. 69).

Como escritor, luego como guionista y director de cine, Pasolini comprendió la necesidad de ir en la búsqueda de la diversidad de lenguajes que habitaba en el mundo de los significados. En sus palabras: “Hacer cine es escribir sobre un papel que arde” (Della Vollpe, *et al.*, 1971, p. 72). En suma, casi toda su obra fílmica —por no decir toda— se ocupó de subvertir no solo el orden literario, sino filosófico; provocación de los fundamentos judeocristianos, intelectuales y políticos. Un cine turbulento en su estilo, lleno de erotismo y de buen cinismo filosófico.

Este artículo estará acompañado de tres acápites; en primer lugar, “La imagen humanizada”, una aproximación a su obra, la necesidad de indagar la narrativa que oscila entre lo profano y lo sagrado, un encuentro entre la literatura y el cine que contextualiza cómo la gramática literaria se disuelve en la *imagen-movimiento*, la virtud filosófica que oscila entre la pasión, la muerte y el erotismo. Segundo, “Interlu-Dios, *El Evangelio según san Mateo (Il vangelo secondo Matteo, 1964)*” como puesta en escena, entre la pasión de los hombres que narran lo justo y la muerte, lo vil y lo inhumano. Todo aquello que no se sustrae de lo que somos como hombres pasionales puede



Fuente: Filmaffinity

ser lo claro-oscuro que representa la pasión de Cristo en el marco de la condición humana. Una aproximación estética del filme. Y, por último, “Epílogo, correspondencia violada”, algunas cartas cruzadas sobre el guion, la producción y las consideraciones críticas por parte de algunos marxistas de la época y un sector de la Iglesia.

### 1. La imagen humanizada

*Han dicho que tengo tres ídolos, Cristo, Marx y Freud. Solo son fórmulas. En realidad, mi único ídolo es la realidad. Si he elegido ser cineasta al mismo tiempo que escritor, se debe al hecho de que en lugar de expresar esta realidad a través de esos símbolos, que son las palabras, he preferido el cine como medio de expresión: expresar la realidad a través de la realidad.*

Della Vollpe, *et al.* (1971)

Sin adornos lingüísticos, Pasolini declara que el cine es la relación semiótica de la realidad.



Enumeraremos dos aspectos antes de incidir en su faceta como director de cine. El primero, su puesta en escena en el marco de la literatura. Lector de Hölderlin; del Nobel de Literatura italiano, Eugenio Montale; de Strindberg, entre otros, su poética recoge un sinnúmero de sus lecturas y sobre todo de su vida. Uno de sus poemas, escrito en sus primeros albores, combina la dulzura lírica con una narrativa paisajística que no es más que su propia sensación al descifrar su proxémica. Escribe en 1942 *Oda a una flor en Casarsa*:

Te conviertes en pienso. Arde, arde,  
sol de mi pueblo, florecita solitaria.  
Por encima de ti pasan los años  
Con el giro del sol y la sombra de las acacias  
yo también paso en este día sereno<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>Fragmento del poema "Oda a una flor en Casarsa".

Como escritor publica *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*, *Il sogno de una cosa*, *Le ceneri di Gramsci* y *La religione del mio tempo*. En medio del voltaje político de la época, se declara marxista y crítico de todos los sistemas burocráticos que atentan contra la libertad social e individual. Más cerca de los desposeídos, esta condición le permite conocer el submundo de la miseria humana representada en su literatura. Después, a través de sus películas. Pasolini se acerca al horror humano y lo proyecta hacia el erotismo no solo develando la máscara de la condición humana, sino la composición erótica que habita en el cuerpo y el alma.

Coincidiendo con los postulados del texto *De la seducción* (1981), del filósofo Jean Baudrillard, Pasolini involucra toda su gramática literaria a la seducción como línea de fuga, como toda aquella que se des-playa en el lenguaje, la vida, las instituciones, e ideologías. Baudrillard (1989) nos dice al respecto: "A pesar de todos los esfuerzos

**Foto:**  
Una aproximación  
humanista  
a Cristo



**Foto:**  
Pasolini y  
el poder de  
los rostros

por desnudarlo, por traicionarlo, por hacerlo significar, el lenguaje vuelve a su seducción secreta, volvemos siempre a nuestros propios placeres insolubles” (p. 78). Pasolini indagaba de forma directa la relación cine-literatura y resaltaba una semiótica de la realidad; la presencia de lo erótico y el deseo son explícitas en su narrativa. Y dice:

La pasión, que había adquirido la forma de un gran amor por la literatura y por la vida, gradualmente, se despojó del amor por la literatura y se transformó en lo que realmente era, en una pasión por la vida ... realidad física, sexual objetual, existencial. Este es mi primero y único amor, y el cine me ha empujado en cierto sentido a volver a aquello y a expresar solo aquello. (citado en Naldini y Pasolini, 1992, p. 214)

Una filosofía de la *sinrazón* subyace en la narrativa pasoliniana, es la locura como crítica al ser institucionalizado por las ideologías, los micro-

poderes, la sexualidad. Antilógica de la vida explorada en los espacios urbanos e íntimos. De ahí que su cine no fuese solamente de influencia neorrealista, sino de una poética de seducción, línea de fuga.

