



CINE

# VENTANA indiscreta



# índice

<b>Presentación</b>	<b>3</b>
<b>Ficciones bélicas: la línea pacifista</b> <i>Isaac León Frías</i>	<b>4</b>
<b>La crisis del sujeto posdictatorial en <i>El pacto de Adriana</i></b> <i>Sha Sha Gutiérrez Ñahui</i>	<b>16</b>
<b>Laberinto de cine: la mentira es el arma contra la guerra</b> <i>José Carlos Cabrejo</i>	<b>24</b>
<b>Sátira nuclear: una taza en <i>El café atómico</i></b> <i>Hitoshi Isa Kohatsu</i>	<b>31</b>
<b>Ucrania: el cine y la paz que nunca llega</b> <i>Diego Olivas Arana</i>	<b>34</b>
<b><i>Klondike</i> y el conflicto ucraniano-ruso</b> <i>Rodrigo Bedoya Forno</i>	<b>42</b>
<b>Las películas que nos enseñan. Entrevista con Jorge Eslava</b> <i>José Carlos Cabrejo</i>	<b>46</b>
<b>Cine e historia en el caso del IRA (1979-2016)</b> <i>Arnaldo Mera</i>	<b>57</b>
<b>Los grupos indígenas en <i>La delgada línea roja</i> y <i>El nuevo mundo</i> de Malick</b> <i>Manuel Arellano</i>	<b>60</b>
<b>Cine y cultura de paz: experiencias educomunicativas</b> <i>Fernando Ruiz Vallejos</i>	<b>68</b>
<b>El precio de la independencia. Entrevista con Peter Bogdanovich</b> <i>José Luis Ridoutt y Alex Zisman</i>	<b>71</b>



Foto de portada: *Winter on Fire*  
Fuente: BuzzFeed

VENTANA INDISCRETA N.º 27  
Revista de la Facultad de Comunicación

© Universidad de Lima  
Fondo Editorial  
Av. Javier Prado Este 4600  
Urb. Monterrico Chico, Lima 33, Perú  
Teléfono 437-6767, anexo 30131  
Primer semestre del 2022

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

DIRECCIÓN Y EDICIÓN  
José Carlos Cabrejo

COLABORACIÓN EDITORIAL  
Hitoshi Isa Kohatsu

COLABORAN EN ESTE NÚMERO  
Manuel Arellano, Rodrigo Bedoya Forno,  
Sha Sha Gutiérrez, Arnaldo Mera, Diego Olivas  
Arana, José Luis Ridoutt, Fernando Ruiz Vallejos  
y Alex Zisman

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  
ventanaindiscreta.ulima.edu.pe

SÍGUENOS EN TWITTER  
@revventanaind

BÚSCANOS EN FACEBOOK:  
www.facebook.com/revistaventanaindiscreta/

ENCUÉTRANOS EN INSTAGRAM  
ventana\_indiscreta

ISSN 2523-6245

Hecho el depósito legal en la Biblioteca  
Nacional del Perú n.º 2020-08607

# Presentación

La cultura de paz parte de principios morales y éticos, e indaga en cómo las diferentes sociedades desarrollan una variedad de arreglos culturales para resolver las complicaciones que existen en la interrelación de las personas. De esta manera, se hace frente a los desafíos que surgen durante la convivencia y se evita que los problemas se conviertan en amenazas de distintos tipos, sean de índole política, económica, ambiental, etcétera. La cultura de paz proporciona un conjunto de normas globales que son necesarias para un mundo pacífico, donde destacan los valores que se basan en el respeto a la vida, la libertad de expresión o la práctica de la no violencia. Así, se observa que estos componentes se unen a los principales movimientos sociales de nuestro tiempo: los movimientos por la paz, los derechos humanos, la igualdad de género, la justicia económica global y un entorno sostenible.

Como es sabido, por años el cine ha servido como un poderoso vehículo para romper estereotipos, luchar contra la discriminación y dar esperanza a situaciones de conflicto que aún no han encontrado una resolución satisfactoria. Por eso, tiene la capacidad de inspirar y permitir que las personas se unan hacia relaciones pacíficas. Se caracteriza por su potencial para trascender las culturas y servir como lenguaje común. Esta cualidad única tiene la fuerza de afectar continuamente a las personas y, con el tiempo, constituir una comunidad más cercana al objetivo final de la paz global. Ahí radica su inmenso valor transformador.

En ese camino, esta nueva edición de *Ventana Indiscreta* explora cómo el cine se ha acercado al conflicto entre Ucrania y Rusia, que hasta este momento sigue sin resolverse; de qué manera las películas han articulado un discurso pacifista; indaga en las posibilidades de representación audiovisual de la (pos)memoria asociada a las violaciones de derechos humanos; o reflexiona sobre las cintas como medios de difusión de la cultura de paz en espacios educativos. Asimismo, a propósito de la muerte de Peter Bogdanovich a inicios de este año, publicamos una entrevista que se le realizó en *La Gran Ilusión*, revista de cine de nuestra Facultad de Comunicación que existió hasta los primeros años de este siglo.



# Ficciones la línea

---

En el cine bélico se han producido, en varias etapas, grandes ejemplos de una tendencia pacifista. Filmes poderosos en su representación de los horrores de la guerra, con un mensaje contra la glorificación de esta, que denuncian los abusos del combate sobre una base humanista. Aquí se presenta una pequeña muestra de películas que han seguido esta línea.

★ ISAAC LEÓN FRÍAS





# bélicas: pacifista

---



### Breve introducción

Una primera precisión: la noción de cine bélico tiene fronteras porosas, pues se puede aplicar a cualquier guerra entre Estados o entidades nacionales a lo largo del tiempo. Sin embargo, cuando se hace alusión al género, la referencia central está en los enfrentamientos militares de gran magnitud en los siglos XX y XXI, con extensiones hacia el siglo XIX, conflictos como la guerra de secesión en Estados Unidos, la guerra franco-prusiana o la guerra de independencia en Cuba. Las anteriores a ellas suelen ingresar al rubro de las epopeyas históricas, a la épica guerrera en su sentido más extendido, o a otras categorías genéricas o subgenéricas. Con frecuencia, no se trata de un género puro, que ninguno lo es en rigor, pues suele combinarse con, o también incorporar, componentes de otros géneros: el drama romántico o el familiar, la aventura, el reportaje histórico o periodístico, la biografía, incluso la comedia o el fantástico. Lo que se escribe a continuación se aplica a las guerras de los últimos cien años —y poco más—, desde la Primera Guerra Mundial, con todos esos matices a los que hemos aludido.

Se podría pensar, si uno se deja llevar por una primera impresión o por un recuerdo rápido de las imágenes familiares en los filmes o series de guerra, que estos se asocian siempre a la épica de los combates, a la exaltación de héroes militares o de soldados anónimos, y a la parafernalia militarista y destructiva propia de la epopeya heroica. La serie *Rambo* (1982-2019), que protagonizó Sylvester

Stallone, podría ser una especie de imagen de marca genérica. No siempre es así, desde luego. Se pueden establecer muchas variantes en un género que ha tenido desarrollos más o menos autónomos en la industria en que ha sido abordado. Por lo pronto, este es un dato cierto: el género requiere de ciertas condiciones de producción, a no ser, por supuesto, que se aborde desde la perspectiva de un comando o una unidad aislados, como ocurre en la película boliviana *Chaco* (2020), de Diego Moncada. Sin la menor duda, Hollywood consolidó el género como uno de aquellos que forman parte de los *action films* desde el periodo silente. Pero, también, el cine soviético y el ruso posterior (y esto parece venir a cuento por la invasión a Ucrania efectuada en estos días) hicieron del género uno de proa en la producción industrial. Y así otras cinematografías en menor grado.

También se ha de tener en cuenta que los contextos históricos han incidido en el aumento o la proliferación de obras del género. La llamada Gran Guerra (1914-1918) estimuló el desarrollo de un bolsón de títulos que, probablemente, hubiesen sido mucho menores de no mediar ese evento trágico. Podemos decir lo mismo de la Segunda Guerra Mundial, el nazismo, Pearl Harbor y la decisiva intervención norteamericana. Esa herencia persiste en nuestros días en películas y series lanzadas por las plataformas de *streaming*. Más bien, la guerra de Vietnam no produjo un volumen

Foto:  
*Chaco*



Fuente: FilmAffinity



equivalente de obras, no digamos a las alusivas a la Segunda Guerra Mundial, sino a la guerra de Corea, por ejemplo.

De cualquier manera, no estamos aquí ante una propuesta genérica monolítica, ni ahora ni antes. Y dentro de las líneas y variantes existentes — incluso la comedia negra tipo *M.A.S.H.* (1970), de Robert Altman—, hay una que se hizo notar desde muy temprano y es la que, de una u otra manera, cuestiona las consecuencias humanas y sociales del conflicto armado, poniendo en evidencia el lado destructor, los abusos y los excesos, el sacrificio inútil de soldados o civiles. Es decir, una línea que pone en la mira la validez o legitimidad de las contiendas bélicas y su propia naturaleza depredadora. La lista de títulos que abona esta vertiente es extensa y diversificada, pero no es el ánimo de este texto hacer una taxonomía de esas variantes. Más bien, proponemos algunos títulos representativos, en una buena mitad norteamericanos, porque de allí proviene el gran caudal del material ficcional bélico, pero también de otras procedencias. Son veinte títulos, la mayoría muy conocidos y célebres, pero con una variedad que permite que, desde allí, cada lector pueda hacer su propia selección, sus diez, veinte o más títulos preferidos. Todos pertenecen al terreno de la ficción, pues el documental merece un acercamiento diferente y tampoco queremos extender el listado.

Aunque el marco de esta selección está delimitado por la presencia de alguna guerra moderna y mayoritariamente el género bélico es el que las caracteriza en términos de esquema narrativo, todas ellas de una u otra manera trascienden los límites genéricos, unas más que otras. Ninguna es una simple “película de guerra” y algunas lo son de manera un poco o bastante fronteriza.

#### **Yo acuso (*J'acuse*, Abel Gance, 1919)**

No era la primera vez que en el cine se hizo un serio cuestionamiento sobre la guerra, pero el que emprendió Abel Gance en *Yo acuso*, y que culmina con la emblemática imagen de un campo sembrado de tumbas con los muertos levantándose, marca un hito en torno a la denuncia de la brutalidad de las contiendas militares, en este caso, la que comprometió a Francia en la Primera Guerra Mundial. Utilizando como título el de la célebre denuncia de su compatriota Émile Zola en contra del proceso militar amañado que condenó injustamente al oficial judío-francés Alfred Dreyfus, el filme de Gance utiliza el esquema de lo que más tarde se denominará la variante “el amor y la guerra” dentro del género bélico.

Ciertamente una cinta diferenciada en su época, fue la primera que hizo notar la personalidad creativa de Abel Gance, quien luego aportaría dos obras cruciales a la estética del cine silente: *La rueda* (*La roue*, 1923) y *Napoleón* (1927). En *Yo acuso*, Gance demuestra la asimilación de un

NO ESTAMOS AQUÍ ANTE  
UNA PROPUESTA GENÉRICA  
MONOLÍTICA, NI AHORA NI  
ANTES. Y, ENTRE LAS LÍNEAS  
Y VARIANTES EXISTENTES,  
HAY UNA QUE PONE EN LA  
MIRA LA LEGITIMIDAD DE  
LAS CONTIENDAS BÉLICAS  
Y SU PROPIA NATURALEZA  
DEPREDADORA.

lenguaje narrativo que se fue complejizando *urbi et orbi* en esos años y al que personalmente contribuyó, intentando situarse en esa difícil posición del realizador que aspira a llegar al mayor número posible de espectadores sin sacrificar un cierto nivel de exigencia en el uso de los procedimientos expresivos, esos que aquí muestran las desgracias de las batallas.

#### **El gran desfile (*The Big Parade*, King Vidor, 1925)**

También sobre la Primera Guerra Mundial, y detrás de un título de carácter aparentemente afirmativo, el filme de King Vidor es una de las más amargas recreaciones de la experiencia de la participación norteamericana en tierras europeas durante la primera conflagración mundial. Casi un antecedente de *El francotirador* (*The Deer Hunter*, 1978), incluso en la separación de los tres bloques narrativos que caracterizan el relato: el antes, el durante y el después de la violencia. En *El gran desfile*, probablemente la primera gran película que dirigió Vidor, se combinan esos matices de cotidianidad, humor, romance y tragedia que distinguieron su obra silente. Otro dato argumental que se repite en diversas cintas de guerra —aunque aquí el conflicto solo toma 45 minutos de un metraje de 151— es la amistad de tres hombres que van a la lucha, donde uno es de posición acomodada y dos de origen humilde.

Es difícil ponderar en qué momentos la película alcanza sus mayores cotas artísticas, porque el temperamento lírico coexiste plenamente con la fuerza épica y no hay desbalance ni desajustes en el paso de una escena, o bloque narrativo, a otro. De cualquier manera, la pareja que componen John Gilbert y Renée Adorée es





Fuente: FilmAffinity

una de las más pregnantas en el panorama de esos años. Y, como el acento está puesto en este texto sobre los motivos asociados al cine bélico, digamos que Vidor redondea una aproximación sin fisuras a los escenarios guerreros con una enorme potencia denunciativa, pero sin las acentuaciones ni excesos que el cine estaba demostrando tener en esos años.

### ***Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930)**

En su momento se vio como la expresión máxima del pacifismo en la pantalla. A cargo de Lewis Milestone, que cuenta con una porción de su obra dedicada al motivo de la guerra, *Sin novedad en el frente* se distingue, en primer lugar, por haber sido uno de los primeros filmes sonoros que “justificaron” creativamente la incorporación de los componentes auditivos que, en este caso, no “crujían” como en muchas películas previas o simultáneas, sino que conflúan en un conjunto armónico, donde especialmente los ruidos adquirían un valor diferenciado. Este fue uno de los puntos asociados a la película que más llamó la atención en su momento y que la ha convertido en un referente obligatorio en la etapa de la transición al sonoro.

Lo anterior, sin embargo, no es la razón de su inclusión en esta lista. Basada en una novela del escritor alemán Erich Maria Remarque, fue en su momento la respuesta más sensible e intensa sobre la destrucción de vidas jóvenes en los enfrentamientos de trincheras. Es recordable el progresivo deterioro de las condiciones de vida en las zanjas en las que se malvivía y moría, así como el célebre primer plano final de una mano que cae cuando está a punto de coger a una mariposa, luego de que se escucha un

**Foto:**  
*Sin novedad en el frente*

disparo proveniente del espacio fuera de campo. Justamente, esa dimensión poética —una poesía asociada a la crueldad y la muerte— es la que caracteriza a este clásico del cine a favor de la paz.

### ***Cuatro de Infantería* (Westfront 1918: Vier von der Infanterie, Georg W. Pabst, 1930)**

Es casi la respuesta alemana a *Sin novedad en el frente*, aunque fueron realizadas prácticamente al mismo tiempo. Aquí son cuatro soldados germanos abrumados por el fuego enemigo y las privaciones materiales en las precarias trincheras los que centran la atención dramática. Georg W. Pabst no parecía ser el realizador indicado para abordar *Cuatro de Infantería*, pues sus antecedentes lo asociaban al drama urbano y protagonismo femenino, pero con este filme y con *Kameradschaft* (1931), realizado el mismo año, demostró que podía producir historias de resonancias sociales y políticas, trasladando a ellas la vena realista que venía caracterizando su obra.

Pese al potencial sentimental de la historia, Pabst rehúye alargar las escenas en que tales aristas se ponen en evidencia de modo especial. En tal sentido, se alinea con la tónica de las mejores películas del género en su época, que demuestran que no es necesario el tremendismo para redondear una obra que pinte un cuadro devastador como el que se ofrece en *Cuatro de Infantería*. Por cierto, esta película no hubiese podido ser realizada con el nazismo en el poder, pues se consideraba como derrotista. Curiosamente, el género bélico no proliferó durante el periodo nazi, contrariamente a lo que se

pueda pensar. Tanto es así que no existe ninguna cinta de guerra alemana del periodo 1933-1945 que pueda situarse en una antología de lo mejor del género. Apenas un realizador como Karl Ritter hizo algunas apoloías del soldado alemán en la primera guerra —que prefiguran las del periodo nazi— en *Bajo palabra de honor* (*Urlaub auf Ehrenwort*, 1938), *Forja de héroes* (*Pour le Mérite*, 1938) y *La última ofensiva del Marne* (*Unternehmen Michael*, 1937).

### **La gran ilusión** (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1937)

A diferencia de las anteriores, no es una cinta bélica propiamente dicha. Aquí no hay una sola batalla, ni se ponen en escena enfrentamientos armados. La acción se sitúa en un campo de concentración en el que conviven militares alemanes y prisioneros franceses en el marco de la Primera Guerra Mundial. El interés de Renoir se concentra en los pequeños incidentes que experimenta un grupo de prisioneros franceses de extracción popular y en los vínculos que se trenzan entre un oficial alemán (Erich von Stroheim) y uno francés (Pierre Fresnay), cercanos en sus orígenes aristocráticos, pese a sus diferencias nacionales. Un retrato sobre las diferencias de clase visibles entre quienes están en el mismo bando, junto con las aproximaciones clasistas de oficiales enfrentados. *La gran ilusión* muestra al Renoir socialmente comprometido de los años treinta, sin que eso lo haga incurrir en simplificaciones que menoscaben la integridad de cada uno de los personajes, ni quiebren la armonía clásica de un relato que avanza ajeno a las turbulencias narrativas de aquellos en que se escenifican actos de batalla o escaramuzas guerreras. Y sin que la denuncia de la guerra deje de percibirse, casi siempre de manera soterrada y discreta. Se recuerda de manera especial la escena en que, luego de un acto teatral con travestismo en la prisión campestre, los soldados franceses presentes, incluidos los que interpretan el acto, entonan *La Marsellesa* con una emoción que se repite en una escena parecida en *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, también, entre otras cosas, sobre afinidades que van más allá de diferencias nacionales.

### **El gran dictador** (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940)

El motivo de la guerra había aparecido ya en el medietraje *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*, 1918), de Charles Chaplin, y en alusión a la primera conflagración mundial, vista desde “abajo”, desde el lugar del recluta, y apuntando más bien al heroísmo, en clave cómica, del personaje central. En *El gran dictador*, Chaplin asume por primera vez el rol de un hombre poderoso —lo que se repite con variantes en *Monsieur Verdoux* (1947) y *Un rey en Nueva York* (*A King in New York*, 1957)—, sin dejar el lugar del humilde barbero, con el cual se despide para siempre del personaje de Charlot. *El gran dictador* es un ejemplo de cómo, a través del filtro del humor, también se puede aludir a circunstancias tan serias como las que involucran a Hitler y Mussolini, convertidos en Hynkel y Napoloni en los aprestos previos al conflicto

que se muestran como una fantasía farsesca.

Aquí, Chaplin habló por primera vez en una cinta, dejando atrás el rechazo al uso de la palabra que había mantenido hasta *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936). Se explaya en la proclama final, con la que intentó “poner el hombro” a una causa pacifista que ya se revelaba estéril ante el inminente avance de la *Wehrmacht* alemana.

### **También somos seres humanos** (*Story of G.I. Joe*, William A. Wellman, 1945)

Como Milestone, William A. Wellman ha sido uno de los realizadores norteamericanos que asumió el motivo de las guerras, y sobre todo de la primera, en varias ocasiones, especialmente por el lado de las fuerzas del aire. A él se le debe un clásico silente de la épica aérea que fue *Alas* (*Wings*, 1927), sorprendente por su realismo en el momento en que fue realizada y que aún hoy asombra. *También somos seres humanos*, estrenada en el año final de la Segunda Guerra Mundial, es una cinta de comando en marcha, una de las líneas por las que han transitado los largometrajes del género —otro referente medular de esta línea es *Brindis de sangre* (*Men in War*, 1957)— en los que el protagonismo es grupal, afirmándose así el sentido colectivo del infortunio.

Wellman, un realizador muy ligado al periodo de la depresión socioeconómica, el *New Deal* y las adversidades de la sociedad norteamericana, le proporciona un tono casi periodístico al relato, acorde con el reportaje de origen. Aunque también tiene esa vocación de realismo que se puede rastrear en una extensa porción de la obra del cineasta, incluso cuando acometió géneros en los que el realismo asociado a los episodios de lucha estaba ausente. En un momento de triunfalismo nacional, la película de Wellman suponía prácticamente una nota disonante. Otra, de manera menos elocuente, pero igualmente severa, fue *Fuimos los sacrificados* (*They Were Expendable*, 1945), de John Ford. *También somos seres humanos*, además del mérito que supone esa voz discordante, es la crónica de un recorrido a la muerte y al vacío.

### **Vivir en paz** (*Vivere in pace*, Luigi Zampa, 1947)

La guerra vista desde el lugar de los civiles, en este caso, un humilde campesino de una aldea de Umbría, en Italia, interpretado por Aldo Fabrizi. No se ha de olvidar que Italia, la cuna del neorealismo de la posguerra, aportó en esos años obras cruciales a la filmografía bélica, referida especialmente al periodo final de la contienda y los años subsiguientes: la llamada “trilogía de la guerra” de Roberto Rossellini, por ejemplo, compuesta por *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945), *Paisà* (1946) y *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, 1948), que con todo derecho podrían estar en este listado antológico, pues late allí una mirada adolorida, detrás del rigor del estilo de su director.

*Vivir en paz* se elabora dentro de ese modelo de construcción episódica que el neorrealismo contribuyó a reforzar, y que se convirtió casi en una modalidad de relato propia del cine italiano, y no solo cuando se trata de episodios separados. El filme, pese a la dureza del panorama que ofrece, está aliviado —y, a su modo, también intensificado— por el humor que se despliega, en una línea que el mismo Luigi Zampa va a continuar en años siguientes y que más adelante retoman títulos tan representativos como *Regreso a casa* (*Tutti a casa*, 1960), de Luigi Comencini, o *La gran guerra* (*La grande guerra*, 1959), de Mario Monicelli. Por cierto, es en la cinematografía italiana donde el filtro de la comicidad encontró un amplio campo de expansión en la temática bélica, siempre acercándose a lo absurdo, pero a la vez depurado en los trazos realistas del tratamiento narrativo y audiovisual.

### **El arpa birmana (Biruma no tategoto, Kon Ichikawa, 1956)**

Aunque estilísticamente muy distinta, *El arpa birmana* es un precedente de *Cartas de Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006), en lo que corresponde a la defensa suicida de un grupo de soldados japoneses cuando la rendición en la antigua Birmania ya se ha producido. En su momento, fue la elegía más dolorosa, sin dejar de ser claramente poética, sobre el fracaso del Imperio japonés y se encuentra en casi todas las antologías del cine de vocación pacifista.

Fue dirigida por Kon Ichikawa, uno de los realizadores que cosechó reconocimientos internacionales en los años cincuenta y sesenta, que fueron los de expansión de la cinematografía japonesa en Occidente, siendo esta su película de mayor prestigio.

En *El arpa birmana*, Ichikawa se sitúa en el traumático periodo de la Segunda Guerra Mundial, un motivo muy sensible en la cinematografía japonesa de esos años que, como la alemana, no dejaba de reivindicar el sacrificio o la entrega de los jóvenes en una gesta nacional finalmente derrotada. Pero la reivindicación del sacrificio se ubica aquí dentro de una óptica distinta, pues la desolación de la guerra se impone sobre aquello que en otros casos propende a la exaltación del heroísmo. El punto de vista de Ichikawa no admite equívocos al respecto, ni tampoco empaña la dimensión mística que se desprende de la película y que le proporciona una tonalidad particular, muy distinta de las películas occidentales del género, y en mayor medida en una época en que la entonación ascética estaba prácticamente ausente en los relatos de guerra. Una de las escasas películas norteamericanas bélicas, ya a fines del siglo xx, que se aproxima a esas connotaciones místicas es *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998), de Terrence Malick.

### **La patrulla infernal (Paths of Glory, Stanley Kubrick, 1957)**

Sin duda, es uno de los más notorios cuestionamientos en contra de la guerra vistos en la pantalla grande. Con Kirk Douglas interpretando a un abogado militar a

cargo de la defensa de dos oficiales injustamente acusados por el fracaso de una misión en los enfrentamientos de trincheras franco-alemanas de la Primera Guerra Mundial, la película se eleva al grado de una tragedia. Kubrick, como en otras ocasiones, sabe modular los mecanismos del género bélico con un tratamiento expresivo muy propio. En este caso, con una fotografía en blanco y negro que oscila entre la imagen de aire documental y la estilización semiexpresionista, dilatados movimientos de cámara, uso del lente gran angular, primeros planos sobreexpresivos e interpretaciones “fuertes”, sobre todo la de Douglas, que repetirá el plato con *Espartaco* (*Spartacus*, 1960), que tuvo a su cargo el mismo Kubrick.

Después de un desarrollo realmente agobiante, sea en el espacio de las trincheras, en el campo de batalla, en los entornos administrativos o en el escenario del juicio, la película culmina en un entorno cerrado, pero no agobiante: en la hermosa escena final en la taberna, con una canción del folclore alemán interpretada por una joven cantante (Christiane Harlan) ante los conmovidos soldados que la escuchan. Es casi la única ocasión a lo largo de su filmografía en la que Kubrick se permitió un momento de “debilidad” sentimental, casi como un paliativo ante la atrocidad moral de todas las escenas que la preceden.

### **La balada del soldado (Ballada o soldate, Grigori Chukhrai, 1959)**

Es una de las obras más vistas del periodo del “deshielo” en el cine soviético. El motivo del amor y la guerra, también presente en otro clásico de esa etapa, *Pasaron las grullas* (*Letyat zhuravli*, 1957), de Mijaíl Kalatózov, articula el relato de *La balada del soldado*. La relación de una joven pareja destruida por los efectos

**Foto:**  
*La patrulla infernal*







del conflicto constituye la materia central de una cinta que reivindica la dimensión romántica del sentimiento y del infortunio individual por encima de la idea del sacrificio en beneficio de la patria, tan común en obras canónicas del realismo socialista. Concretamente, ese giro en el punto de vista con relación a la tradición imperante en el género practicado desde la Segunda Guerra Mundial en la producción de la URSS se combina con una mayor preocupación por una visualidad más ostensible y potente.

Aunque el marco del país en contienda está presente todo el tiempo, las peripecias guerreras propiamente dichas son mínimas, pues prevalecen las escenas ajenas a la acción bélica, entre ellas las del recorrido a la casa de la madre que efectúa el joven protagonista y el encuentro con la muchacha. Sin embargo, *La balada del soldado* muestra, entre otras cosas, que se puede trazar un panorama doloroso de un estado de guerra sin que se abunde necesariamente, como en otros casos, en la amplia exposición de enfrentamientos y batallas en los que las vidas humanas terminan de manera brutal y expeditiva, como si se tratara de un procedimiento de eliminación gradual.

#### **El puente (Die Brücke, Bernhard Wicki, 1959)**

La cinematografía alemana llevó a la pantalla las gestas de algunos militares relevantes, supuesta o realmente no contaminados por la ideología

**Foto:**  
*La balada del soldado*

nazi — como *El almirante Canaris* (*Canaris*, 1954) o el piloto Hans-Joachim Marseille en *La estrella de África* (*Der Stern von Afrika*, 1957), ambas de Alfred Weidenmann—, y con ello hizo su contribución principal a un género que tuvo a ese país, por causa de la barbarie de sus mandos principales y sus fuerzas armadas, como el villano de numerosas producciones, tanto de Occidente como de Oriente. Pero también incorporó la participación de soldados anónimos o de defensores sin formación militar, como los que se muestran en *El puente*: un grupo de adolescentes que resiste el avance de las tropas aliadas en la defensa de un pequeño puente. Bernhard Wicki exalta la entrega suicida del puñado de muchachos a través de un registro realista y con acentuados toques emotivos. La crudeza con que se presenta la violencia y los planos en que los jóvenes reciben los disparos mortales no eran muy comunes a fines de los años cincuenta, y ese fue uno de los motivos por los cuales la película aumentó su potencial de acceso a un público bastante habituado a las historias de la Segunda Guerra Mundial.

En la película, el puente es una representación simbólica de esos espacios separadores que en los relatos bélicos operan como referencia física o territorial central — en otros casos, lo son las trincheras, las fronteras, una montaña, un pueblo,



Fuente: FILMGRAB

un río, lago u otro accidente geográfico— de los bandos en conflicto.

### **Johnny tomó su fusil (*Johnny Got His Gun*, Dalton Trumbo, 1971)**

Basada en un libro de su autoría, el guionista Dalton Trumbo, uno de los diez de la lista negra de Hollywood, se puso por primera y única vez detrás de la cámara en *Johnny tomó su fusil*, el retrato de un soldado mutilado al extremo —sin brazos, ni piernas, ciego, sordo y mudo— que sobrevive consciente como un guiñapo humano. Recurriendo a la voz en *off* del protagonista y a los *flashbacks* de su pasado antes y durante la contienda, Trumbo sorteá parcialmente las limitaciones de un espacio clausurado y la ausencia de un personaje físico propiamente dicho, pues el muñón prácticamente inmóvil que se muestra no califica de personaje sino en su sentido más vago y genérico. Aun así, no deja de ser una de las “personificaciones” más aterradoras que se hayan ofrecido en el cine. Casi la versión extrema de los *freaks* de Tod Browning, y del que podemos hallar una cierta correspondencia con los mutilados que se muestran en *Oh! Uomo* (2004), ese documental clínico y devastador sobre las marcas de la violencia de la Primera Guerra Mundial en los cuerpos humanos, de los italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. Obra única y atípica, la de Trumbo podría estar igualmente en una antología del cine de horror.

### **Apocalipsis ahora (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979)**

Empecemos por admitir que esta gran película de Coppola —grande como producción y como logro estético— no puede ser encasillada como obra de género. La propuesta escapa a los lineamientos genéricos y, si bien la guerra de Vietnam proporciona el marco histórico y el contexto físico, la travesía que realiza el teniente Willard, inspirado en el Marlow

**Foto:**  
*Apocalipsis  
ahora*

de la novela *El corazón de las tinieblas* (1899), de Joseph Conrad, va mucho más allá del referente de ese conflicto. Se dirá que muchas de las películas de esta selección igualmente lo hacen y es verdad, pero el alcance de *Apocalipsis ahora* trasciende en mayor medida la circunstancia particular de esa larga intervención norteamericana. Si ya en la novela de Conrad, referida al Congo Belga, la visión que se desprende no se limita a una aventura individual, en la película de Coppola se perfila un cuadro de las potencialidades destructivas del ser humano que encuentran en los episodios de violencia su mayor expansión. Esto sin dejar de manifestarse al mismo tiempo como algo que está mucho más arraigado en la condición humana.

Lo que de manera ensayística ofreció el alemán Hans-Jürgen Syberberg en *Hitler, una película sobre Alemania* (*Hitler, ein Film aus Deutschland*, 1977), Coppola lo muestra a través de esa enorme sinfonía audiovisual que es *Apocalipsis ahora*; a su modo, es una recreación dantesca de un recorrido por las aguas del río visto como un escenario alucinatorio y de pesadilla. A contramano del “documentalismo” tendencial de los relatos bélicos promedio, aquí el tratamiento es totalmente opuesto. Es la guerra como un conjunto de episodios desmesurados y demenciales, como un teatro del absurdo, como una gigantesca mascarada de la depredación.

### **El francotirador (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1979)**

Es uno de los títulos más relevantes en el enjuiciamiento crítico que hizo el cine de Hollywood sobre la participación norteamericana en la debacle moral, política y militar en Vietnam. Pocas películas pasan, con la potencia expresiva que se logra aquí, de la ilusión patriótica de un

grupo de jóvenes decididos a hacer el largo viaje a los territorios de la antigua Indochina, a la desolación que ese viaje trae a sus vidas y familias. Casi rompiendo la continuidad estacional, *El francotirador* evoluciona metafóricamente de la primavera de la boda y solidaridad fraternal de los amigos que se disponen a ir a la lucha, al verano infernal —en el calor del sudeste asiático— de un enfrentamiento que los destruye física o moralmente, para culminar en una suerte de otoño pesaroso en el que los sueños juveniles se desvanecen con amargura. La coreografía casi musical de la fiesta se desplaza a la ritualidad perentoria de las escenas de la “ruleta rusa” y culmina con la casi inmovilidad de las escenas que muestran el retorno a casa. Pocos fundidos en negro, como el que casi al final oscurece la pantalla por un momento, han estado transidos por la desolación en el grado que ofrece *El francotirador*.

### **Gallipoli (Peter Weir, 1981)**

El australiano Peter Weir hizo en *Gallipoli* una contraepopeya, aludiendo a la participación militar de su país en la batalla de Galípoli (o de los Dardanelos) que enfrentó en 1915 a británicos y franceses con las fuerzas del Imperio otomano. La película de Weir es una negación del espectáculo bélico afirmativo a la manera de *El día más largo* (*The Longest Day*, 1962), una celebración del desembarco de Normandía. La amistad viril —o no tanto— entre los atletas que interpretan Mel Gibson y Mark Lee se ve truncada por

LAS ESCENAS DE LA CARNICERÍA FINAL DE *GALLIPOLI* ACENTÚAN ESA DIMENSIÓN SUTILMENTE ONÍRICA O FANTÁSTICA QUE POSEE BUENA PARTE DEL RELATO.

el enorme matadero humano que fue esa batalla y que, con la minuciosidad que lo caracteriza, Weir reproduce en esta reconstrucción fílmica. Motivos comunes en los relatos del género, como el paso forzado de la adolescencia a la madurez, la pérdida de la inocencia, la destrucción de sueños e ideales, el endurecimiento y envilecimiento personal, la conversión de la aventura en tragedia, y otros se muestran aquí de una manera particularmente

**Foto:**  
*Gallipoli*





convinciente. Las escenas de la carnicería al final acentúan esa dimensión sutilmente onírica o fantástica que posee buena parte del relato. Desde la carrera inicial en un espacio abierto hasta la carrera final que culmina con el disparo paralizador y la imagen congelada, se teje el aporte más significativo del cine australiano a la línea pacifista del género.

### **La vaquilla (Luis García Berlanga, 1985)**

El humor, habitualmente esquivo en el género y más en la producción española acerca de la guerra civil de los años treinta, se despliega en esta película de Berlanga. No es, ciertamente, un relato bélico, sino una comedia situada en el frente de Aragón, donde un pelotón de soldados republicanos intenta robar una vaquilla destinada por las tropas franquistas a una corrida en una fiesta del pueblo vecino. La irrisión y el esperpento se unen en una representación coral, al estilo de las varias que tuvo a su cargo el autor de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953). No importa si, más que la alusión al periodo de la guerra interna, a Berlanga le interesa destacar la vacuidad de unas acciones que apuestan por una suerte de juego de sustracciones y escondidas, pues en ese juego se revelan estratagemas de las conductas humanas. Al mismo tiempo, se ponen de manifiesto operaciones de una teatralidad popular no enunciada como tal, sino vivida como algo natural y sometida a los estímulos de una situación de conflicto como la que se muestra. En todo caso, es el lado farsesco el que pone en evidencia esa maquinaria perversa que provoca

el enfrentamiento de seres humanos tan rústicos, obligados a sumarse a las circunstancias que traen las batallas, como las que se desenvuelven en torno a la singular vaquilla.

### **Ven y mira (Idí smotrí, Elem Klimov, 1985)**

Una de las venganzas simbólicas más potentes ofrecidas por la cinematografía soviética, *Ven y mira* relata un episodio de exterminio de centenares de habitantes de una aldea bielorrusa a manos de tropas nazis. No se recuerda otro título del periodo soviético que administrara la barbarie del invasor con la violencia visceral que se ejecuta en este filme de Klimov. El tratamiento hiperrealista, sobre todo en el segmento final, proporcióna a las imágenes una ferocidad inusual en el cine soviético, abierto en esos años a la mayor permisividad del gobierno de Gorbachov. Nunca antes un relato de género de la abundancia ostentada en las producciones de su estudio (Mosfilm) había construido, casi con ensañamiento, un retrato destructor que metafORIZA el sacrificio de pueblos y comunidades diezmadas, e incluso a las víctimas del genocidio judío en los campos de concentración y las cámaras de gas.

Haciendo uso de la cámara subjetiva desde la mirada de un niño, *Ven y mira* se eleva a la categoría de un relato de horror, de una manera distinta de, por ejemplo, *Apocalipsis ahora* o *Johnny tomó su fusil*, entre las seleccionadas en esta antología. Tanto que se podría discutir la mayor pertinencia

**Foto:**  
*Ven y mira*



Fuente: FILMGRAB



de su ubicación genérica, pues es en el tratamiento, y no en el tema propuesto, donde se concreta la identidad propia de una película.

### **La vida y nada más (La vie et rien d'autre, Bertrand Tavernier, 1989)**

Un asunto que en los últimos tiempos ha tomado un enorme relieve, el de los desaparecidos y enterrados anónimos en las guerras —y en las represiones de gobiernos totalitarios—, es el que asume *La vida y nada más*. Es una historia situada en el norte de Francia en 1920, en torno a la búsqueda de cadáveres de soldados, que conduce al descubrimiento de varios otros desaparecidos durante la Gran Guerra. La película de Tavernier combina la elegancia del estilo del realizador con la dureza de un panorama geográfico y una búsqueda luctuosa, lo cual constituye una referencia para esa corriente de obras que indagan, ya sea en el campo de la ficción o la no ficción, en una de las tareas más penosas de las posguerras y posrepresiones: la búsqueda de restos humanos.

Philippe Noiret, habitual protagonista en varias cintas de Tavernier, y Sabine Azema interpretan los roles protagónicos de una cinta que no apunta, ciertamente, a levantar la figura de los actores, sino que se aboca al desarrollo de un relato sobre personajes que activan un recorrido investigativo de tonalidades muy discretas, pero a la vez elocuentemente desoladoras.

**Foto:**  
*La vida  
y nada más*

### **Cartas de Iwo Jima (Letters from Iwo Jima, Clint Eastwood, 2006)**

No deja de ser curioso que un realizador tan identificado con su propio país e historia como Clint Eastwood asuma el punto de vista de los sacrificados defensores de la isla de Iwo Jima, con un conjunto de intérpretes casi en su totalidad japoneses y, obviamente, en una película hablada en japonés, pese a que la producción es íntegramente norteamericana. No parece, asimismo, la obra de un convencido republicano, aunque ya *La conquista del honor (Flag of Our Fathers, 2006)*, que fue la primera parte del díptico que forma con *Cartas de Iwo Jima*, cuestiona la versión oficial de la foto histórica captada en el momento en que se clava la primera bandera luego del triunfo en la isla. *Cartas de Iwo Jima* es, además, una suerte de reparación de la imagen del soldado o del oficial japonés que la producción norteamericana había desplegado en la mayor parte de las películas sobre la guerra en las islas y el océano Pacífico a partir del ataque a Pearl Harbor.

No es difícil entrever en las decisiones extremas de los oficiales del Imperio japonés esa carga de lucidez, integridad o consecuencia cerril propia de los protagonistas del cine de Eastwood. Sin embargo, ello no es óbice para que esos jefes, y también los subordinados, posean una identidad propia y diferenciada. Eastwood se pone en la piel de esos militares en el límite de la existencia. ◻

Este artículo explica cómo este documental recorre los efectos psíquicos y afectivos que dejó la dictadura de Augusto Pinochet en la familia de Lissette Orozco, directora del filme. Se explora de qué manera la realizadora-narradora y su tía lidian con el recuerdo —o el olvido— para procesar el pasado y convivir con las víctimas y los “herederos de la memoria” en el presente.



# La crisis del sujeto posdictatorial en *El pacto*





# *de Adriana*

★ SHA SHA GUTIÉRREZ ÑAHUI

Foto: El pacto de Adriana  
Fuente: eldesconcierto

“La imposibilidad de ignorar la historia familiar [...] constituye un duro legado”.

Tania Crasnianski

Tuve la oportunidad de ver *El pacto de Adriana* (2017) el año pasado, gracias al Festival Hecho por Mujeres. Durante los días que duró el festival en línea, también hubo un conversatorio donde participó la directora del filme (Lissette Orozco) y tres realizadoras peruanas (Marel Coral, Nicolás Hurtado y Antonella Bertocchi). La conversación giró en torno al carácter político de lo íntimo<sup>1</sup>. Esta información da cuenta de los medios de circulación de películas como *El pacto de Adriana* en el Perú. No tuvo un estreno en salas peruanas ni tampoco se encuentra en las plataformas de *streaming* más consumidas hasta la fecha (Netflix, HBO Max o Amazon Prime)<sup>2</sup>. Sin embargo, la ópera prima de Lissette Orozco ha circulado por varios festivales nacionales e internacionales entre el 2017 y el 2021. Asimismo, ha sido merecedora de premios y reconocimiento por parte de la crítica. Buscando y leyendo fuentes académicas sobre *El pacto de Adriana*, descubrí dos artículos donde se menciona o analiza brevemente el filme (Parada, 2018; Russo, 2020), una reseña crítica publicada en un medio periodístico chileno en el año de su estreno (Jara, 2017) y dos *papers* publicados en los dos últimos años que estudian de forma exhaustiva un elemento del documental: la construcción de Lissette Orozco como “sujeto implicado” en el artículo de Lazzara (2020), y la representación del cuerpo virtual y material en el estudio de Henríquez (2021). Un punto en el que coinciden casi todos estos autores es que *El pacto de Adriana* rompe el silencio

<sup>1</sup> La “mesa” del conversatorio se tituló “Creaciones audiovisuales desde la intimidad”. Se puede visualizar la grabación del evento por medio de este enlace: <https://www.facebook.com/festivalhechopormujeres/videos/1664787520389316>

<sup>2</sup> Por el contrario, se encuentra disponible (con previo pago) en una plataforma de *streaming* como Mowies: <https://www.mowies.com/my-mowies/doccolombia/el-pacto-de-adriana-adriana-s-pact/rsYHg0BCA>

autoimpuesto en la familia de Orozco y, por extensión, en la nación chilena con respecto al papel que desempeñaron los familiares de los colaboradores o perpetradores de la dictadura de Augusto Pinochet. Tal como señala Lazzara (2020), no estamos frente a una familia de víctimas, sino de personas que se beneficiaron y, hasta cierto punto, fueron cómplices de la dictadura al elegir el silencio o el olvido selectivo<sup>3</sup>.

Por esa razón, la participación de la tía Channy, como la realizadora llama a Adriana Rivas, en la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) es un secreto dentro de la familia de Orozco. Un secreto que debe permanecer bajo llave para mantener el orden y la seguridad en la casa. Es imperativo protegerse —y proteger a la otra— del estigma social y la condena pública. En ese sentido, la lealtad a la familia es un deber que está por encima de la ética del deber ciudadano. Por ello, ante las acusaciones de secuestro, tortura y desaparición contra Adriana Rivas, la abuela de Orozco elabora una distinción entre lo que ocurre en la casa y fuera de ella. Ambos espacios son configurados como incompatibles:

A ti te constan los valores que tiene la familia. Entonces, tampoco puedo juzgar [la], porque ella [la Channy] a mí nunca me ha hecho daño... Ni he visto que ella le haya hecho daño a uno de mis nietos, a uno de mis hijos, o que le haya

<sup>3</sup> El lugar de enunciación del familiar del colaborador o cómplice de la dictadura pinochetista ya se encuentra presente en la literatura desde años atrás, con la novela autoficcional *Formas de volver a casa* (2011), del escritor chileno Alejandro Zambra. Estaríamos, entonces, ante familias de derecha, como propone Lazzara (2020).



hecho daño a un sobrino. Jamás. (Orozco, 2017)

En otras palabras, dentro de la familia, Rivas es una “mujer de bien”, con “valores” e incapaz de lastimar a alguien. La abuela aquí asume el papel de testigo dentro del espacio privado del hogar. No obstante, más adelante, se permite dudar y señala que, por más valores que uno posea, no sabemos si la persona en cuestión los pondrá o no en práctica “allá afuera”. Hay algo incontrolable o impredecible en el comportamiento del otro, parece sugerir la abuela. Pero al mismo tiempo este orden de lo incontrolable forma parte del exterior, no del interior de la casa. En el espacio seguro del hogar, los “valores” sí se aplican, hay coherencia entre el discurso y la práctica; “afuera” no. Es justamente de ese “afuera” del que hay que protegerse. El silencio es, entonces, un mecanismo de (auto) protección, junto a la estrategia de la negación que emplea Rivas a lo largo del filme.

El pacto de Adriana es un pacto de silencio que su sobrina, Lissette Orozco, rompe al indagar más sobre el pasado



Fuente: Casamérica

reciente en Chile y el papel que desempeñó su tía durante la dictadura militar. No solo deja el espacio privado del hogar para recorrer las calles (se observa, por ejemplo, una manifestación en favor de Pinochet) y otros lugares públicos de la ciudad (como su visita al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago), sino que también se permite contrastar

**Fotos:**  
Imágenes de  
*El pacto*  
*de Adriana*

el testimonio de sus familiares con los de personas ajenas a su círculo. Entre ellos, los “profesionales de la memoria” (Lazzara, 2020) como abogados y periodistas, pero también expertos en materia psicológica como el psiquiatra Marco Antonio de la Parra, y víctimas directas de la dictadura. Poco a poco, entonces, la presunta inocencia de Rivas va perdiendo

legitimidad. De pronto, sus palabras —su tan defendida inocencia— se tornan vacías, pese a estar cargadas de tanta emotividad. Emotividad que confunde inicialmente a la realizadora, porque se encuentra en la encrucijada de creerle o no a su tía.

Este estado de confusión es el que impera en el filme. Tal



Fuente: Storyboard Media





como señala Godoy (2017) para películas autobiográficas como *Alias Alejandro* (2005) y *Sibila* (2012) —y podemos agregar *El pacto de Adriana*—: “El conflicto interno del realizador [es] el detonante para acabar representando el conflicto interno de un país” (p. 34). Al igual que en *Sibila*, la gran pregunta en *El pacto de Adriana* es “¿quién es realmente mi tía?”. Una parte de la sociedad considera que Rivas fue una torturadora durante la dictadura de Pinochet, una agente del mal, pero esta imagen se contradice con aquella que fue construida dentro de su familia y a partir de sus propios recuerdos. La tía Channy era una suerte de ídolo para Orozco años atrás. Una mujer que viajaba cada cierto tiempo al extranjero y siempre traía regalos para la familia. Una mujer cosmopolita e independiente, quizá la más “empoderada” de las hermanas. Su capacidad para hablar inglés con fluidez la llevó a trabajar como secretaria de Manuel Contreras, exjefe de la DINA. Tener un empleo como aquel le permitió ascender socioeconómicamente. Por eso, recuerda esa etapa

como la “mejor de su vida”, ignorando consciente o inconscientemente el precio que tuvo que pagar por ello.

Es aquí donde me gustaría centrar mi análisis del documental. El impacto de la violencia y el horror de la dictadura afecta de forma distinta a Adriana Rivas y Lissette Orozco. No solo porque pertenecen a dos generaciones distintas o porque tuvieron un papel diferente durante el régimen dictatorial, sino porque atravesaron un proceso de desvinculación disímil. Ahora bien, ¿de qué —o de quién— se “desvinculan” ambos personajes? ¿Cómo lidia y afronta cada una de ellas el horror de la dictadura? ¿Qué consecuencias tiene liberar el secreto familiar en la esfera pública?

Sostengo, en primer lugar, que la conciencia del horror de la dictadura tiene efectos distintos en Rivas y Orozco. Para la primera, la realidad es tan atroz que tiene que inventarse consciente o inconscientemente otra, poniendo en ejecución una narrativa de negación a lo largo

**Foto:**  
El documental explora el fantasma de la dictadura que asoma en una relación familiar

del filme. Esto, como arguye el psiquiatra del documental, crea un sujeto “disociado” y trastocado por la violencia, muy parecido a Alfredo, personaje del cuento “Tomando el sol en el club”, de la peruana Pilar Dughi<sup>4</sup>. Por otro lado, Orozco no se desvincularía de una parte de sí misma, sino de un sujeto externo a ella (la tía Channy). Más precisamente, se desvincularía del afecto y la admiración que inicialmente sentía por Rivas. A raíz de la búsqueda de la verdad, la imagen idealizada que tenía de ella poco a poco va agrietándose hasta quebrarse por completo al final del filme. Así pues, Orozco no solo se

4 En este cuento se exploran las consecuencias psicológicas de la guerra interna en el Perú. Alfredo, un soldado del ejército, regresa “cambiado” a su vida de civil luego de haber sido testigo y participe de la violencia en la selva. Los cambios en su personalidad inicialmente pasan inadvertidos por la protagonista del relato (su prometida), pero luego despiertan intranquilidad y temor en ella y en el lector implícito. Al respecto, sería pertinente preguntarse en qué momento(s) de *El pacto de Adriana* los espectadores —o la misma realizadora— nos sentimos intranquilos frente a la tía Channy.



como *sobrina dey*, al mismo tiempo, construye una relación cercana y afectuosa con su tía. No solo las une la sangre (el vínculo por filiación), sino el amor y la admiración que la sobrina siente por la tía (el vínculo por afiliación).