Como muchos de los directores de cine, Pasolini es producto del cineclub. Se acerca al cine francés, en especial a clásicos como René Clair o Jean Renoir, así como a Charles Chaplin. Así lo expresa:

Después, a los siete u ocho años, su asistencia al cine parroquial de Sacile con los recuerdos de las películas mudas y de la llegada del cine sonoro. Más tarde, durante la universidad, el cineclub de Bolonia, en el que vio a algunos clásicos que aumentaron este amor por el cine y su sueño frustrado a causa de la guerra de no asistir al centro experimental. (Naldini y Pasolini, 1992, p. 214)

Para luego beber de las aguas del neorrealismo italiano como argumentista en *La chica del río* (*La*



Fuente: F.-R.-A. ME

PROYECTAR EL CAMINO DE ROSTROS LITERARIOS, QUE SOLO EN EL CINE PUEDE VERSE. ESE EROTISMO CONVERTIDO EN FORMA SUBVERSIVA QUE PARA PASOLINI ES EL LENGUAJE DE LA REALIDAD. RELEGADO DESDE TODOS LOS SECTORES IDEOLÓGICOS, DEVELA EL ALMA SATANIZADA Y CONTRADICTORIA EN SÍ MISMA, PARA TRANSCRIBIRLA EN IMAGEN DULCIFICADA.

y las miradas. La ternura de un vividor que lleva a sonsacar la realidad. Virtud pasoliniana que no despeña en panfletos de la miseria. Para decirlo en términos de Jean Baudrillard (1981): “¿Qué hay de más seductor que el desafío? Desafío o seducción, es siempre enloquecer al otro... El desafío pone fin a todo contrato, a todo cambio regulado por la ley” (p. 79).

Emanar el camino de rostros literarios, que solo en el cine puede verse. Ese erotismo convertido en forma subversiva que para Pasolini es el lenguaje de la realidad. Relegado desde todos los sectores ideológicos, devela el alma satanizada y contradictoria en sí misma, para transcribirla en imagen dulcificada.

Deliberar sobre la *imagen-movimiento* es introducirnos en una dialéctica de la reflexión cuyo efecto de desplazamiento subyace en cuadros fotografiados y planos cinematográficos que serían para Pasolini la vida misma. Desde *Accattone* hasta *Salò (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975)* pivotea indagando desde lo más social, sagrado, profano, lo erótico y *literario-político*. En una de sus últimas entrevistas diría, a propósito de *Salò*, homónima de los escritos del Marqués de Sade:

El caso es que el sexo es todavía utilizado como algo terrible, pero en vez de ser utilizado como algo alegre, bello y perdido, es utilizado como algo terrible, se ha convertido en la metáfora de lo que Marx llama la mercantilización del cuerpo, la alienación del cuerpo. Lo que Hitler hizo brutalmente, es decir, matando, destruyendo los cuerpos, la civilización consumista lo ha hecho en el plano

*donna del fiume*, 1954) del director Mario Soldati. Pero, además, se acerca a uno de los directores más importantes de momento: Federico Fellini, con la película *Las noches de Cabiria (Le notti di Cabiria, 1957)*, filme que retrata la crisis de posguerra por intermedio de una prostituta que trata de sobrevivir en medio de un ambiente urbano y decadente. Sin duda alguna, son las auras de un cine social y realista que mostrará Vittorio De Sica en su película *Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, 1948)* y Roberto Rosellini en *Roma, ciudad abierta (Roma città aperta, 1945)*.

Su debut como director de cine lo hace con la película *Accattone* (1961), una mezcla de su literatura y el neorrealismo. Bella combinación musical, donde J. S. Bach se asocia con la ternura de un rostro que busca en la pasión la muerte y la vida. Relata la historia de un proxeneta en las afueras marginales de Italia de la posguerra, la seducción, el deseo, la muerte, el riesgo de vivir en el desencanto; es su geografía de los espacios

cultural, pero en realidad es lo mismo. (Pasolini, 1965, p. 309)

Pasolini le apuesta a la construcción crítica que transgrede así el relato de la historia lineal, encontrando en el cine un lugar no solo político, sino erótico; una filosofía de la *sinrazón*.