¿Qué es lo que Orozco admira de su tía? Tal como se mencionó con anterioridad, la tía Channy es construida y evocada como una suerte de referente para la niña-realizadora, porque es una mujer independiente y cosmopolita que siempre trae regalos de Estados Unidos. Toda la familia la quiere y acude a recibirla, sin falta, en el aeropuerto. Sin embargo, en una de sus visitas a Chile, es detenida por la policía debido a los delitos de los que se le acusa. La familia guarda silencio: sabe por qué la tía Channy ha sido detenida, pero prefiere mantener el secreto compartido bajo llave por las razones anteriormente expuestas. No obstante, Orozco, guiada por un “instinto”, toma la cámara y este gesto da inicio a la realización del documental. La cámara, en ese sentido, funciona como una cómplice de su búsqueda de la

verdad. Si bien no es “leal” a su familia, sí es leal a su instinto y al objeto de filmación.

### El sujeto fracturado por la violencia

Siguiendo el diagnóstico del psiquiatra del filme, una forma de lidiar con el horror de la dictadura fue desvincularse del “aquí y ahora” de los hechos, optar por la narrativa negacionista para autopreservarse como la querida tía Channy y, en general, como una ciudadana de “bien”. Para llevar a cabo esa tarea, Rivas se somete a un proceso de desvinculación de una parte de sí misma. Siguiendo a Jara (2017):

Al confrontar a su tía con la verdad, Lissette se enfrenta a las formas cotidianas de la negación, y nos muestra los efectos de la disociación entre los individuos y su vida familiar o privada, y sus acciones, roles y omisiones en la participación y colaboración con la dictadura. (párr. 7)

enfrenta a la tía —y, con ella, a un sector de la sociedad chilena que niega hasta el día de hoy las violaciones a los derechos humanos que se perpetraron durante la dictadura de Pinochet—, sino también al duelo de perder simbólicamente a un ser querido. Asistimos, en ese sentido, al ocaso de un ídolo, en términos de Nietzsche.

### Tensión con la memoria íntima

Para la sociedad chilena, el nombre *Adriana Rivas* resulta familiar. Es un nombre que trae consigo la violencia del pasado al presente. Sin embargo, *tía Channy* puede ser un apelativo ajeno y desconocido por su particularidad. Estas diferentes formas de ser nombrada son cruciales porque ponen de manifiesto la doble representación que tiene Rivas en el documental de Lissette Orozco: la “tía/hermana querida” en el espacio doméstico y la “torturadora” en el espacio público. Asimismo, llamar *tía Channy* a Adriana Rivas implica establecer una marca (a) filiativa de afecto. La realizadora del filme se enuncia

**Foto:**  
*El pacto de Adriana*

Por más que haya personas que testifiquen en su contra, como el Mocito, por ejemplo, Rivas niega



Fuente: Storyboard Media



Fuente: Storyboard Media

una y otra vez ante cámaras los crímenes de los que se le acusa. Para ello, no solo se vale del discurso verbal (“yo no lo hice”, “yo no sabía”), sino también de la entonación de su voz y el movimiento corporal.

Ante la recreación de ella torturando a un detenido político en el televisor, rompe a llorar, su cuerpo tiembla lleno de angustia, y niega tanto verbal como corporalmente lo que se recrea en la pantalla de la televisión. “Desgraciados”, señala, sacudiendo su cabeza y mostrando ante la cámara su estado de fragilidad y dolor. Esta búsqueda de compasión por parte de ella crea confusión y, posteriormente, intranquilidad en la sobrina-realizadora y en los espectadores, pues empezamos a dudar de la realidad y, en el caso de Orozco, la tía le hace sentir culpable por dudar de su palabra.

Así como el documental nos muestra el desarrollo del personaje de Orozco, también vemos el del personaje de la tía en distintas etapas. Primero, aparece en compañía de su joven sobrina, alegando su inocencia y manteniendo

sus emociones bajo control. Pero luego de escaparse a Australia y vivir casi en un estado de aislamiento, cae en la angustia. Evita salir de casa por el temor a ser “asesinada” por parte de los usuarios de internet que presuntamente la han amenazado de muerte. Además, debe escuchar las *funas* en la calle por parte de chilenos que exigen su extradición. Si bien ella huyó de Chile precisamente por estas razones, para evadir los reclamos y el escarnio público (y, sobre todo, la justicia), el “pueblo chileno” se manifiesta en Australia, en las calles y en la pantalla de la televisión, como un permanente recordatorio de que todo intento de huida y negación de los hechos es inútil.

### **La lealtad familiar y afectiva vs. la necesidad del duelo**

Orozco atraviesa un duelo personal al llevar a cabo este documental, dado que, si bien no está procesando la pérdida material del sujeto amado (la tía está viva en Australia), sí ha tenido que afrontar la pérdida simbólica de ella. No es la persona que ella creyó que era. O lo es —es su tía Channy—, pero también

**Foto:** Archivo fotográfico de *El pacto de Adriana*

es esa figura siniestra de la dictadura. Comprender esto complejiza la representación de Rivas y, a su vez, el vínculo que la une con su sobrina. Tal como enuncia la directora: “El vínculo no se puede destruir, se va transformando y hoy vivo





su duelo” (Orozco, 2017). Así pues, la sobrina se desvincula afectivamente de la tía. Esto no implica necesariamente que deje de existir un vínculo entre ambas. Queda el vínculo consanguíneo. Seguirán siendo tía y sobrina, pero ahora esa relación adoptará otra forma. Esta “transformación” del vínculo es dolorosa. Utiliza la palabra *duelo* para aludir a su propio proceso de desvinculación.

La magnitud de este duelo se explica porque la directora no solo “rompió los lazos afectivos con su tía”, sino también:

Sufrió la ira de varios miembros de su familia extendida y hasta recibió amenazas de muerte por parte de los militares. Sin embargo, Orozco siguió (y sigue) defendiendo la verdad. Fiel a sus convicciones, ella en la actualidad aboga públicamente por la extradición de su tía para que esta sea sometida a juicio en Chile por sus crímenes. (Lazzara, 2020)

**Foto:**  
Protestas  
contra la  
tía de la  
realizadora del  
documental

El precio de romper el silencio, entonces, fue alto y, a diferencia de Adriana, Orozco sí estuvo dispuesta a pagarlo en aras de su búsqueda de la verdad y justicia por las víctimas de la dictadura de Pinochet<sup>5</sup>. ○

### Referencias

Godoy, M. (2017). *Alias Alejandro y Sibila*, retrato familiar del conflicto armado interno en el Perú. *Conexión*, 6(7), 32-47. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/19010/19226>

Henríquez, V. (2021). El cuerpo como propuesta de análisis filmico en dos documentales chilenos de post-dictadura de segunda generación.

5 Aunque también sería conveniente mencionar que el precio de romper el pacto de silencio sería mucho mayor para Adriana, no solo porque podría ir a prisión, sino también porque el yo ideal construido durante todos esos años se vendría abajo y eso implicaría un gran coste psicológico. Asimismo, se debe considerar que la liberación del secreto familiar y la ruptura con la tía sería posible, debido al vínculo consanguíneo que tienen. No son madre e hija, sino tía y sobrina. No obstante, esto no implica que no haya un duelo de por medio, como se intentó demostrar en este texto.

ANIAY. *Revista de Investigación en Artes Visuales*, 9, 25-38. <https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/article/view/14943>

Jara, D. (2017, 10 de octubre). *El pacto de Adriana: secretos de una familia o secretos de un país. El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2017/10/10/el-pacto-de-adriana-secretos-de-familia-o-los-secretos-de-un-pais/>

Lazzara, M. (2020). Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado. *Atenea*, 521. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-04622020000100231&script=sci\\_arttext&tlng=e](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-04622020000100231&script=sci_arttext&tlng=e)

Orozco, L. (Directora). (2017). *El pacto de Adriana* [Película]. Salmon Producciones; La Post Producciones; Carnada Films; Ursus Films; Storyboard Media; Corfo, Faro Digital; Tribeca Film Institute; Banco Estado.

Parada, M. (2018). No sé qué hacer con tu silencio. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 17, 624-631. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1513/1353>

Russo, E. (2020). Transiciones y transformaciones: el cine de lo real latinoamericano durante la última década. *Ventana Indiscreta*, 23, 36-43. [https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ventana\\_indiscreta/article/view/4846/4756](https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ventana_indiscreta/article/view/4846/4756)



# **LABERINTO DE CINE:**

# **la mentira contra**

Una de las preocupaciones en la obra cinematográfica del realizador japonés Nobuhiko Ôbayashi es la guerra y sus terribles consecuencias. Su última película, estrenada después de su muerte, tras una larga batalla contra el cáncer, es un entrañable juego de artificio y metacine en búsqueda de la paz mundial.

★ JOSÉ CARLOS CABREJO

# es el arma la guerra



a vista que se apaga. El camino en silla de ruedas. La diseminación de un cáncer de pulmón. Con esa sensación de la fragilidad del cuerpo, Nobuhiko Ôbayashi terminó de realizar *Laberinto de cine* (*Labyrinth of Cinema*, 2019). Murió al año siguiente, el mismo día en que esta cinta de casi tres horas de duración estuvo a punto de estrenarse en el país del sol naciente. En aquella ocasión, el largometraje no pudo llegar a las salas por las restricciones sanitarias ocasionadas por la pandemia que aún vivimos (“Muere Ôbayashi, uno de los cineastas de Japón más prolíficos”, 2020). Acaso la enfermedad de este cineasta, que partió a los 82 años, pudo ser una razón para crear una película que trae a la memoria los padecimientos del cuerpo de quienes sufrieron el fuego infernal de la bomba de Hiroshima, más allá de la preocupación por la guerra que recorre gran parte de su obra, lo que incluso es notorio en su película anterior, *Hanagatami* (2017).

En *Laberinto de cine*, unos jóvenes van a un cine que se encuentra en las orillas de la ciudad de Onomichi, ubicada en la prefectura de Hiroshima, para hacer una maratón de películas bélicas japonesas. Ellos logran realizar lo que el personaje de Buster Keaton hace en *Sherlock Jr.* (1924): introducirse en la película que están viendo, una operación propia de las metaficciones conocida como metalepsis (Zavala, 2007, p. 342). En este caso, son

invitados por un personaje adolescente llamado Noriko (Rei Yoshida), quien aparece cantando y se introduce en la pantalla que dichos personajes ven. Asimismo, en uno de los primeros pasajes del filme, un hombre de boina, delgado, con opacas gafas redondas, llamado Fanta G (Yukihiro Takahashi), aparece en una nave espacial próxima a Saturno y a un piano que flota en el exterior. Al interior del vehículo se desplazan unos peces como si estuvieran dentro de un acuario, y en él afirma que las películas son las mejores máquinas del tiempo. Por todo ello, la película es fiel al mundo de Ôbayashi, tanto por su visión reflexiva sobre el cine, que se aprecia en títulos suyos como *Sada* (1998), como por sus juegos con los viajes en el tiempo, lo que se nota en un filme como *The Little Girl Who Conquered Time* (*Toki o kakeru shôjo*, 1983).

**Foto:** Mario Baba, uno de los protagonistas del filme

En esta película, como en otros pasajes de la obra de Ôbayashi, también se halla una intertextualidad literaria. Nuevamente recurre a la poesía de Chûya Nakahara, en este caso a modo de insertos, o en





complemento a sus acercamientos a un poeta como Arthur Rimbaud. Algunas palabras del vate japonés son esenciales a propósito de reflexionar sobre la visión de la guerra que propone el largometraje: “Ellos le llaman modernización, yo le digo barbarización”. Son sus versos los que se manifiestan como una guía en el recorrido de películas japonesas de guerra, sean algunas que realmente existieron u otras que solo existen en el mundo de la ficción de esta cinta. Desde el inicio, se afirma la búsqueda de revisar la historia, a través de eventos diversos, relacionados, por ejemplo, con el régimen del shogunato o con la victoria en Pearl Harbor. Todo ello se articula con el objetivo de conseguir la paz mundial. ¿De qué manera la película busca lograrlo?

### Pantalla en llamas

Entre pasajes musicales. Si hay una imagen fundamental, es la de Noriko en la pantalla cinematográfica de Onomichi, en primer plano. Dicha imagen se va repitiendo como si se estuviera incendiando. Ver su rostro en llamas de celuloide indudablemente recuerda aquella de Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent), con sus risas que detonan actos de frenética violencia contra Adolf Hitler en *Bastardos sin gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009), de Quentin Tarantino. Si el director norteamericano usaba ese tipo de imagen para “reescribir” la historia con ánimo de venganza simbólica, más bien lo que alienta a Ôbayashi es un viaje a los infiernos que sirva para alcanzar la paz: descender para ascender.

El *ecran* es el portal hacia una historia de las guerras en Japón. En cada una de ellas, se reitera la aparición de Noriko asumiendo distintos personajes. Su imagen

**Foto:**  
Noriko, en  
búsqueda de  
protección

mirando a quienes están en las butacas de Onomichi, y mirándonos, “rompiendo” la cuarta pared, la muestra con los brazos alzados, pidiendo protección por los sufrimientos que experimenta en cada uno de esos cambios de roles. Por eso, los personajes masculinos que logran viajar a través de las películas que tienen en frente son seres órficos. Principalmente Mario Baba (Takuro Atsuki), cuyo nombre parece estar inspirado en el cineasta Mario Bava. Ello no causa sorpresa considerando su influencia gótica en *House* (*Hausu*, 1977), el filme más popular de Ôbayashi, y en los filtros de color de esta película, con esa saturación de las tonalidades rojas o azules presentes en cintas del maestro italiano como *Seis mujeres para un asesino* (*6 donne per l'assassino*, 1964). Aquel personaje de *Laberinto de cine* asume su tránsito dentro de las películas con el ánimo de proteger la vida de Noriko en el infierno de la guerra.

En esa ruta, no hay en el fondo mayor distinción entre lo que hace Mario Baba y lo que en algún pasaje de la cinta afirma el personaje del proyeccionista: “Protegeré las películas, moriré protegiéndolas”. Noriko y su andar mutable en distintas películas que ven los personajes la colocan como una encarnación del cine mismo, que guarda una memoria del horror que hay

que preservar, en paralelo a referencias de películas que fueron víctimas del fuego, y que tuvieron en los papeles principales a actores como Kazuo Hasegawa o Takako Irie.

Cuando Noriko salta hacia la pantalla, se transforma en esa propia superficie lumínica. En su rol de viajera cinematográfica, también es una guardiana del cine. Por eso, en algún momento ella le dice a Mario Baba que protegerá la vida de la caricatura del Dr. Atolondrado, personaje que él creó con pocos trazos de dibujo, y que posee la capacidad de escapar de la pantalla.

### El arte de lo falso

A pesar del horror que registra el cine, el musical que vemos al inicio del largometraje afirma a través de las voces de quienes bailan que las películas son sueños, y que es un mundo maravilloso. Sin embargo, es una afirmación que se hace en reivindicación de lo dicho por otro de los personajes: los videos en dispositivos no son tan inmersivos como las películas en una pantalla. Esta se celebra como necesaria para crear el simulacro de que estamos dentro de las historias que se relatan.

Así, Ôbayashi se coloca como una prolongación de lo realizado por otros directores. Un actor interpreta a Yasujirô Ozu, personaje que habla de la resistencia de dicho director a hacer películas de propaganda en Filipinas. Lo dice en un diálogo con un personaje basado en Sadao Yamanaka, quien habla de su muerte en el frente de batalla, y de quien se recuerda los proyectos de filme que nunca pudo concretar por la guerra. También se menciona lo sucedido con Toshirô Mifune después de tiempos de guerra, así como los cortes sufridos por una cinta en la que actuó, *The Rickshaw Man (Muhomatsu no issho, 1958)*, de Hiroshi Inagaki.

Del mismo modo, la película habla del humanismo en el cine de Frank Capra y se rescita a John Ford, quien es interpretado por un actor que lleva como él un parche en el ojo. Él afirma que en el corazón del Mario Baba infante vive el alma del cine. En ese aspecto, el director de *Laberinto de cine* apunta a elaborar su propio humanismo, uno en el cual se extrema el artificio del cine para lograr un efecto más allá de la pantalla.

Si algo caracteriza a esta película en su búsqueda de la paz, es su acabado falso, postizo, *camp*. Los signos de la pantalla verde son descaradamente notorios. Es un largometraje que desde el inicio nos deja en claro que su visión del mundo está movida por la mentira. Justamente, el espectáculo musical con el que arranca habla de la verdad como algo que se halla a través de las mentiras, lo que recuerda en términos cinematográficos a lo expresado por Vargas Llosa (1996) a propósito de las novelas:

Las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa—, pero esa es solo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que solo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. (p. 7)

En esa línea, Fanta G habla de la felicidad como algo inalcanzable, como una mentira, mientras que Mario Baba afirma que quizá el amor sea una mentira convertida en verdad. Por ello resulta atractivo retroceder nuevamente



en la obra de Ôbayashi a *House*. Esta cinta experimenta con las propias y múltiples posibilidades de representación de lo fantástico para trabajar con la falsedad más explícita de sus recursos. Identificamos el tipo de escenarios e iluminación que definen el terror del ya referido Mario Bava, pero también los pasajes arquitectónicos y los objetos embrujados de directores como William Castle. En aquella película de fines de los setenta, estamos ante un artificio que resulta hipnótico en su uso de la animación entre gótica y surreal, y en su cromatismo lisérgico, que acompaña a unas adolescentes en su viaje hacia una casa encantada.

Con el mismo espíritu, *Laberinto de cine* explora las posibilidades del cine para construir una estética que gire alrededor de la búsqueda de la paz, lo que también es rastreable en viejas películas del director japonés como *School in the Crosshairs (Nerawareta gakuen, 1981)*. En esta cinta,





se emplean lúdicamente diversos modos de animación, en algunas ocasiones con un acabado no tan lejano de una película inicial del cine fantástico como *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la lune*, 1902), de Georges Méliès. Ello con el objetivo de relatar una historia de poderes psíquicos y ciencia ficción en la que una adolescente interpretada por Hiroko Yakushimaru se enfrenta a estudiantes de movimientos zombis, con trajes y ademanes nazis.

De esta forma, el reto que se plantea *Laberinto de cine* se manifiesta sin que se diferencie mucho del afecto por el artificio que se halla en películas pasadas de Ôbayashi: por los colores cálidos y saturados, que acentúan el irrealismo de la iluminación y los marcos circulares del recurso del iris, así como por sus escenas en una nave espacial, que concentra elementos marinos, en un cruce que tiene algo del Stanley Kubrick de *2001: Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), y algo del André Breton de *La unión libre*. Algo de ciencia ficción que reflexiona sobre la condición humana, y algo de poesía que convierte en unidad el mar y el cielo. Dicho artificio también se halla en las fragmentaciones del cuerpo: una cabeza separada de su cuerpo que aún da señales de vida, o los brazos que se extienden desde paredes, en memoria de aquellas que portan antorchas en *La bella y la bestia* (*La Belle et*

**Foto:** *la Bête*, 1946), de Jean Cocteau. Hay que comprender las imágenes de *Laberinto de cine* como representaciones de un pasado que se convierte en fenómeno audiovisual de una manera desenfadada y falsa, como una frontera porosa, a través de la cual se facilita una reflexión que la traspase, para enfocarse más que en el tiempo esbozado, en otros tiempos, los actuales y por venir. Una frase del proyeccionista abre ese sentido: las películas ayudarán a construir el futuro.

### La muerte viviente

Los bailes de tap se desarrollan con gozo y se contrastan con la reconstrucción de un pasado desolador. Se refiere a esos movimientos como la base de la dignidad humana. Cuando Fanta G le dice a su hija que desea que ella aprenda de las películas para conseguir un futuro en el que sería mucho más feliz, le responde que tanto las películas como él son una ficción. Él es parte de la mentira de esta y, a pesar de ello, su posición de personaje, que medita



Fuente: MUBI

sobre las imágenes que vamos viendo, nos invita a entender los encuadres como un reflejo de nosotros para poder cambiar el mañana. Por eso, uno de dichos personajes asevera: “Recuerden el poema de Chuya al inicio. Un siglo más tarde, las cosas parecen peores, pero hay cosas hacia las que nuestras manos pueden tornarse”.

La imagen de un feto flotando alrededor de la nave de Fanta G es la de un ser gestado por la propia misión de la película. Es el fruto de imágenes que buscan un renacimiento, a partir de un conocimiento del pasado histórico y cinematográfico que toma distancia de la guerra. Una voz en *off* dedica la película a la gente joven que quiere un futuro en el que se desconozca las guerras.

Y así volvemos a Noriko, referida hacia el final de la película como víctima de la bomba de Hiroshima. Ella es el cine y a la vez la memoria que debe ser preservada. La muchacha le dice a Mario Baba:

Te seguí la corriente con tu cinefilia durante años, pero las películas me enseñaron acerca de la historia de la guerra y la responsabilidad de Japón en ella. Cuando la bomba atómica se detonó sobre Hiroshima, morí con ese flashazo de luz... viviremos juntos... no dejaré que la guerra me mate. Sobreviviré en los recuerdos de alguien a quien amo.

Su imagen en filtro azul, sonriendo antes de la luz mortuoria, que se repite una y otra vez, la muestra abriendo los brazos, esperando la correspondencia de un cuerpo que la acoja en el recuerdo.

**Foto:** *Laberinto de cine* celebra la capacidad inmersiva de la pantalla de cine

Pero no solo el cuerpo del espectador puro, representado por Mario Baba, sino también el del especialista en películas, por la aparición hacia el final de Namiko (Yuri Nakae), la periodista cinematográfica, quien asegura ser una suerte de entidad en la que habita Noriko: “Mientras te recuerde, tu vivirás, Noriko... Dos Norikos en un solo cuerpo”. Los muertos no solo seguirán vivos en la pantalla, sino en lo que se escribe sobre lo que vemos en ella. Con esa certeza de que la memoria no será ceniza, Ôbayashi inmortaliza a ritmo de *boogie* sus recuerdos próximos a la barbarie nuclear, esperando nuestro *happy ending*. ◻

### Referencias

- Muere Ôbayashi, uno de los cineastas de Japón más prolíficos. (2020, 11 de abril). *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2020-04-11/muere-obayashi-uno-de-los-cineastas-de-japon-mas-prolificos>
- Vargas Llosa, M. (1996). *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*. Peisa.
- Zavala, L. (2007). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.



# Sátira nuclear: una taza en *EL CAFÉ ATÓMICO*

★ HITOSHI ISA KOHATSU



Foto: *El café atómico*  
Fuente: elholocaustodepabloalekssander

A inicios de la Guerra Fría, el gobierno estadounidense creó una narrativa propagandística que retrataba a la bomba atómica como un fenómeno positivo. *El café atómico*, documental de metraje encontrado de 1982, es una de las películas más persuasivas sobre el horror del armamento nuclear. Con mucho humor, exhibe cómo las armas formaron parte de la cultura popular estadounidense durante las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta.



na vez que el gobierno estadounidense soltó a Little Boy y Fat Man sobre Hiroshima y Nagasaki, la bomba nuclear entró en la discusión política, militar y cultural de Estados Unidos. Debido al claro peligro que estas armas representaban, la idea de su existencia y necesidad ante una hipotética guerra con la Unión Soviética se tuvo que hacer palpable ante el público en general. Para estos fines, la propaganda es una herramienta siempre útil.

En las décadas siguientes, el gobierno estadounidense produjo una propaganda cuantiosa, cuyo fin era normalizar la presencia del armamento. La bomba fue bien acogida en el imaginario popular, representándose como una fuerza positiva de progreso contra la URSS. Se abrió así la llamada edad nuclear. En 1976, Kevin Rafferty, Jayne Loader y Pierce Rafferty recogieron comerciales, películas, videos instructivos y caricaturas creados hasta mediados de la década de los sesenta. Estos fueron cortados en un producto que encapsuló la atmósfera de aquella era, y que es uno de los documentales satíricos más peculiares que se pueden encontrar actualmente en YouTube: *El café atómico* (*The Atomic Cafe*, 1982).

Su montaje parte de más de diez mil horas de propaganda gubernamental para resumirlas en menos de noventa minutos. Comienza con las palabras del piloto que soltó la bomba por primera vez en 1945, y seguidamente realiza una exposición de los daños en vidas humanas que causó: muertes, enfermedades y destrucción de viviendas.

Si, por un lado, encontramos canciones alegres que legitiman las bombas nucleares, por otro, aparecen videos que revelan la cruda realidad: científicos

confesando los grandes riesgos de la detonación de tales proyectiles, víctimas de experimentos con radioactividad y políticos que traslucen sus motivos para impulsar la construcción de las armas. Es la ilustración inquietante de una época.

Wills (2019), en un ensayo, señala que el filme resalta el espectáculo estético, la novedad abundante y la apropiación *kitsch* de la época, pero también revela el drama, engaño e incluso la muerte asociada con la experimentación atómica. Lo cierto es que el montaje logra que la llamada edad atómica sea vista como una banda de *rock* con la capacidad de generar un estado de histeria, como una moda, un fenómeno pop. Uno puede ver cómo el concepto del arma nuclear en el imaginario cultural cambia de una herramienta de Pax Americana (la denominación política que Estados Unidos de Norteamérica le dio a ese periodo) a una figura *kitsch* de simple "Americana" (que es emblemático de la cultura e identidad estadounidense).

El humor de *El café atómico* es sombrío. Ello se logra gracias a una clase maestra del efecto Kuleshov, en el que el choque de dos encuadres en una secuencia permite que el espectador identifique diferentes significados. La yuxtaposición de sentidos hace que el mensaje sea claro: la futilidad

Foto:  
*El café atómico*



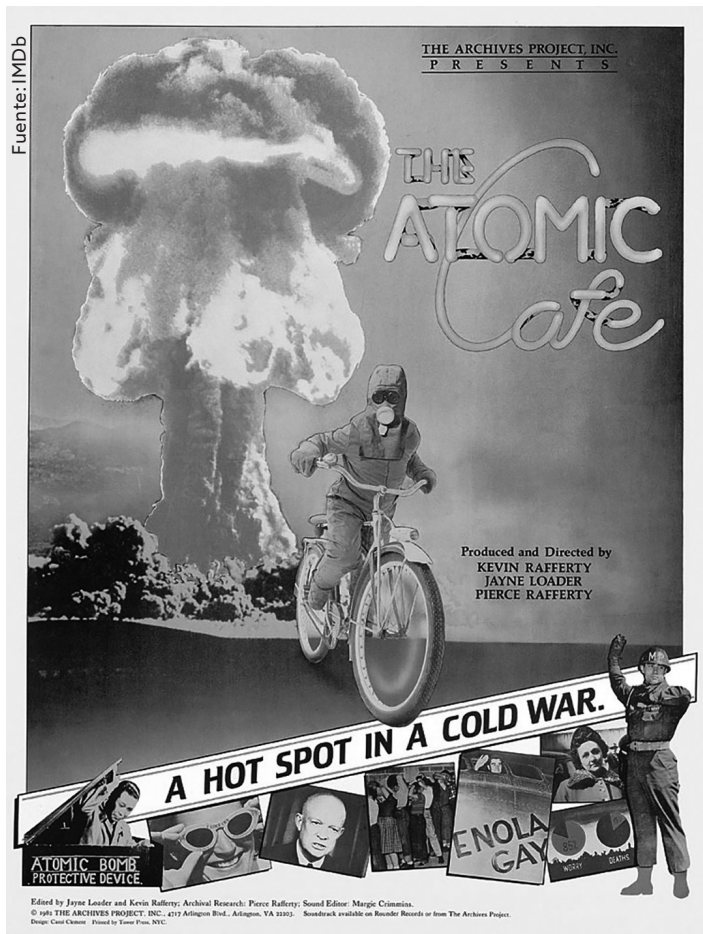
Fuente: Datebook

de una guerra nuclear y la autoridad en su rol absurdo de convencer a una población de lo contrario, en un tono artificial, que recuerda las *sitcoms* de los años cincuenta, sin dejar de transmitirnos una sensación de terror. Si de pronto vemos un video instruccional aconsejando qué hacer si una bomba probada en un desierto trae radioactividad a un pueblo cercano, en seguida puede aparecer un alegre infomercial que asevera que el peor efecto secundario de una exposición radioactiva es la pérdida de cabello, lo que puede resolverse, según dicho material audiovisual, con una peluca barata.

Así, estamos ante el matrimonio del humor y del horror. Sin embargo, no por ello la cinta se distancia de criticar cómo las figuras de autoridad de la época plasmaron una narrativa dañina y engañosa. Las promesas vacías que hicieron a las poblaciones indígenas de las Islas Marshall para utilizar su territorio como zona cero de una bomba de hidrógeno, expuestas en la película, son una muestra de ello.

La película indudablemente evoca otras narrativas cinematográficas que tratan también el tema de la proliferación de estas armas y la amenaza de la guerra. Ciertamente, el particular ambiente de la Guerra Fría dio lugar a que aparecieran trabajos que representaban la ansiedad sobre la bomba. Puede que la más reconocida sátira al respecto sea *Doctor Insólito* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1962). Incluso esta obra resulta sutil en comparación. *El café atómico* demostró que la realidad era, de hecho, aún más absurda de lo que cualquier comedia podía mostrar. La descarada osadía de ciertas figuras gubernamentales para beneficiarse de la vida de millones, que se aprecia en el documental, no requería de mayores exageraciones propias de ciertas cintas con búsqueda humorística.

Asimismo, se ha de mencionar cómo *El café atómico* prescinde de ciertas convenciones recurrentes en el documental, como el recurso conocido como *voice-over*. Esta privación de una voz que explique directamente lo que se ve permite que el filme hable por sí solo, y que el metraje nos invite a una interpretación y reflexión propias. Wiener (2007) justamente señala que la película revela que el narrador omnisciente es innecesario. Los significados comunicados a través de la edición pueden ser más potentes, más convincentes y más memorables que la información verbal en un guion leído por narradores (p. 73). Al utilizarse el *found footage*, se pone énfasis en las voces de la época, aquellas que vociferaban la propaganda, con una dicción anacrónica que revela la incoherencia de sus ideas. Regresando a Wiener, él describe que, en vez de un narrador



**Foto:**  
Afiche del documental

omnisciente, *El café atómico* tiene docenas de narradores para los diferentes clips; asevera que sus voces encarnan un tipo diferente de “narrador ambiguo”. El punto del largometraje es precisamente criticar las declaraciones de estos, exponerlos como abastecedores de mentiras (Wiener, 2007, p. 73). Las voces “oficiales” de los materiales audiovisuales recogidos son puestas en cuestión al contrastarlas con la realidad.

*El café atómico* posee un tono antiautoritario. De forma muy notoria, es un producto de los años ochenta, tiempos en los que hubo una creciente desconfianza en el gobierno estadounidense debido a varios escándalos respecto a la energía nuclear, como el accidente de Three Mile Island en 1979 y la creciente concientización sobre los efectos a largo plazo de materiales radioactivos. Entonces, emerge en un contexto social de descontento hacia las políticas de Guerra Fría. Así, demuestra los efectos de la propaganda en el imaginario popular, oscilando en un delicado balance entre lo satírico y lo inquietante. ◻

### Referencias

- Wiener, J. (2007). The omniscient narrator and the unreliable narrator: the case of Atomic Café. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 37(1), 73-76.
- Wills, J. (2019). *Library of Congress Film Essay: Atomic Cafe*. <https://kar.kent.ac.uk/84847/1/AtomicCafe.pdf>



# UCRANIA: el que



Protesta durante el Euromaidán / Fuente: Emerging Europe





# CINE y la PAZ nunca llega

★ DIEGO OLIVAS ARANA

El cine es una ventana para la comprensión del episodio bélico más reciente y predominante de la actualidad. Hacemos un acercamiento a la cultura de paz a través de tres exponentes del cine ucraniano de los últimos años: el documental *Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom* y los largometrajes de ficción *Donbass* y *Atlantis*.

## Cine, historia y guerra

La madrugada del 24 de febrero del 2022 es una fecha que el pueblo ucraniano jamás olvidará. Luces intermitentes en el cielo nocturno, camufladas como relámpagos, iniciaron una destrucción sin precedentes. Misiles disparados por la noche, ciudades bombardeadas en todo el país. Un día después de que la Federación de Rusia negara nuevamente un ataque. Tres días luego de que Vladimir Putin reconociera la independencia de las autoproclamadas Repúblicas Populares de Lugansk y de Donetsk, de la región del Donbás. Dos días posteriores al arribo de las tropas rusas, bordeando y entrando al país en una supuesta “misión de paz”. Ha sido una reacción en cadena. Desde la capital Kiev hasta la enorme Járkov o la sitiada Mariúpol (que hoy está prácticamente en ruinas), todo el país se encuentra en guerra. Rusia y Ucrania han mantenido una relación intensa durante siglos, y si miramos atrás, la invasión que hoy es el foco del mundo es la consolidación de una guerra que ya lleva ocho años sin tregua: desde el fatídico 2014, año de la Revolución de la Dignidad, la anexión rusa de Crimea y el inicio de la guerra del Donbás. La invasión ha desencadenado la muerte de miles de soldados y civiles, así como la más grande crisis de refugiados en Europa desde la Segunda Guerra Mundial, con más de cuatro millones de personas que han abandonado su país. Y, mientras escribo estas palabras, el horror persiste.

Desde su concepción, el cine nos ha servido para representar y reflexionar sobre nuestra historia. En la teoría del cine encontramos detalladas aproximaciones a lo que entraña ese postulado: ¿qué hace a una película representativa de un periodo histórico determinado? Y si lo aterrizamos en el cine bélico: ¿qué hace, por ejemplo, que *Apocalypse Now* (1979)

sea un agudo retrato de la guerra de Vietnam o *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) un honesto relato sobre la Segunda Guerra Mundial?

Un repaso sucinto por los estudios de la representación en el cine nos conduce al teórico del cine e historiador francés Pierre Sorlin (1985), quien proponía que una película representa al mundo: sus espacios, su mentalidad, sus personajes, no como realmente es, sino como se le considera en aquel periodo de tiempo determinado, desde la perspectiva del director de turno. El cine, entonces, nos otorga una versión “editada” de la sociedad. Posteriormente, el italiano Francesco Casetti desarrollaría ampliamente estas ideas, afirmando que, más que la representación de una sociedad, el cine representa aquello que la sociedad considera la realidad, la imagen o idea con la que la contempla. Casetti (1994) escribe:

En efecto, un filme no es nunca un duplicado de la realidad; por el contrario, solo representa algunos fragmentos seleccionados, los carga de sentido, los hace funcionales dentro de una historia o de una tesis y los reúne en una nueva unidad. En definitiva, el cine transcribe la realidad, y lo hace con instrumentos propios; el corte y la ejemplificación, el énfasis y la recomposición. (p. 149)

Podemos decir que la representación en el cine sucede cuando una película funciona como un testigo de una ciudad o de la vida de un personaje. Cuando nos sugiere el sendero de un pensamiento, sus perspectivas e ideas, los cuales siempre se hallan anclados a una época. Y, dentro de esa visión de la representación del cine, toca observar la guerra y la paz en el séptimo arte. ¿Cómo dialogan los retratos fílmicos de las guerras en Ucrania con el ejercicio de memoria y la responsabilidad de la guerra?



### **Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom (Evgeny Afineevsky, 2015)**

Es un documental que nos habla de uno de los momentos más poderosos de la historia reciente de Ucrania, el Euromaidán, el cual sucedió entre noviembre del 2013 y febrero del 2014. Fue nominada al Óscar por mejor documental en el 2016.

Algo de contexto: el Euromaidán es como se le conoce a la serie de protestas en la plaza de armas de la capital Kiev, que comenzaron como disturbios y manifestaciones de estudiantes en contra del gobierno de Víktor Yanukóvich, un prorruso corrupto que en ese momento había rechazado la oportunidad de Ucrania de establecer una relación más oficial y cercana con la Unión Europea a través de un





Fuente: IMDb

acuerdo de asociación. La ola de protestas con espíritu patriótico y europeísta fue respondida con una brutal represión policial y con leyes nuevas que prácticamente eliminaban la libre expresión, el derecho a protestar y los derechos humanos. Pronto se unió gente de todas partes, hastiados del gobierno, y las protestas se convirtieron en una batalla donde perdieron la vida un gran número de civiles, pero el pueblo prevaleció; Yanukóvich terminó renunciando y pidiendo asilo a Putin en Rusia. Un nuevo ciclo empezó para Ucrania (aunque al mismo tiempo sucedían los acontecimientos mencionados de Crimea y Donbás, al otro lado del país). Este desenlace del Euromaidán fue conocido como la Revolución de la Dignidad.

El documental cuenta con una variedad de material de archivo:

**Foto:**  
*Atlantis*

escenas tristes y sangrientas, momentos cumbre de la movilización ciudadana, planos cenitales fantásticos de la multitud avanzando sobre los policías. Entrevistas con muchos de los organizadores de las marchas. Este aspecto ya es suficiente para hacerlo recomendable, pues nos da una impresión más intensa y poderosa de este capítulo en la historia de Ucrania. Conocemos más la forma de pensar de la juventud ucraniana. Uno de los entrevistados es un niño de 12 años que termina involucrándose a fondo y marchando por su país; sus palabras nos muestran una visión honesta y potente de lo que se está viviendo.

Ciertamente, se trata de un documental que contiene gran fuerza y momentos muy conmovedores e

inspiradores, pero pudo haber abarcado más. El poco contexto es perceptible; podría hablarse más del presidente ucraniano o de la influencia de la Rusia de Putin en la problemática. Asimismo, se limita a mostrarnos una sola perspectiva: el lado de los ucranianos europeístas, los organizadores y seguidores del Euromaidán. Se siente la ausencia de la voz de la población prorrusa, que prefería continuar con el acercamiento a la Federación de Rusia y alejarse más y más de Europa. Si bien la mayoría apoyaba la postura que favorecía a la Unión Europea, los prorrusos no formaban una población escasa. Sin embargo, al final un documental es, a su vez, una obra con un mensaje y tiene el derecho de tomar una posición. Pero presentar ambos lados del problema





Fuente: IMDb

podría haber fortalecido ese mensaje.

Otro aspecto esencial que fue ignorado en el documental es la presencia en las protestas de los grupos de ultraderecha ucranianos; los neonazis del país fueron parte de la oposición al gobierno. Esto está confirmado e incluso fueron muchos de los instigadores de disturbios y violencia. Con esto no intento sugerir que el actual gobierno ucraniano es neonazi —una aseveración que es parte de la narrativa de la propaganda rusa—, pero es importante mencionarlo.

Pese a tales observaciones, *Winter on Fire* es un documental valioso que destaca especialmente por su aporte visual para los registros históricos. Además, con la actual coyuntura, su visionado contribuye a un entendimiento mayor de la situación de este país tan complejo.

### **Donbass (Донбас, Sergei Loznitsa, 2018)**

Posiblemente la más lograda de estas tres películas, *Donbass*, es un mosaico mordaz, crítico y satírico de la guerra del Donbás. En esa región al este de Ucrania, se enfrentan desde el 2014 hasta el día de hoy las fuerzas militares del país contra los separatistas prorrusos apoyados por el gobierno de Putin. Loznitsa ganó el premio *Un certain regard* como mejor director en el Festival Internacional de Cine de Cannes del 2018.

La película no tiene protagonistas. Está dividida en trece segmentos o capítulos, que narran situaciones diarias de la gente que vive en la autoproclamada República Popular de Donetsk, una de las zonas en conflicto en el Donbás. Este es un enfrentamiento armado que lleva años de fondo, debido a que Rusia brinda apoyo financiero y militar al movimiento separatista. Se ha caracterizado por la desmedida

**Foto:**  
*Donbass*

propaganda: un lugar donde las noticias falsas son el pan de cada día y la gente parece vivir y aceptar abiertamente las mentiras. Aquel es el enfoque de Loznitsa a través de todos los segmentos de la película, los cuales están conectados solo por un personaje que conduce la narración al siguiente, pasando la antorcha de historia en historia. Cada segmento está basado en incidentes reales documentados en el territorio, muchos de ellos descubiertos en videos de YouTube de aficionados. Entre estos capítulos destacan los que comentaremos a continuación.

La primera secuencia establece el tono de la película estupendamente. Empieza con una mujer mayor (Tamara Yatsenko) conversando con otras mientras están siendo maquilladas dentro de un tráiler. De inmediato pensamos que son actrices y las están preparando para la filmación de una película o su participación en un programa

televisivo, pero no. Pronto salen del vehículo y empieza la grabación. Tienen de fondo una escenificación de las ruinas de un edificio bombardeado; llega un director que les da instrucciones sobre las mentiras que deben repetir. Se trata de un reportaje, un hecho “real”, donde tienen que dar su testimonio como ciudadanas, manifestar su conmoción y sufrimiento, además de culpar al bando enemigo, los ucranianos “fascistas”. Tan sorprendente como hilarante, la escena nos expone, teñida de un crudo humor negro, una representación literal de las *fake news*.

También encontramos el que es sin duda el momento más tragicómico de *Donbass*, un segmento donde un hombre llamado Semyon (Alexander Zamuraev) se acerca a un cuartel separatista a recuperar su *jeep* robado, recientemente encontrado por los soldados. Habla con

el comandante (Valeriu Andriuta) en su despacho y reclama su automóvil, seguro de que solo se trata de un papeleo, pero, para su total asombro, descubre que los militares pretenden quedarse con el vehículo. De hecho, el comandante le entrega un documento donde se confirma que Semyon está donándolo y le exige firmarlo. Este se niega, le dice que necesita el *jeep*; el comandante se enerva y lo acusa de estar del lado de los “fascistas”. Semyon le informa que él no tiene ninguna afiliación política, que es empresario y necesita su transporte para viajar a ver a su hija. El comandante acaba castigándolo con una multa exorbitante por no querer ceder su carro. Un confundido Semyon es conducido a una sala contigua llena de hombres desesperados que se han negado a ceder sus vehículos y ahora están haciendo mil llamadas telefónicas para

*WINTER ON FIRE* ES UN DOCUMENTAL VALIOSO QUE DESTACA ESPECIALMENTE POR SU APORTE VISUAL PARA LOS REGISTROS HISTÓRICOS.

prestarse el dinero de la multa y poder salir de ahí. Una pesadilla cómica kafkiana donde nada sale bien y uno no sabe si reír o llorar.

A continuación, el segmento más violento y difícil de ver de la película, donde nos presentan a un soldado del otro bando (Valeriy Antonyuk), que es capturado por las fuerzas separatistas y acusado de pertenecer a un “escuadrón

**Foto:**  
*Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom*





de exterminio” ucraniano. El hombre, cabizbajo y en silencio, es atado a un poste en la calle, y los soldados azuzan a los transeúntes para que lo ridiculicen e insulten. El prisionero es terriblemente golpeado y humillado por una turba de civiles. La situación llega a un punto de no retorno cuando todos lo insultan, le escupen, lo patean y golpean. Hombres, mujeres, jóvenes, ancianos, todos lo agreden hasta que los soldados deciden llevarse a su cautivo, dejando un charco de sangre en el pavimento. El resto de segmentos va oscilando entre lo oscuro e irrisorio hasta culminar en círculo, regresando a la primera historia con un desenlace tan triste como inquietante.

*Donbass* bebe de algunos clásicos del cine eslavo como la antibélica rusa *Ven y mira (Idi smotri)*, (1985) por la cinematografía, o la sarcástica polaca *Miś* (1981) por su uso de la comedia para criticar con agudeza una guerra o un gobierno. La mayoría de los segmentos están realizados en una sola toma y poseen una apariencia falsa, cual *mockumentary*, como si alguien —nosotros— estuviera grabando esas escenas de la vida diaria para un documental o reportaje.

**Foto:**  
Donbass

Algo notable es la falta de contexto geopolítico con relación a la guerra del Donbás, pues en ningún momento se explica por qué se está peleando o quién es quién entre los soldados. Puede hacerse difícil de entender para espectadores muy ajenos a este conflicto o parte del mundo. Sin embargo, y como se mencionó al inicio, ello parece a propósito: el *casus belli* no importa mientras entendamos que se trata de un mundo donde la moral no existe y la verdad no vale nada.

La película de Loznitsa nos deja algo claro: una guerra en la modernidad, es decir, en nuestros tiempos de *smartphones*, redes sociales y posverdad, tiene a la propaganda como un pilar. En *Donbass* vemos a las personas vivir en condiciones tan peligrosas como miserables, llamándolo paz. Las vemos habituarse a un odio cimentado en noticias falsas y llamarle a eso patriotismo. Los militares, políticos y ciudadanos, todos guardan imperfecciones que no pocas veces rayan en la villanía. Un ejemplo de cómo la propaganda de odio y la corrupción endémica acaban transformando a la sociedad. *Donbass* es una obra sombría y satírica que

nos muestra el absurdo de la guerra y, al mismo tiempo, grita desesperada por un cambio.

***Atlantis (Атлантида, Valentyn Vasyanovych, 2019)***

El tercer y último largometraje que observamos parte también del conflicto entre Ucrania y Rusia iniciado en el Donbás, pero hace un salto hacia el futuro, uno muy desolador. *Atlantis* nos propone una distopía posapocalíptica situada en el 2025, un año después del fin de la guerra entre ambos países. Fue ganadora del premio a la mejor película en la sección *Horizontes* del Festival Internacional de Cine de Venecia del 2019.

La trama gira en torno a Serhiy (Andriy Rymaruk), un exsoldado que sufre de trastorno de estrés postraumático. Junto a su amigo Ivan (Vasyl Antoniuk), otro veterano traumatizado, trata de salir adelante en una sociedad que los odia por haber luchado en el evento que devastó toda la región del Donbás. Ambos trabajan y sobreviven de forma solitaria: solo conversan entre ellos, y siguen vistiendo uniforme militar y entrenando como si la



Fuente: IMDb



guerra no hubiera terminado. Una noche en el trabajo, Ivan se suicida lanzándose a un horno de fundición. La fábrica cierra y Serhiy encuentra un trabajo nuevo como conductor de un camión que distribuye agua a todas las zonas contaminadas por la guerra. Vemos a Serhiy continuar su labor en soledad hasta que entabla amistad con Katya (Liudmyla Bileka), una joven activista, antes arqueóloga, miembro de la organización Black Tulip, que busca exhumar e identificar a los cadáveres desaparecidos durante la guerra. La mirada esperanzadora de Katya, quien cree que es posible sanar las heridas y restaurar la paz en su país, conmueve a Serhiy y lo convence de unirse a la organización. Tras salvar de una mina a Ketrin (Lily Hyde), otra activista de una ONG medioambiental, a Serhiy se le ofrece la posibilidad de dejar Ucrania y migrar a otro país para quizá reiniciar su vida, pero decide quedarse trabajando con Katya. La película termina con ambos abrazándose e iniciando una relación amorosa en la que probablemente encuentren apoyo y fuerza para reconstruir una sociedad destruida.

*Atlantis* es interesante por su mirada original —y premonitoria— en torno a la historia en la que se basa, saltando a un futuro orwelliano, oscuro y aparentemente sin esperanza, con matices de clásicos distópicos como *THX 1138* (1971), *Blade Runner* (1982) o *Akira* (1988). El ritmo lento de la historia nos permite detenernos en Serhiy y sus pensamientos, sin dejar de lado una apuesta estilística. Algunas de las escenas más relevantes están rodadas con una cámara térmica, haciendo una referencia constante a la guerra, además de la tecnología y el futuro decadente. Vemos a través de la visión infrarroja de esta cámara al inicio de la historia, en una escena de un

asesinato de un francotirador capturado; y al final, con el abrazo y encuentro amoroso entre los protagonistas.

Un detalle esencial es que el reparto está conformado por veteranos, voluntarios y soldados reales. Aquí no hay actores o actrices. Rymaruk fue un militar que luchó en el Donbás y ahora es un activista antiguerra, mientras que Bileka es una paramédica que estuvo en la guerra y sufre de estrés posttraumático. Su participación también nos dice mucho de la potencia de la película, que toma un rol más cercano y directo con la realidad al darles voz y oportunidad a estas personas para que dialoguen con sus experiencias traumáticas, acaso muy similares a las de la ficción.

A diferencia de *Donbass*, aquí el mensaje de esperanza por una reconciliación está más presente. Desde los mismos discursos de los protagonistas hasta los eventos que suceden durante la diégesis, se nos intenta decir que es posible un renacimiento una vez pasado el infierno. Un ejemplo interesante es la conversación entre Serhiy y la activista medioambiental, quien se dedica a estudiar el impacto de la guerra en una tierra inhabitable y con agua contaminada. Podríamos inferir que la película tácitamente afirma el uso de armas nucleares al final de la guerra. Ella le dice: “Has tardado diez años en limpiar este territorio del veneno de la propaganda y los mitos soviéticos, pero ahora tienes que limpiar el agua y la tierra... Eso llevará décadas o incluso cientos de años” (Vasyanovych, 2019). Como Katya o el mismo Serhiy, son personajes presentados en un escenario triste y en ruinas, pero no pierden la esperanza de sanar en diferentes niveles, recuperarse como sociedad tras la invasión de la propaganda que envenenó la mente y el corazón de la gente, además de recuperarse como espacio al contemplar la posibilidad de

reparación y reconstrucción de la tierra. No importa cuánto tiempo o esfuerzo cueste, ha de suceder, susurra *Atlantis*.