## 2. Interlu-Dios: *El Evangelio según San Mateo* (1964)

... todos somos vírgenes y esperamos en contra de toda lógica, un encontrar, un destino, en cualquier rostro.  
Baudrillard (1981)

Después de una tormenta de imágenes que subvirtiera el orden clerical y social de la Italia de la posguerra, Pasolini asombra con un nuevo filme: *El Evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964). Nadie esperaba que un escritor y cineasta con las más profundas bases de un radicalismo anticlerical, se dedicara a uno de los temas que enfadaría a los marxistas más ortodoxos a causa de la construcción de otra de las muchas versiones de Jesucristo, pero con una intensa diferencia, una versión más humana que divina. Literatura alegórica que incomodaría a la racionalidad política radical en momentos de desencanto de los años sesenta en Europa del siglo XX. Esto volvería a poner el “dedo en la llaga” de santificadores de monumentos y que Nietzsche (1964) en el siglo XIX advirtiera dentro de sus críticas a la modernidad: “La historia de santos son la literatura más equívoca que existe: emplear con ellas métodos científicos, si no poseemos otros documentos, me parece cosa condenada a priori; es un simple pasatiempo de eruditos” (p. 59).

Sin ser nietzscheano, Pasolini se aproxima a una de las polémicas más fuertes del siglo XIX en términos históricos: ¿existió el relato de Jesús? ¿Acaso no será un motivo para que en términos de una crisis de los relatos modernos se dudara de la presencia de Jesús y fuese una doctrina dominante que invadiera todo el imaginario de la modernidad durante el siglo XX? Pasolini (1965) dirá:

Trabajé durante cinco meses con una tensión que nadie podía imaginar. Se trataba de despertar, un momento a momento, el comprender poético del relato, que tratara de cosas infinitamente sencillas, concretas. Bastaba un soplo y acababa la magia: había que volver a empezar. (p. 259)

<sup>3</sup> Concepto filosófico desde una perspectiva filosófica deleuziana que hace referencia al rostro como expresión estética.

Pensar en un texto literario y poético dedicado a Juan XXIII no se puede considerar como una simple casualidad. La crisis de los años sesenta daba para pensar que todo estaba dirigido hacia un mayo de 1968. El marxismo como poder también estaba en crisis. La idea de un paraíso marxiano se convertía en una doctrina más. Uno de los tantos intelectuales más influyentes de mayo del 68, Jean-Paul Sartre, expresaría de *El Evangelio según San Mateo*: “La posición de izquierda racionalista es comprensible que la historia de Cristo es un punto de enfrentamiento”. Y resalta luego: “Estoy de acuerdo con usted; la actitud con respecto al Evangelio, como la actitud francesa con respecto a la iglesia es ambigua ... El problema de Cristo aún debe ser afrontado”. (Sartre. Citado en Naldini, p.264)

Más allá de una discusión política, Pasolini provoca toda una disputa semiótica y literaria que es continuada por uno de sus más cercanos contemporáneos: Michelangelo Antonioni (1967), el cual afirma:

Los libros forman parte de la vida y el cine nace de ella. Que un argumento provenga de una novela, de un periódico, de un episodio verdadero o inventado, no cambia nada las cosas. Una lectura es un hecho, un hecho cuando se evoca es una lectura. (p. 12)

Ecos de un cine que interpreta la historia no como verdad, sino como perspectiva y *conocimiento*. Una expresión metafísica que para el cineasta sería narrar la vida de Jesús como versión hipertextuada del relato bíblico, darle a esa experiencia de vida narrada una significación fenomenológica que iría más allá de los acontecimientos teológicos: Jesús se narra como parte de un hecho político-estético, no como un relato de culpa colectiva. Sería uno de los duelos en el discurso de Pasolini, dado que estaba catalogado como un hombre de profunda convicción atea y marxista.

*El Evangelio según San Mateo* es una apuesta estética que expresa toda una concepción humanista de uno de los relatos más contados no solo desde el cine, sino de la literatura misma. La música se concierta con las imágenes y sus rostros; las fugas de Bach dialogan con Mozart en un vaivén provocativo de rostros en primer plano-afecto<sup>3</sup> donde revelará, en una bitácora de imágenes, la narrativa que pretende descifrar filosóficamente la presencia de un hombre de carne y hueso.

Pasolini, respetuoso del texto bíblico, se vale de un realismo político que valora al mito bíblico como obra dentro de un contexto. Recurriendo a los análisis de Chul-Han podríamos explicarlo: “...la tarea del arte consiste en transformar en ojo toda figura en todos los puntos de su superficie visible” (Chul-Han, 2016, p. 63); variable de un análisis que puede aludir a los

planos cinematográficos, vale decir, entender estéticamente el rostro como potencia de la enunciación. Luego, lo llamaría “el entre imágenes”, como también lo haría Raymond Bellour (2002): “Una fuerza. Un cuadro. Una mirada (...) volver la mirada hacia ese agujero de luz donde ese rostro está demasiado presente y ausente al mismo tiempo” (p. 11).