### Memoria y reconciliación en el cine de Ucrania

Hemos recorrido brevemente el entramado de *Winter on Fire*, *Donbass* y *Atlantis*. Tres películas que nos hablan de un conflicto armado y la crisis de un país que este año atraviesa su peor etapa. Si bien se trata de obras muy disímiles que comparten el mismo tema de fondo, en todas vemos algo peculiar y muy relevante: tienen una mirada, una posición o perspectiva antibélica. Una muestra cómo se originaron las protestas del Euromaidán; la otra retrata la vida durante la guerra en el Donbás; y la última, el paisaje aciago de la posguerra. Los tres directores han proyectado en sus películas la insistencia en el ejercicio de la memoria, en el entendimiento de las razones (*Winter on Fire* y *Donbass*) y en la precaución ante las secuelas (*Atlantis*). La representación de la realidad, de la guerra, en estas películas es ciertamente como proponen las ideas de Sorlin o Casetti: nos hablan de la mirada y las inquietudes de los cineastas. Lo más curioso quizá, en este caso, es que no se trata de una representación de un pasado muy lejano. Es una guerra actual; las películas van de la mano con la historia contemporánea, con los acontecimientos del día de hoy. Ellas, películas del cine ucraniano que nos hablan del horror de la guerra, pugnan por la transmisión de una realidad y por la reconciliación. El cine como vehículo visual y narrativo de la paz. ◻

### Referencias

Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Cátedra.

Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana* (J. J. Utrilla, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Vasyanovych, V. (2019). *Atlantis* [Película]. Garmata Film Production; Limelite; Ukrainian State Film Agency.

# Klondike y el ucraniano-

Foto: Klondike  
Fuente: Klondike Movie

La invasión de Rusia a Ucrania, cocinada a fuego lento desde hace ya algunos años, ha sido uno de los temas más recurrentes dentro de la cinematografía ucraniana contemporánea; un fantasma tan grande y peligroso como para que muchos creadores exploren distintos costados de tan terrible realidad. Muchos de esos trabajos se centran en el Donbás, la zona de influencia rusa que ha estado bajo el control de fuerzas separatistas desde el 2014. Ahí está la poderosa *Donbass* (Донбас, 2018), de Sergei Loznitsa, que, a partir de diferentes historias, va haciendo un fresco de lo que es la vida en esa zona del país del este de Europa, con su corrupción, sus

discursos extremistas, las *fake news* que se van creando y, finalmente, el sufrimiento de un pueblo que tiene que vivir una realidad que resulta absurda por donde se la mire.

Una de las más recientes películas que tocan directamente el conflicto es *Klondike* (2022), primer filme en solitario de la cineasta ucraniana Maryna Er Gorbach —antes había dirigido tres largometrajes al alimón con su esposo, Mehmet Bahadır Er—, y que parte de uno de los hechos más trágicos que ha traído el conflicto en esa zona de Ucrania: la caída del vuelo 17 de Malaysia

# conflicto

## -ruso

★ RODRIGO BEDOYA FORNO

La cinta ucraniana ofrece una perspectiva humana sobre las tensiones en la frontera con Rusia previas a la invasión de este año. Se enfoca en los habitantes que no tienen más opción que continuar con sus vidas de una manera u otra. Explora cómo se produce la normalización de la inestabilidad y la violencia que inevitablemente trae este tipo de conflictos, y de qué manera afectan las relaciones e interacciones del día a día.

Airlines, derribado el 17 de julio del 2014 mientras transportaba más de doscientas personas desde Ámsterdam hasta Kuala Lumpur. Pero el accidente —que nunca se ve en la cinta, más allá del fuerte humo que se levanta a lo lejos, en el campo donde ocurrió el atentado— en realidad es la excusa que elige la directora para explorar una serie de sucesos que están directamente ligados a cómo el conflicto ataca todas y cada una de las situaciones más cotidianas de un lugar donde quienes antes eran vecinos ahora son enemigos, donde quienes antes se conocían de toda la vida ahora cargan un rifle al momento de conversar entre ellos.

*Klondike* —ganadora del premio a mejor dirección en la World Cinema Dramatic Competition del Festival de Sundance de este año— parte de una situación extraordinaria, la caída del avión provocada por un misil manejado por los separatistas prorrusos, para pintarnos más bien lo ordinario, aquello que, de cierta manera, se construye en el día a día. Es así como vemos la historia de Irka, una mujer embarazada que pierde una parte de su casa al ser destruida por el misil que tumbó el avión en cuestión. La



zona donde ella vive, bajo total control ruso, está siendo abandonada por buena parte de sus habitantes. Pero ella se niega a dejar su tierra, no entiende por qué debería hacerlo, teniendo en cuenta lo absurdo del conflicto. Y es por eso que su vida gira alrededor de racionar todo lo que se pueda, desde agua hasta su ganado, pasando por la tierra cultivable, con el fin de hacer de la vida algo que sea lo más parecido posible a la normalidad.

Alrededor de Irka giran dos hombres. Por un lado, Tolik, su esposo, quien asume con resignación la situación que le toca afrontar. Parece totalmente indiferente ante la violencia en la que la zona donde vive está sumida, y trata de balancear su repudio a lo que está viviendo con el tratar de “llevar la fiesta en paz” no solo con los violentos ocupantes rusos, sino con algunos de sus amigos que, ya sea por convicción o porque no tienen opción, han comprado la causa independentista. Por el otro lado, tenemos a Yaryk, el hermano de Irka que defiende abiertamente la república ucraniana en un lugar donde hacerlo le puede costar la vida. La cinta se va moviendo sobre la base de las interacciones entre estos personajes, que tratan de salir adelante en medio de un caos que la película va mostrando con parsimonia, sin mucho apuro.

### Camino de deshumanización

Eso es lo que hace interesante la propuesta de la directora: lo que vemos en *Klondike* es una situación terrible, absurda por momentos, pero la película nos la muestra como si fuera la cosa más natural del mundo. Los encuadres largos y generalmente distantes que filman a los personajes nos van mostrando acciones y discusiones que en otra película probablemente serían disparadores de tensión —como la pared de la casa de los protagonistas que es destruida— o de momentos sumamente dramáticos y emocionales —las decisiones que tiene que tomar la protagonista embarazada sobre si quedarse o irse—, pero que en esta cinta se van diluyendo entre los ruidos del área, las acciones regulares de los personajes o la profundidad de campo que muestra ese bello ambiente rural en el que ocurren los sucesos. De pronto, las tensiones y los dramas se mezclan, se vuelven parte de ese paisaje, de esa naturalidad, como si los personajes hubieran aceptado

que hablar de un desplazamiento o vivir con la posibilidad de que la casa quede en ruinas fueran parte de lo habitual.

Lo que *Klondike* muestra, entonces, es una especie de aceptación de la deshumanización: los personajes ya dan por sentado que aquello con lo que tienen que vivir no va a cambiar y que cualquier cosa es posible, incluso el que un avión comercial sea derribado de la nada, y que parte del fuselaje caiga en la huerta de la casa. Al final, aquello que debería generar una sorpresa y cierto nivel de rebeldía termina siendo asimilado por la rutina y la apatía de aquello que se asume como una realidad. Un ejemplo concreto de esto se produce cuando los tres personajes deciden reconstruir el muro destruido de la casa. Las discusiones políticas afloran entre los dos hombres: Yaryk le reclama a Tolik su apatía, mientras que el último le señala que está poniendo su vida en peligro. Pero esas discusiones quedan pronto en segundo plano, ya que los personajes deben reconstruir dicho muro para que su hogar no se siga afectando. La discusión se olvida por el esfuerzo físico que implica ir poniendo los ladrillos y el cemento, momento que la directora filma en una larga secuencia. La necesidad de encontrar cierto nivel de normalidad deja de lado la indignación que debería generar una situación como esa; a fin de cuentas, lo único que queda es tratar de reconstruir la pared.

El asunto es que esa aceptación de lo inaceptable se va volviendo cada vez más profunda, haciendo que la vida de los personajes se vaya tornando cada vez más complicada. De pronto, ya no es solo aquella reconstrucción de la pared, es aceptar que no puedes salir de la zona en la que estás, es tener que entregar tu

Foto:  
*Klondike*





carro si los separatistas armados te lo piden con fines patrióticos, y también es aceptar que esos mismos separatistas puedan entrar a tu casa sin ningún tipo de aviso y con toda la prepotencia del mundo. *Klondike* va acumulando situaciones habituales a través de ese estilo distante y observador que plantea Er Gorbach, pero el punto es que las situaciones se van haciendo cada vez más agresivas, cada vez más violentas. Y al final, cuando la violencia explota en toda su terrible dimensión, sentimos que la película es como un grito de horror que se ha quedado estancado, que los protagonistas entraron en una máquina perversa que los ha consumido totalmente.

### La sombría interacción

Es interesante notar cómo las pequeñas interacciones de los personajes con otras personas, por más aparentemente inconsecuentes que sean, también nos van revelando uno de los lados más oscuros de la guerra: cómo las relaciones se van ensombreciendo, basándose en la desconfianza y en la agresividad. De repente, aquel que fue tu amigo o vecino se convierte en alguien que gestiona intereses a la fuerza, que con el poder que le da un arma se vuelve alguien intimidante. *Klondike* va construyendo un universo donde todas las relaciones se van enrareciendo, no solo la de esposo y esposa, o hermana y hermano, sino también aquellas que uno construye con el tiempo y que, de pronto, pasan de basarse en la confianza o en el compañerismo para ahora sustentarse en un orden marcial, donde el miedo que provoca un fusil reemplaza toda posibilidad de relación saludable.

*Klondike* también dialoga, de una forma u otra, con otras cintas que provienen de Ucrania. La comparación planteada al principio con *Donbass*

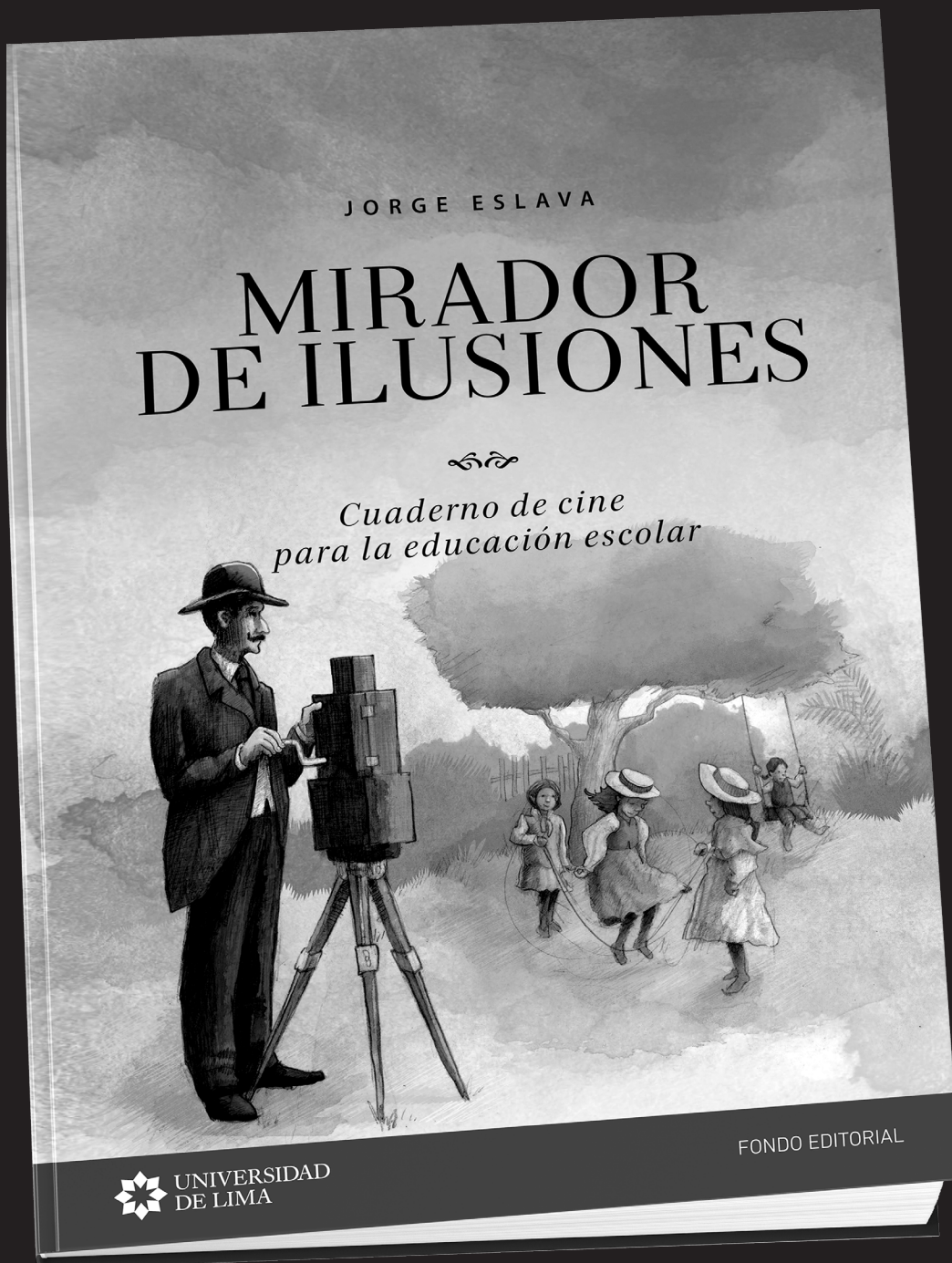
**Foto:**  
*Klondike*

no es gratuita: el fresco que propone el director, con sus planos largos e inmersivos, también busca integrar todo lo que trae la guerra a una cotidianidad que se va haciendo cada vez más insoportable. Pero lo que plantea Loznitsa tiene un marco mucho más amplio. *Donbass* mira la corrupción, las diferencias sociales, la creación de *fake news* y propaganda, y la desintegración de la sociedad desde una visión, si se quiere, más ambiciosa en cuanto a la cantidad de los temas que toca. La película de Er Gorbach mantiene una ambición estilística que se sostiene también en los encuadres dilatados y en un uso de la profundidad de campo que aprovechan la dimensión de la naturaleza, que es, asimismo, parte de la vida de los personajes. Pero el interés de *Klondike* está mucho más centrado en la dimensión humana, en las relaciones personales y en cómo estas se van pervirtiendo de manera irremediable por un evento tan terrible como la situación en el este de Ucrania.

Así como la película sigue una línea estilística, pues también cojea del mismo pie. El filme, sobre todo en la parte final, tiene cierta tendencia a regodearse en la desgracia de los personajes, volviendo la violencia mucho más explícita y exagerando el sufrimiento, como si la silenciosa degradación de las relaciones personales que hemos visto hasta ese momento no hubiera sido suficiente, y fuera necesario reforzar lo que el filme busca transmitir subrayando el lado más patético y violento de la situación.

*Klondike* tuvo su estreno en enero del 2022 en el Festival de Sundance. Un mes después, Rusia invadió Ucrania, generando un daño irreparable a la estabilidad no solo del país, sino de Europa y, hasta se podría decir, del mundo. Pero lo que la película de Maryna Er Gorbach nos muestra es que el daño ya estaba hecho desde hace mucho tiempo. Un daño que no solo afecta lo material, sino algo que es mucho más difícil de reconstruir: las relaciones entre las personas. ◻

# LAS PELÍCULAS que nos





# ENSEÑAN

## ENTREVISTA CON JORGE ESLAVA



Fuente: Universidad de Lima

Conversamos con el escritor y educador sobre el cine como medio de educación tanto de escolares como de universitarios, a propósito de su libro *Mirador de ilusiones*, que realza el poder de las películas como una herramienta para aprender a sumergirnos en la cultura de paz y otras dimensiones dignas de la humanidad.

★ JOSÉ CARLOS CABREJO

**Además de *Mirador de ilusiones*, has escrito obras similares que también muestran una preocupación por el tema educativo. ¿Cómo se vinculan con tu más reciente libro?**

*Mirador de ilusiones* es, ciertamente, un fragmento de un proyecto mayor. Un proyecto ambicioso que está orientado al deseo de capacitar a nuestros maestros. Estoy convencido de que el docente es el agente cultural más importante de una sociedad. Sería ideal dejar a nuestros hijos en manos de un buen docente, es decir, un hombre culto, sensible y compasivo. Así como me ha interesado la lectura en la escuela o la literatura infantil, ahora estoy realizando un trabajo en el que trato de abordar otras facetas, desde las culturas o artes tradicionales hasta las artes contemporáneas. Pasando por la poesía o cierta literatura que no se ve en la escuela, hasta el cómic o el cine que tampoco se ve. Y, bueno, es en *Mirador de ilusiones* donde el cine ocupa un lugar central.

**¿Por qué el cine sería tan importante para la educación?**

Es una necesidad que nace de comprobar que el cine y la música son los productos que más consumen nuestros jóvenes. Como sucede con la misilera que significa WhatsApp, creo que algo parecido ocurre con el cine y la música. Los chicos están sometidos a un bombardeo de información, de tentaciones, de propuestas; sin embargo, no tenemos un sistema educativo que acoja esos intereses, que abra las puertas de la escuela para que ingresen, y esa ausencia debería ser un motivo de reflexión... así que procuro ofrecer una cartografía que oriente a los estudiantes. Está muy bien ver cine, pero sería mejor que se acostumbraran a ver buen cine. Como consumir buena música. A la larga, apreciar el cine o la música supone un entrenamiento, un acto de ejercitar la sensibilidad y la reflexión crítica, que es lo que educa. No son dones naturales, y la escuela es el ámbito ideal para el aprendizaje de niños y adolescentes.

**En una de las últimas ediciones presenciales de la Semana del Cine me encontré con un alumno quien, tras ver *El libro de imágenes (Le Livre d'image, 2018)*, de Jean-Luc Godard, me dijo: “Siento que la película me ha impactado, me ha pateado la cabeza”, como buscando una explicación de lo que acababa de ver. Muchos jóvenes están acostumbrados a un cine popular, pero de pronto puede aparecer la necesidad de encontrar herramientas para entender otro tipo de cine.**

No se trata de estar en contra o no de manifestaciones populares, porque después de todo el cine es un producto comercial. Tiene una existencia en el mercado. Lo que sí puede ser reprochable, como ocurre con cualquier arte, es que sea primordialmente comercial. Un cine elaborado para un consumo rápido y elemental. Siempre hago la analogía entre la comida chatarra y la nutritiva. Si somos razonables y responsables con nuestro cuerpo, vamos a optar de una manera saludable.

Vuelvo a la idea de la escuela como el lugar donde el educando recibe una brújula para emprender la aventura del pensamiento. Pensar es una aventura, laberíntica y no siempre feliz. Ese chico que te dice “me han pateado la

Fuente: Deutschlandfunk



cabeza” es porque sale aturdido del cine, confundido, pero si ve la película un par de veces y conversa con amigos, empieza a esclarecer esos conceptos que están en la nebulosa. Hay una suerte de convocatoria en el arte donde uno, dentro de lo enigmático, se siente atraído, seducido y no entiende por qué. Entonces la presencia de un amigo o un maestro le da una guía para descubrir sentidos tal vez ocultos en las películas.

Tuve una experiencia reveladora en 1970. Lo recuerdo claramente, era el año que terminaba la secundaria. Teníamos entonces los cines de barrio y los cines de estreno, dos categorías bien diferenciadas. En Magdalena, donde vivía, había un cine muy modesto, el Gardelito le decíamos, cuyo dueño era hijo de italiano y siempre ofrecía una cartelera de películas europeas. Ese año vi una





película de Claude Sautet titulada *Las cosas de la vida* (*Les choses de la vie*, 1970), con Romy Schneider y Michel Piccoli. La película me produjo una verdadera conmoción. Por un lado, una atracción enorme por la belleza de Romy Schneider. Me quedé enamorado de ella, además porque interpreta a una persona vinculada al ámbito intelectual: es una escritora. Por otro lado, un remezón de tener que descifrar una película con un planteamiento técnico que yo no había visto antes. Con planos picados, escenas interrumpidas y dilatados silencios. Recuerdo un primer plano de Michel Piccoli conduciendo un carro, corte de montaje y sobreviene un accidente, corte, está volcándose el carro, corte, secuencia de *flashback*. En aquel momento terminé desconcertado. Me pregunté: “¿Qué me están contando?”. Pero de a pocos fui armando ese rompecabezas y empecé a descubrir un placer; esa palabra me parece clave en cualquier arte: descubrir. De eso se trata también la tarea del docente, de conducir y orientar al estudiante hacia el descubrimiento. Esa es una zona de placer profundo: el regocijo que recibimos como lectores de literatura o espectadores de cine, cuando frente a un producto artístico complejo uno consigue

**Foto:** *El ángel azul* desenmarañar la propuesta y empezar a armar las piezas que habían sido alteradas deliberadamente y con un propósito de eficacia en el efecto, de recepción del producto estético. *Las cosas de la vida* y luego la *nouvelle vague* me sometían como espectador a un descubrimiento, porque eran propuestas contemplativas y reflexivas. Ir al cine fue un ejercicio interesante, porque me independizó de las películas que consumían mis compañeros. Y empecé a faltar regularmente al colegio los jueves por la tarde —día de cambio de cartelera—, lo que ha sido de mucho provecho para mí. Luego viene el fenómeno del cineclub, que también fue otra experiencia extraordinaria.

#### **ENTRE PLATAFORMAS Y REDES**

**¿Cómo crees que plataformas de streaming como Netflix, con sus grandes catálogos de películas y series,**

DE ESO SE TRATA LA TAREA DEL DOCENTE,  
DE CONDUCIR Y ORIENTAR AL ESTUDIANTE  
HACIA EL DESCUBRIMIENTO. ÉSA ES UNA  
ZONA DE PLACER PROFUNDO:  
EL REGOCIJO QUE RECIBIMOS COMO  
LECTORES DE LITERATURA O ESPECTADORES  
DE CINE CUANDO CONSEGUIMOS  
DESENMARAÑAR LA PROPUESTA Y EMPEZAR  
A ARMAR LAS PIEZAS.

**influyen en la orientación de los jóvenes al cine?  
¿Cuál es el rol del maestro en formar un proceso de  
selección en entornos de ese tipo?**

Me cuido, como docente, de estigmatizar Netflix. Sí advierto que, si su catálogo fuera la carta de un restaurante, simplemente pasaría de largo. Sin embargo, uno puede encontrar un plato bien hecho. Rara vez he dado con películas estupendas; por ejemplo, acabo de ver una de Sorrentino, *Fue la mano de Dios (È stata la mano di Dio, 2021)*, y venía de ver otra buena película italiana. Uno va descubriendo métodos de búsqueda, como ir por las márgenes de la ruta que propone Netflix. En principio, descarto las películas producidas por la misma plataforma, busco las independientes o internacionales. Así di, por ejemplo, con *El último de los Paradiso (L'ultimo Paradiso, 2021)*, que ofrece una visión descarnada y cruda del sur de Italia. Esta fue la que me lanzó a la película

de Sorrentino. Son fórmulas que uno va encontrando, pero si uno demoniza Netflix u otras plataformas frente a los alumnos, los dejas desilusionados o resentidos.

**Dicto un curso de lenguaje audiovisual, en el que normalmente muestro películas y las discuto en clase. No solo los aspectos técnicos, sino también lo que nos tratan de comunicar. El espacio educativo te permite ir más allá, compartir las películas con los estudiantes, y no “desampararlos” en la comprensión de ellas. ¿Cuál crees que es la importancia de estas conversaciones sobre el cine en la educación?**

Esas conversaciones a las que convocas a los alumnos me parecen la forma apropiada de enseñar y apreciar el cine. Es lo que se practicaba en los cineclubs. En realidad, te coloca frente a un múltiple sistema de vínculos con el arte. Desde la “fábula”, el qué te cuentan y qué te muestran, hasta el cómo te lo cuentan. A veces conviene detenerse en planos, secuencias, recursos de cámara, porque es el “cómo” está contada la película. Son los recursos que permiten la eficacia narrativa.

**Foto:** Jorge Eslava firmando un ejemplar de *Mirador de ilusiones*







flojera y le duelen los músculos, pero luego le encanta e incrementa su rutina. Algo similar ocurre con el arte, que es una forma de disciplina intelectual. Uno va probando nuevos ejercicios, fortaleciendo y tonificando la mirada, buscando amigos con los mismos intereses. Conversar con los alumnos sorprende y alecciona, especialmente cuando hay docilidad, en el sentido pedagógico de san Agustín: aquel estado en el que hay disposición para aprender.

**Un caso interesante para considerar es el de las redes sociales. Los jóvenes en Instagram o TikTok no solo procesan lo audiovisual frente a una pantalla. A la vez realizan productos audiovisuales, sin necesidad de haber pasado por una institución educativa que les enseñe a hacerlo.**

Es una proyección, como la sombra de los chicos. A mí me ha costado sangre, sudor y lágrimas aprender este lenguaje del universo tecnológico para las clases virtuales, porque yo era antitecnológico. No uso celular ni participo de las redes. Pero una de las lecciones que la pandemia me ha dado es perderle el miedo a la tecnología. Me ha sorprendido. En el curso de *storytelling*, por ejemplo, en el que los alumnos crean una historia y luego tienen que convertirla a alguna plataforma virtual, consiguen hacer unos trabajos en video que me parecen increíbles. Que un estudiante de dieciocho o diecinueve años, incluso en mi curso de literatura, cree un audiolibro con imágenes y música en pocos días... es impresionante. Lo que corresponde a los docentes es capitalizar esas cualidades.

**Foto:**  
*Trainspotting*

Un ejemplo sencillo podría ser este: cuando preparan un audiolibro y utilizan imágenes indiscriminadamente, pues orientarlos a buscar una unidad estética. Proponerles el uso de ilustraciones o fotos, a color o en blanco y negro. Con esa indicación basta y ellos se organizan para buscar la concordancia conveniente. Ese toque pedagógico le corresponde al maestro. Y nada mejor que el diálogo para propiciar cultura. En *Mirador de ilusiones* el hilo conductor es la mayéutica: está escrito como si diera una clase, con anécdotas y ejemplos. Y cierro cada capítulo con entrevistas a especialistas, bien a críticos o realizadores, que terminan por organizar todos los temas planteados.

**REVELANDO LA CULTURA DE PAZ**  
**¿Cómo has apreciado las vinculaciones que se pueden hacer entre el cine y la cultura de paz en un entorno educativo?**

*Mirador de ilusiones* es un libro voluminoso y está organizado en secciones. He sido muy meticuloso para poner nombre a cada sección. Se abre con una "toma" que presenta un planteamiento de cierta manera teórico y sociológico, contextualizando el momento y planteando algunas categorías del cine. Es seguido por una entrevista y concluye



Fuente: IMDb

cada capítulo con una amplia muestra de películas. Así abordo, por ejemplo, el tema de la infancia y ofrezco una selección de veinticinco películas al respecto. Hay temas diversos: adolescencia, escuela, artes... y uno de ellos es la paz. No es el maestro quien va a explicar el concepto, sino que se transparenta a través de una serie de películas, sobre todo en la encrucijada que forja diálogo con los estudiantes. Yo creo que quien aprecia el cine difícilmente va a ser una persona que apueste por lo bélico, lo irracional o lo animal.

Al final del libro hay una sección que abre temas diversos de la actualidad y está atravesada por la búsqueda de paz. De armonía, de concordia en el mundo actual. Aquí propongo cincuenta películas de impronta formativa, como la violencia o las drogas. Ninguna plantea un proselitismo a la barbarie, sino todo lo contrario. Yo creo que el arte te pone el mundo al frente para que lo observes en sus detalles y formulas mil interrogantes. Una película como *Trainspotting* (1996), por ejemplo, deja a los jóvenes impactados. No es un largometraje que dé una lección explícita, lo que muestra es un drama terrible, con esos jóvenes desquiciados, que van a la deriva y que solamente sacian sus vidas con drogas. No hay forma de no terminar horrorizado.

**Foto:** *Escuela de rock*

*Réquiem por un sueño* (*Requiem for a Dream*, 2000) también es una película en la que uno termina enfermo y que plantea un reto. Nos desafía a reflexionar sobre las distorsiones que llegan a los estudiantes por múltiples canales —el periodismo o las redes—, sin una visión reflexiva y comprometida. Creo que el buen cine, por su profundidad, permite entrar al organismo social con un estilete y descubrir cuán enfermo puede estar.

En este momento estamos al borde de una tercera guerra mundial. Uno ve una película como *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) o *El niño con el pijama de rayas* (*The Boy in the Striped Pyjamas*, 2008) y queda espeluznado ante el Holocausto. En el Perú, por ejemplo, hemos tenido una producción interesante sobre el periodo de la violencia política. Una película como *La boca del lobo* (1988) advierte y plantea una reflexión como ciudadano. Nos revela cuán lejos hemos vivido de las grietas históricas del país.



Más que una película que conmueva o que agite nuestros sentimientos, nos interpela a optar de manera racional. Cintas como esta hasta las últimas películas que hemos visto sobre la violencia política terminan siendo más contundentes y profundas que la clase brillante de un profesor. El cine tiene imágenes, música y un ritmo que seduce y desafía al estudiante.

**Son curiosos los ejemplos que has puesto, desde *Trainspotting* y *Réquiem por un sueño* hasta *La boca del lobo*, porque de alguna manera son películas que representan a personajes en un “descenso a los infiernos”. Pueda que confronten a situaciones que los estudiantes no conocerían si no fuera por el cine. Todo ello me recuerda dos asuntos. La afirmación que hacía Umberto Eco de que los “signos mienten”, y el planteamiento de Mario Vargas Llosa sobre la verdad de las mentiras: cómo ciertas expresiones mienten, pero en medio de sus engaños te están diciendo una verdad.**

Es una mentira que revela una verdad más honda y eso aplica al arte en general. Porque todo lo que crea o recrea una realidad ya es una mentira, una falsificación de la verdad. Aunque, quiero suponer, con las mejores intenciones. La propuesta ficcional es correr un visillo para que se vea lo más profundo. En *Mirador de ilusiones* hay un capítulo muy próximo a los colegiales, porque tiene que ver con el mundo de la escuela. Ese es un tema que me interesa mucho, porque los estudiantes no ven su escuela como la descubrirán después. Y también muestra la figura del docente, cómo es representado. Películas como *Half Nelson* (2006) con Ryan Gosling, por ejemplo, que trata de un profesor de bachillerato que, por un lado, es un extraordinario maestro y, por otro, tiene una vida secreta y ruinosa. O la clásica *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930), en la que un maestro severo, erudito y metódico se ve arrastrado por el mundo que teme: el erotismo, y termina degradándose por la pasión hacia una cabaretera.

Son películas que no muestran el lado solemne e infalible del maestro, sino el lado más vulnerable. Dejan el margen sensible del maestro para el picotazo del estudiante. Es indispensable verlas y comentarlas con estudiantes, especialmente si pensamos en una serie como *Merlí* (2015-2018), que sigue jugando con la figura del profesor como centro del firmamento. Otro ejemplo es *La sociedad de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, 1989), que es una película venerada, aunque me parece un filme menor. Expone la imagen de un maestro ideal, entre sabio e ingenuo, bondadoso en extremo. Quienes somos profesores sabemos que eso no es verdad y cinematográficamente me resulta inverosímil.

También hay películas soberbias que desarman el sistema educativo. Desde *If...* (1968) con Michael McDowell, pasando por *El muro* (*The Wall*, 1982), hasta llegar a la alucinada película austriaca *Despertar en el infierno* (*Wake in Fright*, 1971), que ponen al sistema en cuestionamiento. Más bien, en jaque. Creo que es importante que los jóvenes vean películas de ese corte, porque las labores del docente requieren de difíciles equilibrios. Un maestro responsable aprende a convivir

UN MAESTRO RESPONSABLE  
APRENDE A CONVIVIR  
ENTRE LA OBEDIENCIA Y  
LA DESOBEDIENCIA, ENTRE  
LA CONSERVACIÓN Y LA  
SUBVERSIÓN. EL CINE  
NOS FACILITA LA TAREA,  
PORQUE DISPONEMOS  
DE PROPUESTAS MUY  
INTERESANTES Y  
DISRUPTIVAS.

entre la obediencia y la desobediencia, entre la conservación y la subversión. Nuestro papel es curioso porque nos corresponde respetar y hacer respetar un sistema de normas, vigilar la conducta, pero, por otro lado, también somos unos dinamiteros, incitando a que los estudiantes construyan su propio pensamiento. Caminar sobre esa cuerda floja no es fácil, sobre todo cuando uno pretende ser un profesor algo sedicioso de un sistema con muchas deficiencias. El cine nos facilita la tarea, porque disponemos de propuestas muy interesantes y disruptivas.

**FORMANDO EL AMOR POR EL CINE**  
El cine también presenta una variedad de constructos ideológicos. Las películas tienen miradas del mundo que pueden ser contradictorias y antagónicas. Toda esta complejidad ante la que nos coloca el cine es justamente la posibilidad de abrir debate y, de forma directa, mostrar lo terrible del mundo. Creo que el cine, ante todo, tiene una gran fortaleza, que es retratar de un modo u otro la fragilidad humana.

Es que el cine es una inmersión dentro de la piel. Y agregaría: una incursión en la conciencia. Hay una dimensión que ni los psicoanalistas han podido descifrar, donde burbujea el gusto, la sensibilidad y el juicio crítico. Ahí es donde se instala el poder del arte y lo paradójico es que,



mientras nos muestra la fragilidad humana, a la vez nos exhibe su grandeza y complejidad. Había mencionado algunas películas sobre maestros y tal vez lo que los hace grandes frente a la pantalla es que tienen esta capacidad de exponerse frente a los espectadores como vulnerables, pero también como sujetos nobles y dignos. Yo creo que esa es una facultad del arte: preservar cierta conciencia ética. La poesía, la narrativa o el teatro ingresan a un órgano desconocido de nuestro cuerpo y nos dejan una conmoción. Igual con el cine. Cuántas veces sale uno remecido de una película y, no obstante, quieres volverla a ver e incluso compartirla. Es la necesidad que tengo como maestro, por ejemplo, de compartir muchas películas con mis alumnos.

**Foto:**  
*En la casa*

Esta atmósfera de complicidad es lo que uno vivía en los cineclubs. Eran salas muy pequeñas auspiciadas por sindicatos y universidades, y ese apoyo garantizaba cierta línea en la selección de las películas. Al ingresar te entregaban una hoja impresa con la ficha técnica de la película y luego había un presentador del filme, un apasionado informadísimo e incontinentemente verbal como Juan Bullita, que te hablaba de la película con tal exaltación que la gente empezaba a aplaudir... a veces para que detuviera su discurso e iniciara la proyección. Las





películas se veían con gran expectativa y, terminada la función, quedaba una veintena de personas para comentarla. A veces se armaban verdaderas broncas. Durante los años setenta había alrededor de siete u ocho cineclubs que funcionaban simultáneamente en Lima y crearon una conciencia de cultura, de gusto por el arte cinematográfico. Surgieron grupos, revistas, era como formar parte de un posgrado de cine.

**Partiendo de esta idea del gusto por el arte, ¿cuáles son para ti algunos otros trabajos destacables realizados en el país que han fomentado una cultura de cine?**

Ha habido publicaciones muy valiosas. Antes solían circular en los ambientes universitarios las revistas

*Hablemos de Cine, Butaca Sanmarquina o Godard!* Yo estuve suscrito varios años a la revista argentina *El Amante*, era estupenda. Tengo un par de libros muy interesantes de Mario Rivas, el propietario de *El Cinematógrafo*, precisamente sobre educación y cine. Sin duda, la Universidad de Lima ha sido y es la institución que mayores esfuerzos ha realizado para la difusión de la cultura cinematográfica. El maestro Desiderio Blanco fue el principal artífice y, bueno, ha formado una promoción de profesores y críticos que son autores de libros importantes: Fico de Cárdenas, Chacho León, Ricardo Bedoya y Emilio Bustamante. Mencionaré por último a mi querido amigo Constantino Carvallo, quien escribió notas preciosas en diversos medios y en su colegio Los Reyes Rojos se proyectaba un cineclub.

Lo que casi no conozco es literatura peruana de ficción en torno al cine. Juan Bullita escribió su último libro de poemas con una sección titulada "Cinefilia". También recuerdo un excelente cuento de Jeremías Gamboa a manera de homenaje al desprestigiado cine Colón. Y hace poco he leído *Una novelita porno* de un graduando de la Universidad Católica, Gino Piaggio, que me imagino que no tardará en circular. Ahora recuerdo un programa de televisión muy bueno, porque proponía dos posiciones contrapuestas: Servat frente a Huayhuaca; ciertamente, el guion de José Carlos Huayhuaca sobre Guamán Poma es lo más documentado y hermoso que he leído.

Del extranjero, la primera novela que me viene a la cabeza es *Hollywood*, del maloso de Bukowski. Una visión despiadada del mundo del cine. Bueno, conocemos las entrevistas de Truman Capote y los notables cuentos de James Salter. Pero mis libros preferidos son dos: *La hipótesis del cine*, un ensayo de Alain Bergala, y *Cineclub*, una novela de David Gilmour, un reconocido crítico de cine. La historia cuenta un hecho real: el protagonista está separado de su mujer y un día ella lo llama por teléfono: "Ya no sé qué hacer con tu hijo, ha dejado los estudios, no quiere chambear y parece que anda metido en drogas. Así que ocúpate de él". El padre recibe al hijo y le advierte: "Te quedas conmigo, pero con una condición. Puedes dejar el instituto y si quieres no trabajas, acá vas a tener casa y comida, pero nada de drogas y la única condición es que te sientes conmigo a ver una película dos veces a la semana". Y es muy

CREO QUE EL CINE ES SUBESTIMADO  
POR EL SISTEMA EDUCATIVO PORQUE  
NO ES COMPRENDIDO POR LAS  
AUTORIDADES. NO CONCIBEN QUE  
UNA PELÍCULA PUEDE SER MOTIVO DE  
REFLEXIÓN Y A VECES CON UN EFECTO  
MÁS EFICAZ QUE UNA CLASE.

interesante el proceso de reeducación al que somete al chico a través del cine. Ven una película y la comentan al detalle, reflexionando sobre cada situación de conflicto. La primera película que ven, si no recuerdo mal, es *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959). El protagonista registra esas conversaciones, que son estimulantes y divertidas. Es una novela inteligente y que se lee con enorme deleite.

**En *Escuela de rock* (*School of Rock*, 2003), el protagonista, interpretado por Jack Black, entra como profesor de música, aunque su especialidad es el rock. Este género musical es visto con poca seriedad en la escuela. Lo interesante es que el protagonista, a pesar de no ser un músico muy talentoso, tiene la capacidad de descubrir el talento de los muchachos. Esa es otra cosa interesante del cine: esta visión del profesor con la capacidad de identificar talentos para la realización o la apreciación cinematográficas.**

En la película *En la casa* (*Dans la maison*, 2012) también hay un profesor que descubre a un chico potencialmente talentoso para la escritura. Se trata de un profesor que ha publicado una primera novela promisorio, pero luego se truncó su carrera y no pudo escribir ningún otro libro. Entonces busca desquitarse la frustración cuando conoce a un chico con un enorme talento, a quien persuade para que escriba una historia a niveles realmente perturbadores. Entonces este profesor, como el de la película de Linklater, es un insurgente, marcado por una desobediencia cívica dentro de la escuela. Ambos tienen no solo la capacidad para descubrir un talento, sino para orientar e insistir en que sus alumnos lo asuman, corrigiendo lo que ellos no pudieron lograr. La fragilidad, debilidad o deficiencia del profesor revela una complejidad mayor de su persona.

**Quería terminar con una pregunta, y nuevamente con la película *Escuela de rock* como punto de partida. Hablábamos de cómo el rock en esta película es visto como una expresión musical menor, y obviamente para el personaje de Jack Black no lo es. ¿Tú sientes que, de la misma forma, todavía persiste en el mundo escolar una visión del cine como arte menor?**

Creo que el cine es subestimado por el sistema educativo porque no es comprendido por las autoridades. Con

el cómic ocurre algo semejante. Yo he dictado cursos en los últimos años a maestros y maestras, y siempre hago encuestas que apuntan a saber qué ven, qué películas ven o quiénes son sus cineastas preferidos. Muchos no contestan, me dejan los espacios en blanco. Con actores y actrices mencionan uno o dos nombres populares. Su concepción de cine responde a una tendencia francamente comercial. Para ellos, en general, el cine no supera los límites del pasatiempo. Y, por lo tanto, proyectar una película en la escuela significa una pérdida de tiempo. Difícilmente se atreven a pasar una película porque van a ser vistos con recelo por las autoridades. Es la idea de que el profesor está ahorrándose unas horas de clases. No conciben que una película puede ser motivo de reflexión y a veces con un efecto más eficaz que una clase.

En la escuela pública simplemente no se atiende al cine, y si alguna vez los estudiantes asisten a una película, lo hacen como un acto festivo. Lo mismo que ir al parque de diversiones o hacer una parada en el centro comercial. Es solo un rato de diversión y esparcimiento. Así que el cine sigue siendo visto como un arte menor y no hay la idea siquiera de que algunos directores de cine son grandes intelectuales y artistas.

**Además, es curiosa esa visión porque el cine es una suma de varias artes.**

Por eso le llaman el séptimo arte. Es la confluencia de varias disciplinas: la danza, la arquitectura, el teatro, la música, la pintura... Dicen que el octavo arte es la televisión y el noveno el cómic. Y, modestamente, esa es la intención o la misión del *Mirador de ilusiones*. Por un lado, que el profesor conozca el valor artístico de una película, las múltiples aristas estéticas y sociales que presenta un filme, lo extraordinario que tiene en cuanto a texto, imagen y sonido. Por otro lado, una vez reconocidos los valores artísticos, utilizarlos como una herramienta pedagógica para acercarse mejor al universo psicológico de un niño o adulto, y también comprender mejor los comportamientos de una sociedad. Hemos mencionado las guerras, hemos hablado de la violencia política y de las drogas. En todos estos campos, los caminos que nos ofrece el arte, como resultado de una mirada vigilante y contestataria, nos conducen al entendimiento y la paz, tal vez a la virtud. ◻

# CINE E HISTORIA en el caso del IRA (1979-2016)

El cine y el desenvolvimiento bélico del Ejército Republicano Irlandés (IRA, por sus siglas en inglés) se ha podido apreciar a lo largo de tres décadas en estrenos tanto en las salas comerciales limeñas como en la Filmoteca de Lima. Aquí se busca dar una lista de filmes básicos para abordar la problemática de aquel conflicto en el Reino Unido desde una perspectiva histórica.



ara poder abordar un acercamiento al Ejército Republicano Irlandés (IRA, por sus siglas en inglés), he decidido partir de un personaje histórico. A fines de 1978 e inicios de 1979, tuve la oportunidad de ver a través de Panamericana TV *Lord Mountbatten: A Man for the Century* (1968), la serie biográfica de lord Mountbatten, primer conde Mountbatten de Birmania y último virrey de la India británica, emitida en capítulos. En el primero de estos se expone brevemente su ascendencia real por ser nieto de la princesa Alicia, hija de la reina Victoria del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda. Alicia, por matrimonio, fue gran duquesa de Hesse-Darmstadt. Su hija Victoria se casó con el príncipe de Battenberg y se convirtió en madre del protagonista, además de ser la hermana de la última zarina de Rusia. Sabemos que la reina de Suecia y el príncipe Andrés de Grecia y Dinamarca, padre del príncipe Felipe, duque de Edimburgo, fueron hermanos de lord Mountbatten. Meses

después leí en *El Comercio* la noticia del atentado perpetrado por el IRA el 27 de agosto de 1979 en la costa de la República de Irlanda, en el cual colocaron una bomba en el bote de pesca que al explotar mató a lord Mountbatten, tío abuelo y mentor del príncipe de Gales, cuya importancia en su vida hubiese cambiado la historia de la dinastía, ya que de no haber perecido en dicho atentado hubiese concretado el matrimonio de su nieta con aquel. La serie *The Crown* (2016-presente), en su cuarta temporada, le ha dedicado la importancia debida al hecho histórico de su deceso en el entorno de la casa de Windsor. Este acontecimiento y la lectura de noticias en la sección B de *El Comercio* me permitieron acercarme someramente al tema del problema en el Úlster y los atentados que cometió el IRA en las décadas de los ochenta y noventa, los cuales no me fueron explicados ni en el colegio, ni en la universidad.

El fenómeno del IRA se puede tratar de entender a través del séptimo arte por medio de

filmes realizados entre 1987 y el 2016, deslindando lo real de la ficción, y apreciarlo en un orden temático que propongo a continuación.

Empezamos por un cine que se enfoca en los casos de personas o familias afectadas por pertenecer o no al IRA, del cual la obra más representativa sería la de Jim Sheridan: *En el nombre del padre* (*In the Name of the Father*, 1993), basada en hechos reales acaecidos en 1974. Esta película comienza por mostrarnos la inocencia de los miembros de aquella familia, cuando la cámara encuadra el retrato de Isabel II colgado en una pared detrás del protagonista en la casa de su tía en Gran Bretaña; algo inconcebible para un militante del IRA, ya que la soberana es la jefe de las fuerzas armadas británicas, con las que tenían una confrontación directa. También basada en hechos reales, encontramos *En el nombre del hijo* (*Some Mother's Son*, 1996), de Terry George, que representa los problemas suscitados dentro de la prisión y los que se originan fuera de ella; mientras que

Foto:  
'71



Fuente: IMDb

en la ficción de *Golpe a la vida* (*The Boxer*, 1997), también de Jim Sheridan, se expone la reinscripción en la sociedad de un exmilitante del IRA y analiza el vínculo sentimental pendiente del protagonista. Tenemos luego *El juego de las lágrimas* (*The Crying Game*, 1992), filme que busca a través de la ficción cuestionar toda la violencia que se vivía por aquel entonces y cabe destacar que aborda el tema de la homosexualidad de manera natural para la época. Asimismo, vemos *El viaje* (*The Journey*, 2016), de Nick Hamm, en la que se realiza un encuentro de ficción entre los dos líderes antagónicos de Irlanda del Norte previo al acuerdo de paz. Esta última fue filmada cuando ya se gozaba de dieciocho años de paz y seis de autogobierno para aquella región del Reino Unido.

Un segundo caso sería el de los filmes en los cuales se expone crudamente la situación bélica que vivió el Úlster, ya sea por los actos terroristas del IRA o por el exceso de violencia de las fuerzas militares enviadas para restablecer el orden. Ello se ve reflejado por Yann Demange en *'71* (2014), donde se hace referencia a la masacre de Ballymurphy y cómo un soldado perdido en medio de la noche no sabe en qué civiles confiar. Otro largometraje importante es el que nos presenta la matanza del 20 de enero de 1972 en Londonderry, llevada a la pantalla por Paul Greengrass en *Domingo sangriento* (*Bloody Sunday*, 2002), que en forma de documental y de drama expone la muerte de civiles inocentes a manos del ejército inglés; debo admitir que años antes algunos limeños amantes de la música en inglés sabíamos del tema debido a una canción del grupo de origen irlandés U2, "Sunday Bloody Sunday", del álbum *War* de 1983. Una tercera cinta nos muestra el atentado del 15 de agosto de 1998, un hecho histórico que buscó evitar el acuerdo de paz y que lleva el nombre de la población que por más de treinta años evitó estar inmersa en la



Fuente: IMDb

**Foto:**  
En el nombre  
del hijo

violencia que asoló a toda la región; me refiero a *Omagh* (2004), de Pete Travis.

Ver las películas de estos dos grupos nos permitiría hacer un análisis por la aproximación histórica que nos ofrecen, e inclusive solo con el primer grupo de las que he mencionado también es posible adoptar una perspectiva psicológica del enfrentamiento producido entre el IRA y el gobierno británico. Esto es de especial consideración, puesto que eventualmente se llegó a un acuerdo de paz.

Un tercer grupo de películas basadas en novelas o en guiones de ficción que han llegado más al público limeño tanto en la cartelera cinematográfica como por la televisión por cable nos alejan de la realidad histórica de los filmes antes señalados. Así tenemos a *Juego de patriotas* (*Patriot Games*, 1992), de Phillip Noyce; *Enemigo íntimo* (*The Devil's Own*, 1997), de Alan J. Pakula; *Agente doble* (*Shadow Dancer*, 2012), de James Marsh; y *El extranjero* (*The Foreigner*, 2017), de Martin Campbell. Si bien este grupo paradójicamente puede ser mejor conocido que los anteriores, debido a las

estrellas de Hollywood que participan en algunos de ellos, es cierto que han generado un imaginario del conflicto y de sus alcances que van más allá de lo históricamente admisible y que inclusive, como en el caso de *El extranjero*, pretenden reabrir el conflicto en el imaginario de los cinéfilos.

Finalmente, debemos acotar que la paz llegó a Irlanda del Norte con el acuerdo de Viernes Santo del 10 de abril de 1998, firmado en Belfast por el gobierno británico y el irlandés, que permitió que saliese de prisión el asesino de lord Mountbatten. En el año 2010, se creó el autogobierno de Irlanda del Norte y, para el Jubileo de Diamante del reinado de Isabel II, la soberana viajó a Belfast, donde se reunió el 27 de junio del 2012 en un evento de Estado con el viceministro principal Martin McGuinness y posó para una foto histórica de reconciliación con el exlíder del IRA, quien estuvo implicado en la decisión del atentado contra el mencionado lord Mountbatten. Fue recién en el año 2022 que la líder del partido político Sinn Féin, Mary Lou McDonald, lamentó públicamente la muerte del aristócrata inglés. ◻

# Los grupos en *La delgada* y *El nuevo mundo*

La forma en que son representadas las sociedades indígenas en contraste con la sociedad occidental americana se ve claramente ejemplificada en *La delgada línea roja* y *El nuevo mundo*, de Terrence Malick. A partir de una serie de oposiciones conceptuales, se busca entender qué función temática y simbólica cumplen estas películas dentro de la obra del director norteamericano.