Los primeros planos (fotograma 1): María en gestación. Una introducción, en diálogo estético, a la iconografía de la Madonna en el arte religioso. Y luego la cámara nos llevará al rostro de José quien, con una expresión de asombro, no comprende por qué es portador de un símbolo de salvación. Plano-afecto que oscila entre el neorrealismo y la visión religiosa tradicional. Luego seguirá una sucesión de fotogramas donde se representarán de forma clásica escenas colectivas y violentas de la masacre de niños. Son apuestas narrativas que interactúan entre lo filosófico y lo político para constituir toda

una estética: un cine-realidad. Así lo expresa el mismo Pasolini (1965): “En *El evangelio...* he intentado evitar la referencia a una plástica única o a un tipo preciso de pintura. No me he referido a un pintor o a una época, sino que he intentado adecuar las normas de los personajes y de los hechos” (p. 9).

Pasolini nos afecta en la mirada de lo bello; es la frescura elemental de la tragedia, ese encuentro al contemplar *el ser* en sí mismo. Intenta dar respuesta con la muerte, el rostro, la soledad y el silencio mismo. Detonar la *imagen-movimiento-pensamiento* para provocar. *El Evangelio según San Mateo* no narra lo servil, no es la sociedad ovejera narrada en otras versiones, es lo humano que se subleva, pero, además, es amoroso, realista, no dogmático, quita el velo de la narrativa tradicional de personaje como centro de gravedad, es decir, no es Jesús el protagonista, sino *los acontecimientos* donde confluyen rostros de la violencia, la vida y la esperanza.

**Foto:**  
Pasolini  
evita las  
referencias  
plásticas



### 3. Epílogo: correspondencia violada

*No hay líneas rectas, ni en las cosas ni el lenguaje. La sintaxis es el conjunto de caminos indirectos creados en cada ocasión para poner de manifiesto la vida en las cosas.*

Gilles Deleuze (1996)

*El san Mateo debiera ser, para mí, una violenta llamada a la burguesía estúpidamente lanzada hacia un futuro que supone la destrucción del hombre, de los elementos antropológicamente humanos, clásicos y religiosos del hombre.*

**Foto:**

*Los acontecimientos son los verdaderos protagonistas de la película*

Pier Paolo Pasolini (1965)

La tesis de una semiótica de la realidad, pero al mismo tiempo una antropología del ser, según Pasolini, tiene otro referente de signo: el cine. Representación que se convertirá en la ante-

sala para desposar esa lógica que involucra la racionalidad dominante, estar fuerte en toda literatura y la filosofía institucional. Juego de rostros, de movimiento y palabras. Con el cine ya no hay centro, hay *acontecimientos* y así mejor se representa la vida misma. Como telón de fondo está el cine de los años sesenta<sup>4</sup>; tal vez sin saberlo, Pasolini romperá esos códigos establecidos para indagar el rizoma que modificaría la forma de narrar la filosofía y la literatura. Con la presencia del séptimo arte, la literatura y la filosofía, en la mitad del siglo XX, no serán las mismas. El cinematógrafo des-playa el signo con vientos de nuevas narrativas.

No hay ni literatura ni filosofía que permanezcan vírgenes bajo la moviola que proyectará imagen con imagen sobre la pared blanca. El mundo así, en un instante, empieza a cambiar, el relato clásico que pretende ser absoluto, se fracciona en versiones. Pasolini representa en



zig-zag el pensamiento. Segmenta la historia en lo mítico para hacerla diferente coincidiendo con la idea deleuziana que anuncia cómo la filosofía nietzscheana, bajo los mitos de la modernidad, pretende invitar a "(...) una nueva interpretación, otra manera de pensar" (Deleuze, 2012, p. 35). El director italiano pivotea con todos aquellos sistemas que se creían portadores de la verdad absoluta para abordar la risa y el asombro en la alfombra del goce estético y avanzar más allá de lo racional. En voz nietzscheana "hay que desmesurar el universo, perder el respeto a todo" (Nietzsche, citado en Deleuze, 2012, p. 37).

La antecámara de la producción cinematográfica de *El Evangelio según San Mateo* estuvo precedida por una serie de correspondencias que ilustraban todo el asombro, el impacto no solo en la Iglesia católica, sino la intensa profundidad que vieron en su literatura, lo antidogmático unido

LA PUESTA EN ESCENA HECHA DISCURSO, EN LOS ANALES DE LA CRÍTICA, DA POR SEGURO EL IMPACTO DE *EL EVANGELIO SEGÚN SAN MATEO* EN LAS MENTALIDADES MÁS ORTODOXAS. SOLO EL TIEMPO DETERMINARÍA QUE LA PELÍCULA ESTABA DESPROVISTA DE INTENCIONES TEOLÓGICAS.