★ MANUEL ARELLANO



# indígenas

## *línea roja*

# ndo de MALICK



Foto: *El nuevo mundo*  
Fuente: FilmAffinity

## Introducción

Las películas del director Terrence Malick<sup>1</sup> retratan varios periodos de la historia estadounidense: desde la llegada de los primeros colonizadores ingleses a Norteamérica en *El nuevo mundo* (*The New World*, 2005), la industrialización americana del siglo XIX en *Días del cielo* (*Days of Heaven*, 1978) hasta la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial en *La delgada línea roja*. Asimismo, trata periodos más recientes de los años cincuenta en *Malas tierras* (*Badlands*, 1973), y contextos contemporáneos de esta última década como en *Knight of Cups* (2015) y *Song to Song* (2017).

En este recorrido histórico observo uno de los principales ejes temáticos que atraviesan la filmografía de Terrence Malick: la preocupación por el impacto de la modernización<sup>2</sup> en la sociedad americana. Se entiende la modernización como el conjunto de instituciones y formas de comportamiento que emergen en Europa después del siglo XVII, y que se observa en los procesos de industrialización, el empleo de maquinaria, así como el aumento de la división y especialización del trabajo (Giddens, 2000).

Sin embargo, aunque Terrence Malick está particularmente interesado en la modernización que tiene lugar en la sociedad estadounidense, su cine también da importancia a las sociedades tradicionales indígenas<sup>3</sup>, las cuales son representadas de una manera que contrasta con la sociedad occidental americana y difiere de la representación estereotipada que normalmente se encuentra en el cine americano sobre los grupos indígenas, particularmente la que se le ha dado en el western, donde han sido vistos como grupos salvajes o peligrosos.

El contraste entre indígenas y occidentales se observa en *El nuevo mundo*, donde la irrupción de los ingleses en las tierras de la tribu Powhatan es uno de los conflictos centrales de la película. En *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998) se presenta otra irrupción, ahora de parte de las tropas estadounidenses en las islas de Guadalcanal, ubicadas en el océano Pacífico, donde habitan tribus melanesias.

A partir de la perspectiva estructuralista de la narrativa (Wollen, 1998), la cual postula que las estructuras de las narrativas están constituidas por sistemas de oposiciones conceptuales que ordenan el sentido y que se pueden entender temáticamente como pares binarios

(por ejemplo, indígena/europeo, nómada/sedentario), en este trabajo analizo la forma en que son representadas las sociedades indígenas en su oposición o contraste con los personajes de la sociedad occidental americana, con el propósito de entender qué función temática y simbólica cumplen dentro de la obra de Terrence Malick.

A partir del análisis narrativo y de algunos elementos estilísticos de la puesta en escena en *La delgada línea roja* y *El nuevo mundo*, propongo que el mencionado contraste no es solamente argumental, sino que tiene una función simbólica relacionada con una preocupación implícita del director por representar la dialéctica de la *gracia* y la *naturaleza* de la teología cristiana. Esta preocupación se ha ido desarrollando progresivamente a través de su filmografía y enmarca la temática del impacto de la modernidad en la sociedad occidental americana.

## Gracia/naturaleza

Hay distintas interpretaciones entre la teología católica y la protestante sobre el significado de la gracia y la naturaleza. La distinción entre naturaleza y gracia no se deriva directamente de ninguna escritura, sino que es producto de una reflexión teológica sobre el mensaje bíblico en su conjunto. Para los católicos, la gracia es una influencia especial por la cual Dios actúa a través del hombre y “abre posibilidades que no residen al alcance del hombre en su estado natural” (Te Selle, 1965, p. 240). La naturaleza es el estado natural del hombre en el mundo físico, estado al que llegó después de la caída del Edén. Para los teólogos protestantes, en cambio, “la vida cristiana es la vida auténtica hacia la cual el hombre, naturalmente, está predispuesto y orientado, pero no puede acceder a ella en su estado de pecado hasta que sea liberado por la gracia de Dios” (Te Selle, 1965, p. 242).

Existen varios elementos argumentales y de la puesta en escena en las películas del director para ser interpretados a partir de la tensión que hay entre *gracia* y *naturaleza*, entendido como un campo semántico (Bordwell, 1991), es decir, como una estructura conceptual que ordena el sentido en la narrativa de dichos filmes por oposición o contraste de ambos términos. Por tanto, la filmografía de Terrence Malick puede ser interpretada de manera simbólica como una búsqueda para encontrar la *gracia* de Dios en el hombre en su estado de *naturaleza*, en el

1 Terrence Malick es un director de cine estadounidense conocido por tener un estilo visual muy reconocible que ha influenciado el trabajo de diversos directores como Christopher Nolan y Lee Isaac Chung. A pesar de que sus filmes han obtenido premios como la Palma de Oro del Festival de Cannes, nunca concede entrevistas públicas y no suele hablar sobre su obra.

2 La ciencia se volvió más relevante a medida que promovía el desarrollo del conocimiento especializado basado en la razón y el abandono de principios tradicionales, como la religión, que se usaban antes para explicar el mundo. En este sentido, la relación con la naturaleza también cambia profundamente (Giddens, 2000).

3 Para Durkheim, estas sociedades son aquellas en las que los lazos entre los individuos se basan en una conciencia colectiva, lo que significa que todos los miembros del grupo tienen las mismas costumbres y creencias (López Fernández, 2009).



mundo físico que el hombre ha creado. Es una indignación para encontrar los aspectos trascendentales de la vida en un mundo moderno que parece solo estar compuesto de logros materiales, para ver si es posible alcanzar alguna clase de redención.

En este sentido, es fundamental entender el interés del director por representar a las sociedades tradicionales en contraste con sociedades occidentales.

### **El campo semántico gracia/naturaleza**

En general, muchos aspectos de su filmografía pueden ser vistos a través de la dualidad *gracia/naturaleza*. Esto incluye las motivaciones de sus personajes, el uso del espacio y paisajes, música y, en particular, los elementos de la naturaleza como el fuego y el agua, cuya representación repetitiva es un motivo muy reconocible a lo largo de su producción cinematográfica.

La preocupación por la dualidad de la gracia y la naturaleza se va desarrollando progresivamente a través de su filmografía.

**Foto:**  
*La delgada  
línea roja*

En sus primeras obras vemos que ya existe una dualidad en los personajes asociada de manera más general al bien y el mal<sup>4</sup>. El contraste de *gracia/naturaleza* va a adquirir su representación más explícita en *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011), donde esta oposición es representada a través de los personajes de la madre (quien representa el polo de la gracia) y el padre (quien es asociado a la naturaleza). Son dos fuerzas que parecen estar en una batalla dentro del personaje principal, el hijo llamado Jack<sup>5</sup>.

En sus últimos filmes, se muestra en el contraste entre la vida de excesos, típica de ciertas profesiones, como la de un guionista de Los Ángeles, California, en *Knight of Cups* o la de unos músicos de la escena artística de la ciudad de Austin, Texas, en *Song to Song*, en comparación con la “vida más simple, que es más libre y dramática”<sup>6</sup> de gente que se gana la vida en pequeñas comunidades rurales en Yucatán, México. Podemos hablar de que los elementos

4 Como se muestra en el monólogo del personaje de Linda Manz en *Días del cielo*: “Nobody’s perfect. There was never a perfect person around. You just have half-angel and half-devil in you”.

5 Esta lucha se distingue en un monólogo interno de este personaje: “Mother, father. Always you wrestle inside me; always you will”.

6 Palabras de Terrence Malick en el Festival de Austin SXSW del 2017, una de las pocas entrevistas públicas que ha dado.





Fuente: FilmAffinity

asociados al campo semántico *pueblo rural/ciudad urbana* son análogos a los que pertenecen al de *gracia/naturaleza* en la filmografía de Malick.

Por ello, es particularmente importante analizar y entender el uso del espacio y los paisajes en el cine del director, pues la dualidad de la gracia y la naturaleza no solo se representa a través del comportamiento de sus personajes, sino también de paisajes y lugares, particularmente — como mencioné — a partir del contraste *pueblo rural/ciudad urbana*. El cine de Malick crea un código visual para representar este contraste. Los lugares también tienen una función expresionista en sus filmes, pues pueden ser vistos como una representación de estados subjetivos de los personajes.

Elementos de la modernidad, como rascacielos y edificios, son usados en *El árbol de la vida* para parecer jaulas cerradas (naturaleza), en contraste con espacios naturales al aire libre (gracia), en especial, los campos de trigo. Estos, casi siempre filmados en la hora dorada, se han convertido en un motivo recurrente en su filmografía.

Lugares naturales, como lagos y campos de trigo, también están asociados a estados subjetivos que los personajes experimentan. Esto se presenta de manera más clara en sus últimos filmes como *Knight of Cups* y *Song to Song*, ya que las escenas en lugares naturales no parecen ser parte del mismo nivel narrativo que donde toma lugar la acción principal del relato (pues parece no haber una conexión argumental que lleve a los personajes a dichos lugares naturales). Situación que es diferente en sus primeros filmes, en donde la acción principal del relato se desarrolla en lugares naturales al aire libre.

Las máquinas, como las que sirven para arar los campos de trigo o los tanques de guerra, son mostradas destruyendo o controlando el mundo natural. Esta es otra manera

**Foto:**  
*El nuevo mundo*

en que la dualidad *gracia/naturaleza* es representada. Podemos decir que los elementos asociados al polo de *naturaleza* son las máquinas, ciudades modernas, profesiones modernas, fuego, motivaciones de sus personajes, como la envidia o la avaricia. La *gracia* la asocia con pequeños pueblos rurales, el sol en la hora dorada (la cámara siempre busca al sol), agua, plantas, animales silvestres, velas, emociones como el amor, la empatía, y lo que parece ser una cierta actitud desinteresada que presentan algunos de sus personajes, que es consistente con el punto de vista del filósofo cristiano san Agustín, quien postula que la gracia hace que el hombre se aleje de su ego.

### **Los grupos indígenas en *La delgada línea roja* y *El nuevo mundo***

Dos películas representan grupos indígenas en el cine de Terrence Malick: *La delgada línea roja* y *El nuevo mundo*. Suceden en dos momentos importantes de la historia: la Segunda Guerra Mundial y la conquista de América.

La representación de los grupos nativos en ambos filmes contrasta con los personajes occidentales y hay elementos formales para sugerir que las comunidades indígenas no solo tienen funciones narrativas, sino también una función simbólica asociada a la representación de la gracia en contraste con la naturaleza. Es decir, los elementos fílmicos asociados al campo semántico de *grupos indígenas/*

*grupos occidentales* son análogos a los de *gracia/naturaleza*.

En ambas películas hay un personaje que es el que está en contacto con las poblaciones indígenas y las percibe de una manera distinta del resto de sus compañeros occidentales (el soldado Witt en *La delgada línea roja* y el capitán John Smith en *El nuevo mundo*).

En *El nuevo mundo* no se dice explícitamente qué piensa el capitán John Smith sobre la tribu Powhatan, pero en su guion<sup>7</sup> dice que Smith se siente atraído a Pocahontas por “el misterio de su libre y fresca vida”.

Las escenas de *La delgada línea roja* en las que aparece el soldado Witt interactuando con la tribu melanesia no estaban originalmente escritas en el guion; fueron agregadas deliberadamente durante la filmación. Después de que Witt muere a manos de los japoneses, aparece nadando con la tribu melanesia. Esta escena es fundamental para entender el papel simbólico de los nativos melanesios en la película, pues parece sugerir que no son mortales como los personajes occidentales, o al menos no parecen habitar el mismo nivel narrativo que los americanos.

7 Es importante tener en cuenta que los guiones de Terrence Malick utilizan un lenguaje literario de tipo poético que no suele ser la forma habitual en que se escriben los guiones para cine o televisión.

**Foto:**  
*La delgada línea roja*

En ambas películas vemos a los occidentales irrumpir en tierras que no son suyas en búsqueda de riqueza o control de las tierras, pero la destrucción que estos personajes generan viene a perjudicarles, pues parecen nunca estar satisfechos con sus acciones.

En *La delgada línea roja*, los soldados en Guadalcanal piensan que están muriendo para nada, como le dice el sargento Welsh al soldado Witt<sup>8</sup>. No ven ningún sentido de estar en la guerra de Guadalcanal más allá de matar al enemigo. El sargento Welsh representa el estado de naturaleza y el punto de vista moderno del mundo. Él mismo dice que solo hay un mundo, nada más allá, no hay redención después de morir. El soldado Witt es su contraparte, dice que él ha visto *otro mundo*. Parece estar hablando de las escenas del inicio de la película cuando aparece interactuando alegremente con la tribu melanesia.

Los melanesios contrastan con la representación de los personajes occidentales en *La delgada línea roja*. Los nativos practican rituales religiosos de manera grupal, lo que une a su comunidad. Las mujeres cuidan a los niños, los hombres salen a pescar. El soldado Witt nada con ellos después de morir, lo que se puede interpretar como que está en alguna clase de cielo o en la vida eterna, donde se libera del sufrimiento de la guerra.

Durante toda la película, el soldado Witt se pregunta si será capaz de estar calmado cuando la muerte lo encuentre, con la misma calma que recuerda que tenía su madre cuando ella murió. Los demás soldados parecen estar en un estado de ansiedad constante en un ambiente hostil y sin orden, donde solo sobrevive el más fuerte. Algunos tratan de

8 El diálogo textual del sargento Welsh dice: “What difference do you think you can make, one single man in all this madness? If you die, it’s gonna be for nothing. There’s not some other world out there where everything’s gonna be okay. There’s just this world”.



# EL SENTIMIENTO DE ANOMIA EXPERIMENTADO POR LOS PERSONAJES OCCIDENTALES EN LAS SOCIEDADES CAPITALISTAS MODERNAS PARECE SER, PARA MALICK, EL ESTADO DE NATURALEZA DE LOS HOMBRES.

explicarse qué hacen ahí, pero solo tienen incertidumbre. En este sentido, la representación de los grupos occidentales en ambas películas se puede explicar por el concepto de anomia, que se refiere a la situación que ocurre cuando las normas sociales pierden su influencia sobre el comportamiento de los individuos (Giddens, 2000, p. 741). Jürgen Habermas, en su libro *Teoría de la acción comunicativa*, retoma el concepto de anomia de Durkheim para explicar cómo las sociedades capitalistas modernas producen cambios siempre constantes, los cuales tienden a destruir el orden moral del cual dependen. Anomia es un concepto fundamental para entender la representación de las tropas americanas en la invasión de Guadalcanal y los asentamientos ingleses en el Nuevo Mundo.

Según Durkheim, las sociedades tradicionales tienden a tener lazos fuertes entre sí y un gran sentido de pertenencia, ya que todas sus acciones sirven al mismo objetivo y metas. Sin reglas claras y sin saber cuál es su papel dentro de la sociedad, los sujetos modernos tienden al estado de anomia. Las antiguas organizaciones y las reglas que determinan lo correcto fueron dejadas atrás por la sociedad moderna sin el suficiente tiempo para ser reemplazadas por otras nuevas (López Fernández, 2009).

Esto es particularmente claro en los asentamientos ingleses en Norteamérica, representados en *El nuevo mundo*. Después de robar las tierras Powhatan, los ingleses no tenían un sentido de pertenencia a su grupo, solo les importaba tener más ganancias para sí mismos, aun si esto afectaba a otros ingleses. Los soldados en Guadalcanal solo tenían el recuerdo de sus seres amados, pues no contaban con un verdadero propósito para estar en la guerra.

En este sentido, la anomia y la ansiedad son elementos de las sociedades capitalistas modernas que parecen estar asociados al estado de *naturaleza*, y contrastan con la paz de las poblaciones nativas, que son símbolos de *gracia*. La sociedad, para Durkheim, es una fuerza externa superior al sujeto que posee una fuerza coercitiva positiva sobre los deseos del individuo (Deflem, 2015, p. 719). En *El nuevo mundo*, la ausencia de esta fuerza coercitiva externa genera el estado anómico de los colonos ingleses.

El sentimiento de anomia experimentado por los personajes occidentales en las sociedades capitalistas modernas parece ser, para Malick, el estado de naturaleza de los hombres. Por ello, se puede considerar que el campo semántico de *anomia/orden* es análogo y está en función del de *grupos modernos occidentales/grupos tradicionales indígenas*.

La voz en *off* en el cine de Malick es relevante para entender cuál es la relación del estado de *naturaleza* con la *gracia*. Los personajes que están en contacto con grupos nativos normalmente tienen una intuición sobre la *gracia*. Estas voces en

**Foto:**  
*La delgada  
línea roja*



Fuente: FilmAffinity





Fuente: FilmAffinity

off se caracterizan por no ser parte del tiempo narrativo del relato en los filmes de Malick, pues se enuncian en un tiempo/espacio incierto. Esto les da la calidad de monólogos internos que a veces no está claro para quién o quién los está enunciando. Lo que sí se afirma es que existe una posibilidad de alcanzar algo más allá de los logros materiales.

De esta manera, concluyo que los grupos indígenas son la representación de la *gracia* en el cine de Malick, en contraste con las sociedades occidentales modernas que son el estado de *naturaleza*. Es decir, el campo semántico de *grupos tradicionales indígenas/grupos occidentales modernos y orden/anomia* está en función del *de gracia/naturaleza*. Asimismo, esto se relaciona con la temática de la modernización que atraviesa toda la filmografía de Terrence Malick, la cual es presentada de manera problemática. Esto se observa en que hay una tensión

**Foto:**  
El nuevo mundo

entre *premodernización y modernización*, en donde la modernidad de la sociedad occidental americana es presentada en un estado de anomia, frente al estado de orden de los grupos indígenas tradicionales, lo cual en la filmografía de Terrence Malick representa simbólicamente la tensión entre *gracia/naturaleza* de la teología cristiana. ◻

### Referencias

- Bordwell, D. (1991). *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard University Press.
- Damien. (2017, 17 de marzo). *Michael Fassbender & Terrence Malick talk about "Song to Song" at the SXSW (Austin, Texas)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xFBYGqW4ThQ>
- Deflem, M. (2015). Anomie: history of the concept. En *International Encyclopedia of Social and Behavioral Sciences* (pp. 718-721). DOI: 10.1016/B978-0-08-097086-8.03067-1
- Giddens, A. (2000). *Sociología* (3.ª ed.). Alianza Editorial.
- López Fernández, M. P. (2009). El concepto de anomia de Durkheim y las aportaciones teóricas posteriores. *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, IV(8), 130-147. <https://www.redalyc.org/pdf/2110/211014822005.pdf>
- Te Selle, E. (1965). The problem of nature and grace. *The Journal of Religion*, 45(3), 238-249. <http://www.jstore.org/stable/1200723>
- Wollen, P. (1998). *Signs and meaning in the cinema* (4.ª ed.). British Film Institute.

# Cine y cultura

## experiencias edu

A partir de la actividad de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima "Cine, valores humanos y cultura de paz", dirigida a profesores y alumnos de secundaria de Lima Metropolitana, y de dos trabajos de investigación sobre la filmografía de Miyazaki, mediante cine debate para profesores de primaria y entrevistas con profesores universitarios, se reflexiona sobre la relación entre el cine y la cultura de paz.

★ FERNANDO RUIZ VALLEJOS



Foto: La princesa Mononoke  
Fuente: Wallpaper Abyss



# de paz comunicativas

Del 2003 al 2012, realicé una actividad de promoción educucomunicativa de cine para estudiantes de secundaria y sus profesores denominada “Cine y valores humanos” en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. A la mitad de ese recorrido, en el año 2007, a la facultad le fue otorgada por la UNESCO la Cátedra Cultura de Paz. Se acordó, entonces, que la mención a la paz se agregaría al nombre de la actividad. Por ello, a partir de esa fecha, se llamó “Cine, valores humanos y cultura de paz”.

Esta relación conceptual entre cine, valores y paz la encontré sumamente pertinente, a través de la difusión de películas de contenido axiológico. Era claro que así se estaba en el cauce de la cultura de paz. La creatividad, honestidad, justicia, libertad, responsabilidad, solidaridad, tolerancia y verdad estaban presentes en las películas proyectadas y analizadas como propuestas de acción que debían ser debatidas, lo cual enriquecía mutuamente a profesores y alumnos. A continuación, expongo algunas de las apreciaciones expuestas en los debates respecto a las cien películas que en total durante diez años se fueron trabajando.

En el caso de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957), de Ingmar Bergman, fueron sobrecogidos por los matices de la fotografía en blanco y negro —que rara vez tenían ocasión de ver—, así como por el ritmo narrativo, que ambientaba la angustia existencial ante la presencia de la muerte. En *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut, basada en la obra de Ray Bradbury, destacaron la agresión de la quema de libros de un régimen opresivo y la misión libertaria de retenerlos en la memoria de los hombres y mujeres que se constituyen en libros vivientes. En *Barbarroja* (*Akahige*, 1965), de Akira Kurosawa, se subrayó la seriedad y tosquedad, pero inmensa bondad de la abnegada labor del médico. En *Estación central* (*Central do Brasil*, 1998), de Walter Salles, la relación solidaria entre el niño y la profesora jubilada, en la que se da una suerte de conversión humanitaria. En *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945), obra neorrealista de Roberto Rossellini, la tensión y valoración por la lucha de la resistencia ante el régimen nazi, en especial el impacto por la heroica muerte del sacerdote, contemplada por sus alumnos. En *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, la confusión ante ese abigarrado y decadente mundo que es el planeta Tierra, donde un robot casi perfecto se extingue antes de lograr matar a su cazador humano. En *El pianista* (*The Pianist*, 2002), de Roman Polanski, el temor, la angustia y la solidaridad con un fugitivo judío de los nazis que han eliminado a toda su familia.

Estas y otras obras conmocionaron las mentes de profesores y alumnos, quienes emitieron en libertad absoluta sus opiniones ante situaciones que vivieron como una experiencia vicaria y así experimentaron una especie de aprendizaje vivencial. Es de notar que algunos profesores se me acercaban al final del debate y comentaban que estaban impresionados por la soltura con que opinaban sus alumnos. Hablábamos entonces del impacto emocional que causaban las películas, la identificación con personajes y situaciones, y el contexto de libre expresión que

suponía el cine debate. En cada una de estas sesiones se tenía claro el enfrentamiento entre fuerzas opuestas. Eso también ocurrió cuando vieron el cine de Miyazaki, solo que en ese caso experimentaron la condición humana de manera muy peculiar.

## **Miyazaki: originalidad y consistencia para una reflexión profunda**

En este caso, quiero destacar la experiencia educucomunicativa en el cauce de la cultura de paz que he tenido en la actividad de cine debate de tres películas de Hayao Miyazaki.

Con respecto a *La princesa Mononoke* (*Mononoke-hime*, 1997) en el ámbito educativo, cabría preguntarse qué puede aportar para la cultura de paz una trama acerca de la angustiada búsqueda de un joven príncipe por el remedio para el maleficio que lo aqueja.

La historia brinda un escenario de variados enfrentamientos entre el poder, los marginales y la naturaleza en una narración que entrelaza un antiguo periodo del Japón con lo mágico-religioso en un marco, a primera vista, predominantemente ecológico. No obstante, habría que considerar otra percepción más amplia: “El corazón temático de esta película no reside tanto en cuestiones de índole ecológica, sino en la convivencia del ser humano con el conjunto de su realidad natural” (López & García, 2020, p. 147). En ello creemos que tiene mucho que ver el minucioso trabajo de esa ambientación; de hecho, se imponen a la consideración del espectador los planos de detalle de los seres del bosque. Asimismo, el carácter de los variados personajes no estereotipados y con puntos de vista antagónicos pone en debate los planteamientos axiológicos, lo cual brinda autenticidad a la narración. Igualmente, la propuesta de lo fantástico en un ambiente tan variado y misterioso que logró sobrecoger a la audiencia de alumnos y profesores. El final, de alguna manera abierto, motiva aún más la reflexión del espectador.