Fuente: F.-R.-A.-M.E

a la sensibilidad de una estética del goce y lo erótico. La reacción frente a una lectura totalmente distinta, máxime si venía de un director y escritor de poca o ninguna reputación judeocristiana sobre la pasión de Cristo como para ilustrar lo humano, más que lo divino. La reacción no se hizo esperar: en una de las correspondencias dirigidas al doctor Lucio S. Caruso, de la comunidad *Pro Civitate Christiana de Asis*, Pasolini (1965) reconoce en el texto bíblico la poética y la prosa que trataría de incorporar a la *imagen-movimiento*. Y aclara:

Incluso los diálogos tendrán que ser rigurosamente los de San Mateo, sin una frase ni siquiera de explicación o de empalme: porque ninguna imagen o palabra añadida podría estar a la altura poética del texto ... Por eso digo "poesía: sentimiento irracional mío hacia Cristo". (p. 17)

Por otro lado, una carta dirigida al propio Pasolini por parte del padre Graso S. J. aludiendo al asombro de doctor Caruso, como miembro *Pro Civitate Christiana de Asis*, a causa de la potencia gramatical del guion, expresa que:

Siempre resulta peligroso violar el misterio que rodea a todo hombre. Yo he visto en usted un hombre bueno, en busca de valores capaces de dar sentido a la vida ... Para mí será siempre un placer discutir con usted acerca de los problemas que interesan a todo hombre. (Pasolini, 1965, p. 18)

<sup>4</sup> El neorealismo en sus comienzos y luego el cine de autor enmarcado en la nueva ola francesa y todos aquellos movimientos de vanguardia como el nuevo cine alemán, el Cinema Novo de Brasil y el cine político de Argentina y Colombia.

ESTE FILME NO ES CONTINENTE IDEOLÓGICO. PODRÍAMOS DECIR MEJOR QUE ES UNA PUESTA ESTÉTICA QUE REÚNE EL MÁS CLARO HUMANISMO NEORREALISTA, POR UN LADO, Y POR EL OTRO UNA LECTURA ENTRE VARIAS VERSIONES QUE GENERARÍA UN GRAN DEBATE SOBRE UNO DE LOS RELATOS QUE MÁS VERSIONES TIENE EN LA CULTURA JUDEOCRISTIANA, Y EN LA HISTORIA OCCIDENTAL.

Al otro lado de la orilla, ese bello adagio que alentará lo más sensato entre lo divino colocará en el tamiz geográfico de la narrativa cinéfila lo más cercano al rostro humanístico. Pareciera que dijera, en dualidad con Nietzsche: “Alguna vez he jugado a los dados con los dioses, en la divina mesa de la tierra” (Nietzsche, citado por Deleuze, p. 40). Letra a letra y claro, la imagen en planos cinematográficos, aluden al espasmo de un rostro no conocido, político-teológico de Pasolini:

Los marxistas frágiles temen ser destruidos por un diálogo con la Iglesia y se aferran a sus viejas posiciones como tranquilizantes... he debido narrar el Evangelio a través de los ojos de otro que no soy yo; es decir, de un no creyente: he hecho un discurso libre e indirecto. (Citado en Naldini y Pasolini, 1962, pp. 262-63)

La puesta en escena hecha discurso, en los anales de la crítica, da por seguro el impacto del filme en las mentalidades más ortodoxas. Solo el tiempo determinaría que *El Evangelio según San Mateo* estaba desprovisto de intenciones teológicas, pero igual, rostro a rostro, hay una estética donde los planos cinematográficos, como poética en movimiento, anuncian lo que dirá Deleuze en el marco de la literatura: “El escritor como vidente y oyente ... el paso de la vida al lenguaje es lo que constituyen las ideas. ... Escribir también es devenir” (Deleuze, p. 17). Para una poética del cine, desprovista de racionalidades absolutistas, *el cine-realidad* le apuesta narrativamente a la ilustración estética, en pos de una política de los signos cinematográficos:

*El Evangelio según San Mateo* es dedicado a la memoria de Juan XXIII, estrenada el 4 de septiembre en el Festival de Venecia en 1964. Luego en París al año siguiente, con crítica aceptación y debate; ... entre los viejos muros de la basílica<sup>5</sup>, se habló de la película sobre Cristo, de la película de alguien que se declaraba marxista. (Naldini y Pasolini, 1992, p. 263).

## Conclusiones

*Pensar es combatir. Es la lucha contra la sombra, es la lucha contra las tinieblas. Es la lucha del espíritu contra las tinieblas. He allí lo que significa pensar. Y es una lucha que a veces apela a los fantasmas, es una lucha terrible. Y esa es la tarea del pensador.*

Gilles Deleuze (1998)

Pensar significa arriesgar, incomodar, entrar en lo más oscuro de sí y de los otros. Invocar otros laberintos. Provocar la risa y destruir monumentos intocables. Entrar en un juego de palabras e imágenes que se petrifican en el tiempo. Macerar en los linajes subterráneos de lo que somos. El cine, como la ola del mar, crea espejos en la playa que dibujan el infinito cosmos, para luego dejar huella. Pero la ola regresa. El cine de Pasolini, no es pasado. Es pensamiento, rostro que nos mira en la condición humana, en la inmundicia del poder, en lo hediondo de la cultura como ideología. Si el cine de Pasolini provoca y subvierte es porque algo hay de nosotros que huele mal. Pero igual, la propuesta pasoliniana es rechazo a todo discurso dominante. Aún combate al producir líneas de fuga. Y de deseo. O por qué no, de discontinuidades.

Deleuze, en los textos *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1984) y *La imagen tiempo. Estudio sobre cine 2* (1985), presenta el nacimiento de una idea como fiesta invocada hacia el *pensamiento-cine*. Y alude al cineasta como creador-escritor: “Los grandes autores de cine podrían ser comparados no solo con pintores, arquitectos, músicos, sino también como pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos”<sup>6</sup>. Rumiar en cine es equivalente a producir pensamiento en desplazamiento traducido en planos cinematográficos, en *travelling*; discurso con sentido-movimiento.

Este filme no es continente ideológico. Podríamos decir mejor que es una puesta estética que reúne el más claro humanismo neorrealista, por un lado, y por el otro una lectura entre varias versiones que generaría un gran debate sobre uno de los relatos que más versiones tiene en la cultura judeocristiana, y en la historia occidental: la pasión y muerte de Jesucristo. Y se abren así, con el filósofo-cineasta, planos de



interpretación-experimentación; el cine como arte en la composición de otras variables de estudio en tiempos posmodernos. Sin duda, la obra pasoliniana es profundamente artística, pues la fuerza expresiva de sus rostros instala:

La diversidad prodigiosa de su talento ... su hermoso eclecticismo ... estos atrezos barrocos, esos jóvenes rubios y alocados, esos rostros curtidos de los figurantes, esas carnes femeninas ... Pasolini es y seguirá siendo siempre un meteoro del cine contemporáneo. (Gilli, 2011, p. 277)

La filmografía de Pasolini es huella del siglo xx, narrativa por descubrir, estética que dialoga con incertidumbre. *El Evangelio...* alterna los primeros planos de rostro con los planos generales de paisajes agrestes de soledades colectivas: María anciana, fotograma rostro-afecto que deja el vacío y la incertidumbre. Con su personalísimo estilo, Pasolini recrea el paisaje humano. Y, sobre todo, la condición humana terrenal. ◻

<sup>5</sup> La Catedral de Notre Dame.

<sup>6</sup> Les grands auteurs du film pourraient être comparés non seulement avec les peintres, architectes, musiciens, mais aussi avec les penseurs. Ils pensent avec des images-mouvement et images-temps, au lieu de concepts". Deleuze: 1984, p. 12.

#### Referencias

- Antonioni, M. A. (1967). *La noche: el eclipse. El desierto rojo* (Trad. José Manuel Alonso Ibarrola). Madrid: Alianza Editorial.
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción* (Trad. Elena Berroch). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Baudrillard, J. (1989). *Memorias. Magazin* (Trad. Joaquín Jorda). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Della Volpe, G, Eco, H. J., Pasolini, P. P., y Rocha, G. (1971). *Problemas del nuevo cine. Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudio sobre cine I* (Trad. Irene Agoff). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica* (Trad. Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama.
- Deleuze G. (1998). *Nietzsche y la filosofía* (Trad. Carmen Artal). Barcelona: Paidós
- Foucault, M. (1999). *Entre la filosofía y la literatura. Obras esenciales, volumen 1* (Trad. Miguel Morey). Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2014). *El coraje de la Verdad. El gobierno de sí y de los otros* (Trad. Horacio Pons). México-Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Gilli, J. A., Sauvaget, D., Tesson, Ch y Viviani, C. (2011). *Los grandes directores de la historia del cine* (Trad. Caterina Bertholot Manon). Barcelona: Troppo.
- Heidegger, M. (2006). *¿Qué es la filosofía?* (Trad. Jesús Adrián Escudero). Barcelona: Herder.
- Naldini, D., y Pasolini, P. P. (1992). *Una vida* (Trad. Mercedes de Coral). Barcelona: Circe.
- Nietzsche, F. (1964). *El anticristo* (Trad. Andrés Sánchez Pascual). Bogotá: Comcosur.
- Pasolini, P.P. (1965). *El Evangelio según Mateo* (Trad. Antonio Galifa). Barcelona: Ayma.
- Pasolini, P.P. (1986). Itálicas, poema inédito "Oda a una flor en Casarsa". Traducido por Guillermo Fernández. *Revista Universidad de México*, 427. 33.

**Foto:**  
Enrique Irazoqui interpreta a Jesucristo

# Sobre las etiquetas de género en tres películas de JODOROWSKY: *Poesía sin fin, La Danza de la Realidad y Fando y Lis*

El presente artículo es una reflexión sobre cómo se puede adjudicar un género cinematográfico o no a estas películas del cineasta Alejandro Jodorowsky, que abarcan tanto el inicio como lo último de su obra, sin considerar su documental *Psychomagie, un art pour guérir* del año 2019, aún no exhibido en el Perú.

★ JOSÉ CARLOS CABREJO

En relación con la saga autobiográfica de Alejandro Jodorowsky compuesta por *La Danza de la Realidad* (2013) y *Poesía sin fin* (2016), podemos apreciar que son calificadas en la base de datos en línea IMDb (Internet Movie Database) bajo las etiquetas de género “biografía” y “fantasía”, a partir de ciertas imágenes recurrentes. Aparece en la pantalla el propio Jodorowsky interpretándose a sí mismo o a otros actores interpretándolo de joven o niño. Por otra parte, suceden actos mágicos: los personajes, de pronto, pueden volverse invisibles y los objetos aparecen o desaparecen sobrenaturalmente. Un sitio web de cine como Filmaffinity no solo las califica bajo el rótulo de “biográfico” sino también bajo el calificativo de “surrealismo”. En sentido estricto, hay que recordar que las películas calificadas como surrealistas apenas llegan a esa denominación debido al marco de la vanguardia en el que se desarrollaron, esencialmente *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) y *La edad de oro* (*L'Âge d'Or*, 1930) de Luis Buñuel; y no cabe el entendimiento del surrealismo como un género, más allá del halo surreal que uno suele encontrar en escenas del cine de Jodorowsky.

Con respecto a la biografía, Vincent Pinel (2009) destaca que este tipo de película “dedica lo esencial de su contenido a recrear la vida de un personaje famoso o ejemplar cuya existencia resulta acreditada por la historia o por la actualidad” (p. 45) y que en ella



el resultado puede ser una biografía novelada —en el caso de que los aspectos más novelescos sean explotados— o bien una biografía hagiográfica, cuando el valor ejemplarizante constituye el elemento privilegiado. Pero el director también puede hacer prevalecer sus propias preocupaciones dramáticas, estéticas o pedagógicas. En suma, la película biográfica suele estar más influenciada por el retratista que por el propio modelo. (Pinel, 2009, p. 46)

Esa última descripción de la película biográfica es la que mejor encaja en las características de estos largometrajes de Jodorowsky, solo que los componentes fantásticos antes referidos alteran sus rasgos de “biopic” no solo por aproximarse a las imágenes propias del realismo mágico de la literatura latinoamericana, sino también por orientarse, más que a estructuras del género fantástico, a las características del cine moderno, con sus juegos temporales al estilo de algunas películas de Raúl Ruiz, o con sus recorridos espaciales y nostálgicos que apelan a la exageración pero también al final abierto, no conclusivo, en afinidad con *Amarcord* (1973) de Federico Fellini.

En estas entregas de Jodorowsky se aprecia al protagonista separándose de una tierra querida (Tocopilla) o de sus propios padres. En este último caso, que corresponde a *Poesía sin fin*, el padre de Alejandro (interpretado por Brontis Jodorowsky) se aleja de su apariencia vista en la película anterior: se le afeita el bigote de connotaciones

stalinescas y el cabello, y viéndosele a continuación no solo como un monje budista, sino también como un sujeto que es reducido a su yo esencial, para apreciarlo unido a la inmensidad de mar, en el que el Jodorowsky joven, interpretado por Adán Jodorowsky, viaja hacia Francia en un final que, tal como ya lo indicamos, es abierto. Estos aspectos también alejan a dichas películas de las típicas cintas biográficas, en las que se aprecia finalmente qué ocurrió con el personaje retratado en una etapa concreta de su vida, algo que se puede notar tanto en un clásico de los primeros tiempos del cine sonoro como en *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), de John Ford, como en un filme de las últimas décadas como *Ed Wood* (1994) de Tim Burton. El Alejandro Jodorowsky retratado en estos filmes es, tal como lo diría Gérard Imbert (2010), un sujeto a la deriva, en constante tránsito, sin parada final (p. 266).

#### Relato feérico

Esa misma dinámica narrativa podemos identificar en *Fando y Lis* (1968), que en términos de género es un filme más próximo a la estructura del cuento de hadas que a un género cinematográfico como tal. Es muy útil en ese sentido la obra *Morfología del cuento* de Vladimir Propp (2011) consagrada al estudio de los cuentos maravillosos. En ella, el teórico ruso plantea “estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes” (p. 32). La *opera prima* de Jodorowsky guarda una profunda semejanza con el cuento de Hansel y

**Foto:**  
*Poesía sin fin*



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

**Foto:** Gretel, solo que el personaje villanesco de la bruja es reemplazado por la propia madre de Fando y en general por los personajes adultos que devoran la inocencia del protagonista y su pareja lisiada.  
**Arriba:** *Fando y Lis*  
**Abajo:** *La danza de la realidad*

De las 31 funciones que destaca Propp, hay que ver cómo se articulan las siguientes funciones en la película:

- 16) Combate: el héroe y su agresor se enfrentan en un combate.
- 18) El agresor es vencido.
- 28) El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado.

El personaje de la madre de Fando es el que más claramente representa a la adultez como encarnación villana. Siguiendo las dos primeras funciones referidas, Fando está al frente de ella antes de que ingrese al nicho en el que será sepultada y de algún modo la vence al dejar de lado su accionar autoritario ante él y dejar que él la despoje de su vestimenta, de su apariencia temible y característica. “Adiós hijo mío, gracias por destruirme”, son las palabras que ella pronuncia antes de descansar para siempre bajo la arena. Y es que lo que él destruye es la ilusión que se arropaba sobre el yo esencial de ella. Así, entra a tallar la tercera

función referida: la madre es desenmascarada, pero no para que la villana quede expuesta, sino para que se encuentre con su propio ser. Es la misma situación que se da entre los personajes de Alejandro y su padre al final de *Poesía sin fin*.

También hay que apreciar lo que sucede con las siguientes funciones:

- 29) Transfiguración: el héroe recibe una nueva apariencia.
- 30) Castigo: el falso héroe o el agresor es castigado.
- 31) Matrimonio: el héroe se casa y asciende al trono.

Estos son establecidos de manera muy singular hacia el final de la película. Fando se enfrentó a su madre y en ese sentido sería el héroe, pero terminó siendo un villano ante Lis, al torturarla de modo sistemático. Si en casi todos los cuentos de hadas, según Bruno Bettelheim (2010) “tanto el bien como el mal toman cuerpo y vida en determinados personajes y en sus acciones” (p. 16), en *Fando y Lis* el bien y el mal coexisten en los personajes. Siguiendo la función 30 de Propp, Fando es castigado por haber matado a golpes a Lis y por ello carga en la espalda su cadáver como una cruz. Al final, echado en el pasto, agonizante, delira, y ve que ella resurge de entre los muertos y deambula por un bosque a su lado, viéndose al final a ambos personajes desnudos. En ese sentido, hay una transfiguración, Fando como héroe ya no tiene la apariencia de un sujeto con las manos manchadas de sangre, sino la del Adán que funda con Eva un nuevo mundo.

Ese paseo por el bosque que realizan Fando y Lis, sin ropa que los cubra, es el equivalente de la función del héroe que se casa y asciende al trono. Ambos se quedan juntos para siempre, pero nuevamente el cuerpo, como en *La danza de la realidad* y *Poesía sin fin*, es un obstáculo o una ilusión que tuvo que quebrarse. Como bien lo recuerda Abbagnano (2008) para los órficos y filósofos como Platón el cuerpo fue visto como tumba o prisión del alma (p. 252). En ese sentido, para Jodorowsky el género cinematográfico o literario no es más que una tumba o prisión del cine que debe ser trascendido. □

#### Referencias

Abbagnano, N. (2008). *Diccionario de filosofía. Actualizado y aumentado por Giovanni Fornero*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Bettelheim, B. (2010). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Propp, V. (2011). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

# PUBLICACIONES FACULTAD DE COMUNICACIÓN



**1. Malestar en la civilización digital. Abordaje económico y filosófico**  
Jean-Paul Lafrance, 2020, 332 pp.

**2. La publicidad que nunca has visto (ebook gratuito)**  
Luis Velezmoro Morales, 2020, 250 pp.

**3. El cine en fuga. Textos en el umbral del milenio,** Isaac León Frías,  
2019, 352 pp.

**4. Proceso electoral 2016. Prensa peruana y redes sociales,**  
María Mendoza Michilot, 2019, 346 pp.

**5. Comer, beber y hablar. Triangulación oral en la cultura limeña,**  
Julio Hevia Garrido Lecca, 2019, 378 pp.

**6. Rutas de escape, Contra el conformismo digital en política, arte  
y educación,** Umberto Ronconori, 2019, 202 pp.

**7. Jodorowsky: el cine como viaje,** José Carlos Cabrejo, 2019, 218 pp.

**8. Nocturnos limeños,** Santiago Bustamante, 2018, 180 pp.

**9. Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine  
clásico de México y Argentina,** Isaac León Frías,  
2018, 580 pp.

**10. La semiosfera,** Luri M. Loffman (traducción: Desiderio Blanco),  
2018, 144 pp.

## FONDO EDITORIAL

Telf. 437-6767, anexo 30131  
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en  
[www.ulima.edu.pe](http://www.ulima.edu.pe)

**Ventas:** en las principales librerías del país  
y en Libun (sede Universidad de Lima)  
libun@ulima.edu.pe  
**Distribución:** publicaciones@ulima.edu.pe



UNIVERSIDAD  
DE LIMA



PRÓXIMO NÚMERO: INFECCIONES, CONTAGIOS  
Y OTRAS IMÁGENES (POST) APOCALÍPTICAS