En el caso de *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001), estamos en una atmósfera plenamente mágica



de divinidades del Japón. Esta vez, la consentida heroína adolescente se encuentra sola frente al reto de asumir esforzados trabajos en un ambiente desconocido y sorprendente que la sitúa en un penoso camino hacia la madurez. Una ambientación especialmente extraña y misteriosa sirve de marco a situaciones en las que se percibe la angustia existencial de la protagonista. La variedad de extraños personajes, colores, atuendos y sonidos inquietan y sorprenden a los espectadores; el ritmo audiovisual acelera la atmósfera de tensión. Los antivalores y valores son evidenciados. Por otra parte, la película da indicios de que la fantasía se comparte con la realidad, pues al final, se ve que Chihiro conserva en su cabeza la goma que le sujeta el pelo, objeto recibido en el contexto fantástico. “Las vivencias de la protagonista, por tanto, han sido reales, pero han tenido lugar en una dimensión paralela a nuestro universo conocido” (Fortes, 2019, p. 71).

En la película *El castillo ambulante* (*Hauru no Ugoku Shiro*, 2004), la joven protagonista vive un encantamiento producto de una maldición que la condena a hacerse súbitamente anciana, y acude al único mago que la puede librar de ello. La tensión vivida por los personajes se amplía en el contexto de guerra, que se muestra extraña y altisonante, pero luego vuelve al cauce existencial y mágico de lo individual. Los personajes son extraños; la incertidumbre, la fantasía y la ilusión guían toda la película. El conflicto se ahonda en la angustia. La búsqueda de solución tiene origen, desarrollo y final mágico, pero lo esencial es plenamente humano: el esfuerzo, la ilusión, la conmoción emocional, la sencilla bondad de ella y el complicado trasfondo de él trasuntan la violencia bélica que se muestra absurda, sin sentido.

Miyazaki juega con el espacio y el tiempo, y deja un sabor de búsqueda en lo sorpresivo de lo sobrenatural, y en lo que ello implica en la vida cotidiana. También, en la connotación de lo creativo que, junto a la reflexión, pueden incentivar la profundización en la condición humana. “Miyazaki busca provocar un efecto en el inconsciente colectivo que haga al hombre plantearse su papel en el mundo y en la sociedad” (Montero, 2014, p. 252).

### **Totoro y Los increíbles: percepción de propuestas axiológicas**

En otro espacio del encuentro entre la educomunicación y la cultura de paz, está la experiencia de haber investigado la percepción tanto de profesores de primaria como universitarios respecto a la comparación entre las películas *Mi vecino Totoro* (*Tonari no Totoro*, 1988), de Miyazaki, realizada en Studio Ghibli, y *Los increíbles* (*The Incredibles*, 2004), de Brad Bird, producción de Disney-Pixar.

En *Mi vecino Totoro*, un padre y sus dos menores hijas se mudan a una casa en el campo para estar cerca de la madre, que está en un hospital vecino; la trama, paulatinamente, se va transformando en una historia que dialoga con lo sobrenatural. La cotidianidad comparte el respeto y valoración de la naturaleza y la fantasía que envuelve la mente de las niñas.

En *Los increíbles*, una familia citadina de aburridos superhéroes, a los que el Estado les ha prohibido serlo, vuelve a la acción ante una amenaza a la sociedad.

Respecto a la percepción que tenían los profesores de primaria de ambas películas, se puede resaltar su apreciación de los valores. En el caso de *Los increíbles*, “enfataron en el trabajo en equipo, cooperación y solidaridad” (Ruiz Vallejos & Cabrera

Vargas, 2015, p. 2313). En el caso de *Mi vecino Totoro*, “la amistad, amor, solidaridad y esperanza” (Ruiz Vallejos & Cabrera Vargas, 2015, p. 2134). Los profesores también manifestaron:

En *Los increíbles* se asocian el logro individual y de grupo, la posmodernidad está presente con la tecnología y la situación es irreal; en *Mi vecino Totoro*, la perspectiva sistemática e integral del todo está presente en sus interpretaciones, la situación es más realista y se aprecia lo fantasioso y mágico como recursos del sentido interpretativo de la realidad. (Ruiz Vallejos & Cabrera Vargas, 2015, p. 2134)

En lo que concierne a los profesores universitarios, la educación social, moral, cívica y en valores afloró continuamente:

La educación multicultural se ubicó en el debate entre dos ejemplos significativos: la cultura de Estados Unidos de Norteamérica y la de Japón. En ambos casos, la educación para la paz resultó una promesa y logro. Finalmente, la educación emocional fue un entorno continuo que provocó la expresión de sentimiento. (Ruiz Vallejos, 2016, p. 52)

En ese sentido, se podría recordar la importancia que se debe asignar a la gestión de lo emocional en relación con la propuesta ideológica y axiológica de los productos mediáticos (Ferrés & Piscitelli, 2012).

Con las experiencias enunciadas se han tocado tres ámbitos: el primario, el secundario y el universitario. Es innegable el aporte a la reflexión y acción formativa que ello ha concitado en las sesiones de cine debate y entrevistas. Continuar y profundizar dicha tarea es un compromiso de la educomunicación para la cultura de paz. ◻

### **Referencias**

- Ferrés, J., & Piscitelli, A. (2012). La competencia mediática: propuesta articulada de dimensiones e indicadores. *Comunicar*, 38, 75-82. <https://doi.org/10.3916/C38-2012-02-08>
- Fortes, R. (2019). *Hayao Miyazaki*. Akal.
- López, A., & García, M. (2020). *Mi vecino Miyazaki*. Diabolo Ediciones.
- Montero, L. (2013). *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*. Dolmen Editorial.
- Ruiz Vallejos, F. (2016). Expertos animados por el cine. El cine como herramienta educativa. *Comunifé*, 16(XVI), 45-59. <https://doi.org/10.33539/comunife.2016.n16.2024>
- Ruiz Vallejos, F., & Cabrera Vargas, L. D. (2015). La percepción pedagógica de películas de dibujos animados. Caso: profesores de educación primaria de Lima Metropolitana. En M. F. Uribe Orozco (Ed.), *Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social FELAFACS. Convergencias Comunicativas. Mutaciones de la cultura y del poder* (pp. 2306-2315). [https://www.academia.edu/37322632/Memorias\\_Felafacs\\_con\\_ISSN\\_pdf](https://www.academia.edu/37322632/Memorias_Felafacs_con_ISSN_pdf)

# El precio de la independencia

Fuente: El País

AL FINAL DE LA ESCAPADA ★



## ENTREVISTA con Peter Bogdanovich

★ JOSÉ LUIS RIDOUTT Y ALEX ZISMAN

En homenaje al cineasta, quien murió por complicaciones del párkinson a inicios de este año, publicamos esta entrevista, que apareció originalmente en *La Gran Ilusión*, la anterior revista de cine de la Facultad de Comunicación de nuestra universidad, hacia fines de los años noventa<sup>1</sup>. El realizador habla de su rebeldía en el mundo de Hollywood y de su cercanía con directores legendarios.

<sup>1</sup> La entrevista "El precio de la independencia: entrevista con Peter Bogdanovich", por José Luis Ridoutt y Alex Zisman, fue publicada en *La Gran Ilusión*, revista de cine de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, edición 7, primer semestre de 1997 (pp. 4-9).

eter Bogdanovich fue entrevistado en Toronto por dos cinéfilos peruanos que residen en esa ciudad, Alex Zisman y José Luis Ridoutt. Amigos y colaboradores de *La Gran Ilusión*, ellos nos enviaron el valioso testimonio de uno de los realizadores que mayores problemas ha confrontado dentro de la industria hollywoodense en los últimos treinta años. Luego de ser conocido como un destacado crítico, Bogdanovich fue el niño prodigio de un posible nuevo cine, luego de sus triunfales inicios con *Míralos morir* (*Targets*, 1968) y *La última película* (*The Last Picture Show*, 1971). Pero luego de *Luna de papel* (*Paper Moon*, 1973) una carrera accidentada lo convierte en uno de los rebeldes de Hollywood, en uno de esos Maverick de la industria que casi nunca ven finalizados sus proyectos tal como los concibieron. Bogdanovich recoge la posta que heredó, entre otros, del Nicholas Ray de los años cincuenta y del Peckinpah de las dos décadas siguientes, lo que no obsta para que su obra, pese a todo, sea una de las más atendibles en una mirada a la producción americana de las últimas décadas.

De las catorce películas de ficción que lleva realizadas hasta la fecha, diez han sido estrenadas entre nosotros; pero, salvo *La chica terremoto* (*What's Up, Doc?*, 1972) y *Luna de papel*, en menor medida, *La última película* y *Máscara* (*Mask*, 1985), las otras han pasado más bien inadvertidas, lo que constituye un indicio del escaso margen de atención que la propia industria le ha concedido a sus filmes, varios de los cuales se alimentan de las fuentes del cine clásico, especialmente de la comedia.

Las respuestas de Bogdanovich transmiten con sinceridad y sin rodeos las dificultades que confronta un realizador que no quiere ponerse al servicio de los proyectos que le dicten.

**En 1971, usted hizo *Directed by John Ford* para el American Film Institute (AFI). ¿Cómo se concibió este proyecto? ¿Cuáles son sus últimas impresiones de este irascible cineasta?**

Podría hacer un libro sobre eso. He hecho ya un libro sobre John Ford, pero antes escribí un artículo para la revista *Esquire*, en 1963, que fue publicado en 1964. Se llamó "El otoño de John Ford". Dos años después, la editorial de la Universidad de California publicó un libro mío sobre Ford, que todavía circula.

George Stevens Jr., del AFI, me llamó en 1967 para preguntarme si quería realizar un documental sobre Ford, que sería el primero de una serie que se iba a producir sobre diversos cineastas. En realidad, me preguntaron si podía hacerlo sobre Frank Capra, pero yo preferí a Ford. No hubo mucho dinero para llevarlo a cabo, no estaban disponibles los clips de sus películas y no hubo demasiada cooperación. Como resultado de ello, nos demoramos tres años en hacerlo, por partes. Nunca conseguimos el permiso para usar los fragmentos de las películas. Y es por eso que el documental nunca se ha exhibido, salvo en sitios donde no se paga entrada o en la televisión por cable. Suena ridículo.

Yo creo que el documental estaba bien. Pienso que lo pude haber hecho mejor. Incluso, he estado buscando la manera de rehacerlo. Contiene un material maravilloso sobre John Wayne, James Stewart, Henry Fonda y Ford. Tengo la esperanza, ahora, de poder hacerlos algún día como un especial para la televisión utilizando los "malditos" fragmentos de las películas. John (Ford) lo vio y le preguntamos qué le parecía. Me miró y dijo: "Good job on a dull subject" (Buen trabajo para un tema tonto) (risas). Era un tipo extraordinario, un gran director, una persona muy difícil para conversar. Probablemente en vida no fue particularmente feliz, pero pienso que su trabajo sí le daba felicidad hasta cierto grado. No creo que fuera, de todas formas, una persona feliz; llevaba más bien una existencia infeliz.

Fuente: CineCiutat



**Como crítico de cine, usted tuvo oportunidad de acercarse a otras leyendas de Hollywood, incluyendo a Howard Hawks y Orson Welles. ¿Cómo describiría su relación con estos directores?**

Tengo un nuevo libro que se va a publicar en Estados Unidos este año. Se llama *Who the Devil's Made It* y contiene mis entrevistas con dieciséis diferentes directores. Entre ellos figuran Howard Hawks, Alfred Hitchcock, George Cukor, etcétera. La entrevista con Hawks es la más larga del libro. Hablo mucho sobre él; también se dice bastante sobre su trabajo. Fue maravilloso conmigo y muy alentador y... no sé cómo decirlo, paternal. Pasamos varios buenos momentos juntos; era muy gracioso y le gustaba mucho hablar sobre sus películas. Lo conocí por unos cuantos años y era muy parecido a los personajes de sus filmes. No reía exageradamente, era más bien callado (*laid back*); pero cuando se tomaba unos tragos se podía reír particularmente de algunas viejas cintas que había realizado, de algunas de las situaciones en las que se veían envueltos ciertos personajes.





Por ejemplo, Cary Grant en *La adorable revoltosa* (*Bringing Up Baby*, 1938) y *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*, 1949). Tenía un malvado sentido del humor.

A Orson Welles, por supuesto que lo conocí durante muchos años. Fuimos muy amigos. También escribí un libro sobre él que todavía circula. Se titula *This is Orson Welles* y contiene fundamentalmente una extensa entrevista para la que tuve que hacer también una larga introducción. Orson fue un gran amigo y tuvo una gran influencia en mi vida.

**Durante sus años de formación, usted estuvo relacionado con el teatro, tanto en calidad de actor como de director, mientras se establecía como crítico de cine. ¿Cuándo se dio cuenta de que filmar películas era lo que realmente quería hacer en la vida?**

Pienso que siempre quise hacer películas. Originalmente deseaba ser una estrella de cine y estoy muy decepcionado de no serlo (risas).

Si pudiera volver a vivir mi vida de nuevo, continuaría actuando y dirigiendo. He sido más bien más bien un tonto por no seguir actuando, pero trataré de remediar esto en el futuro.

Escribí mi primer guion cuando tenía 19 años. Escribí también libretos de películas que quería hacer. El guion que redacté se basó en una historia corta propia.

Desgraciadamente se perdió y no la puedo encontrar. Era un guion interesante, que tenía ciertas cosas que, por ejemplo, hizo Alain Resnais en *Hiroshima, mon amour* (1959). Esta suerte de *fast flashbacks*.

De cualquier modo, he estado actuando y dirigiendo desde muy joven. No sé si hubo algún momento específico en que me decidí a ser director. No había pensado en eso hasta que tuve 19 años. En la escuela de actuación de Stella Adler dirigí una escena con cinco compañeros y le gustó mucho a ella, tanto que siguió alentándome. Ese debe haber sido el momento en que decidí que

**Foto:**  
*Luna de papel*

EN LA ESCUELA DE ACTUACIÓN  
DE STELLA ADLER DIRIGÍ  
UNA ESCENA CON CINCO  
COMPAÑEROS Y LE GUSTÓ  
MUCHO A ELLA, TANTO QUE  
SIGUIÓ ALENTÁNDOME. ESE  
DEBE HABER SIDO EL MOMENTO  
EN QUE DECIDÍ QUE TENÍA QUE  
SER DIRECTOR.

tenía que ser director. Las dos primeras obras que realicé en Nueva York eran sobre películas. Una de ellas, *The Big Knife*<sup>1</sup>, un drama sobre Hollywood; la otra, *Once in a Lifetime*, una comedia dura también sobre el mundo del cine.

#### ¿Cómo conoció a Roger Corman y de qué manera esta relación lo llevó hasta *Míralos morir*, su primer filme?

En un cine. Fui a una sala a ver *La bahía de los ángeles* (*La baie des anges*, 1963), de Jacques Demy. Él estaba sentado detrás de mí y alguien que estaba con nosotros nos presentó. Roger dijo: "Tú escribes, ¿no?, eres escritor". Yo le contesté que sí, que escribía para la revista *Esquire*. Me preguntó si me gustaría escribir un guion y, ante mi afirmativa respuesta, me animó a que lo llamara. Así lo hice y conseguí el trabajo para redactar un guion que se llamó *The Criminals*, sobre Polonia durante la Segunda Guerra Mundial. Acabo de encontrarlo y estoy pensando en producirlo, pues me pertenece.

Después que empezamos a escribir ese libreto, Roger me llamó para decirme que estaba por comenzar el rodaje de una cinta titulada *All the Fallen Angels*, que el guion que tenía no era muy bueno y que quería que lo revisara para darle una opinión. Luego me pidió que fuera su asistente en la filmación de la película. Así me convertí en su asistente general durante todo el rodaje. En ese entonces ganaba 125 dólares a la semana y 150 mientras rodábamos. Tenía que leer el guion y buscar algunas locaciones. Al terminar la lectura, le manifesté que no tenía nada de bueno y que podría ayudarlo a reescribirlo. Así se inició mi relación con Roger. Al final, la película se llamó *Los ángeles del infierno* (*The Wild Angels*, 1966). Reescribí un 80 % de la historia y terminé

<sup>1</sup> Dirigida por Robert Aldrich en 1955. Se estrenó en el Perú con el título *Intimidad de una estrella*.

dirigiendo tres semanas de la cinta en la segunda unidad que, en realidad, no lo fue, porque tuve bajo mi cargo a Peter Fonda, Nancy Sinatra, Bruce Dern y el resto de protagonistas. Filmé algunas tomas interesantes, muchas de las cuales han permanecido en la película, sumando alrededor de diez minutos. Rodé igualmente todas las escenas de acción. Fue una cinta muy exitosa, pues costó unos trescientos mil dólares y recaudó seis millones, que en esos días era mucho dinero. Fue también la más exitosa de Roger, así que me preguntó si quería dirigir mi propia película. Yo le dije que sí y de esta manera nació *Míralos morir*.

#### ¿Hubo algún reto en particular durante el rodaje de *Míralos morir*?

Todo. Fue una película muy difícil. Tuvimos que hacerla en veintitrés días y solamente contamos con la presencia de Boris Karloff por cinco días. Me satisface el haber aprendido de esta forma,



Fuente: American Cinematographer

rápidamente. Era una buena manera de comenzar, con muchas limitaciones, que resultaron muy útiles.

### ¿Qué lo llevó a rodar *La última película* y *Luna de papel* en blanco y negro?

*La última película* fue pensada en blanco y negro, pero no creí que nadie me dejaría hacerla así. Era un tiempo en que el blanco y negro estaba pasado de moda y no se usaba. De hecho, yo quería hacer *Míralos morir* en blanco y negro, pero Roger (Corman) no me dejó. Se intrigó ante mi petición y me dijo que no había ninguna razón, ya que nuestra visión es en color, y que no creía en el blanco y negro. Así que, cuando llegó el momento de *La última película*, no pensé que podría filmarla como deseaba y ni siquiera discutí al respecto. Un día estaba tomando desayuno con Orson Welles y le estaba contando la forma en que deseaba

rodar la cinta, con bastante profundidad de campo. Él me dijo que nunca iba a poder hacer eso en color. Entonces yo le respondí que el tipo de película actual era más rápido y que tal vez podría conseguir la misma profundidad de campo que logró en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) y en sus otros filmes. Pero él insistió en que nunca lo lograría en color. Además, me indicó que mi guion era una historia sobre gente y que debía hacerla en blanco y negro. Como yo le dije que no creía que me dejarían filmarla así, él, que conocía al productor Ben Schneider (lo conocí a través de mí), me replicó que se lo pidiera, que de pronto podría aceptar. Así lo hice y Schneider me preguntó por qué. Yo le di dos razones: las actuaciones van a ser mejores y, mucho más importante, vamos a tener un mayor *feeling* de la época. Hacerlo en color iba a resultar romántico y falso. El productor fue al estudio y aceptaron. Se comunicó conmigo una

**Foto:**  
*La última película*







Fuente: SincroGuía TV

**Foto:**  
Texasville

semana después y me dijo que podía hacerla en blanco y negro. Además, fue un filme barato, que costó poco más de un millón de dólares. Pensaron seguramente que a ese precio no iba a dolerles demasiado si había pérdidas.

En lo que se refiere a *Luna de papel* no querían que se hiciera en blanco y negro, pero por esa época era un director muy exitoso y tenían que hacer lo que yo dijera. Así lo decidí y no hubo ninguna discusión al respecto.

**¿Cómo concilió sus logros artísticos con los fracasos de taquilla de sus tres siguientes filmes: *Daisy Miller* (1974), *Al fin llegó el amor* (*At Long Last Love*, 1975) y *Nickelodeon* (1976)? ¿Cómo afectaron estos filmes el desarrollo de su carrera?**

*Daisy Miller* fue una película de éxito. En cuanto a la prensa, tuvo buenas críticas. El estudio en ese

momento estaba cambiando de administración y no se preocupó mucho por la cinta. Pero no perdió dinero, estuvo bien. Fueron las dos siguientes, *Al fin llegó el amor* y *Nickelodeon*, las que no tuvieron éxito ni con la crítica ni comercial. A *Nickelodeon* no le fue tan mal. Costó ocho millones e hizo alrededor de diez. Ambos filmes fueron proyectos muy comprometidos para mí, que no llegaron al cine en su versión definitiva como a mí me hubiera gustado. En la actualidad existe una versión arreglada de *Al fin llegó el amor* que se acerca bastante a mi gusto. Pero no de *Nickelodeon*, que fue muy mal montada. Algo realmente muy molesto. Para mí esas cintas terminaron siendo muy distintas de lo que yo hubiera querido que fueran, artística y comercialmente. Así que, básicamente, dejé de hacer películas por espacio de tres años, porque estaba muy mortificado por lo que había ocurrido y decidí que no iba a hacer ninguna otra película en Hollywood.



### el falso guion en Singapur que aseguró el rodaje allí?

Decidimos hacer la cinta en Singapur porque la historia ocurre allí y queríamos que fuera de esa manera. Pero no nos hubieran dejado filmar de haber sabido de lo que se trataba. Por eso tuvimos que inventar una historia acerca de otra película, para poder rodar tranquilamente. Asunto que nos metió en un gran problema después. Yo no he regresado a Singapur.

### **Máscara fue un éxito comercial y también entre la crítica, pero usted no se puso de acuerdo con la Universal Pictures acerca del montaje final, así como la sustitución de las canciones de Bruce Springsteen por esas otras de Bob Seger. ¿Cuál es su opinión final sobre este filme? ¿Lo veremos alguna vez tal y como usted lo concibió?**

Esta es una de las historias más tristes, porque *Máscara* era realmente una película muy buena. En la versión original, una cinta muy fuerte. Era una suerte de historia sobre la clase trabajadora, que hubiera llegado a mucha más gente en su versión original. Recaudó solamente cuarenta millones de dólares, pero fácilmente pudo haber hecho unos cien millones. Yo tengo la versión en video, un poco tosca, pero ahí está. Y cuenta con alrededor de quince minutos de música de Bruce Springsteen. Es una película totalmente diferente. A la gente le gusta mucho la versión comercial, pero la original es mejor. Esto, desafortunadamente, puede sonar arrogante, pero es así.

### **Realizar *Texasville* (1990) después de *Illegalmente tuyo (Illegally Yours, 1988)* debe haber sido muy gratificante. ¿Cómo ve este filme en la actualidad en relación con *La última película*?**

Pienso que está bien, que no estaba loco por hacerlo siendo el libro apenas regular. Lo que pasa es que tuve la oportunidad para llevarlo a cabo y con el mismo reparto de *La última película*. Hicimos una versión larga de *Texasville* y se llegó a un acuerdo con la Columbia Pictures para reestrenar *La última película* en una versión también más extensa, de modo tal que las dos películas estuvieran exhibiéndose al mismo tiempo. Sin embargo, la nueva administración de la Columbia no respetó el acuerdo y destruyó el plan. El nuevo jefe del estudio no me quería, seguramente por lo que pasó con *Máscara*, y acabó haciéndole mucho daño a *Texasville*. En esa época, *La última película* no estaba disponible, ni siquiera en video. Así que el público no podía tener idea de lo que trataba *Texasville*. Como resultado de esto, tuvimos que cortar bastante metraje, pues no tenía sentido mantener la versión larga si la gente no conocía la otra película. Fue un sabotaje, ya que *Texasville* tuvo que estrenarse con veinticinco minutos menos, lo cual afectó el conjunto del relato. Existe una versión completa en disco

Luego rodé *Jack el magnífico* (*Saint Jack*, 1979) con Roger Corman, por poco dinero. Pero no porque no me ofrecieran otros proyectos. Mucha gente piensa equivocadamente que no me ofrecían nada y eso es una tontería. Me ofrecieron millones de dólares durante esos tres años para dirigir en Hollywood. Y hubiera podido hacer hasta diez películas. Lo que pasa es que yo no quería hacer sus películas, sino las mías. *Jack el magnífico* se hizo de manera independiente, lo mismo que *Y todos rieron* (*They All Laughed*, 1981).

Asimismo, hubo una tragedia en torno a esa cinta, pero esa es otra historia. Finalmente, el efecto negativo de *Al fin llegó el amor* y *Nickelodeon* me decidió a realizar películas de manera diferente, supuso para mí volver a mis comienzos, lejos de la mierda de Hollywood.

**Muchos críticos han calificado *Jack el magnífico* como su filme más atrevido. ¿Cómo fue convencido para hacerlo y quién orquestó**



**Foto:**  
*El héroe anda  
suelto*

láser, que es una mejor película. Si se proyectan las versiones largas de ambas cintas, como dicen que lo van a hacer en un par de festivales internacionales de cine, pienso que sería algo extraordinario, porque nunca se han visto de esta manera.

#### ¿Qué es lo que ha estado rodando en Toronto?

Una serie que Barbra Streisand está produciendo con la Paramount, llamada *The Rescuers*. Son seis historias verdaderas, de una hora cada una, sobre cristianos que salvaron a los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Yo he dirigido las primeras horas, que van a ser unidas en una sola película para proyectarse en Europa en los cines. En Estados Unidos la versión será de 97 minutos y se exhibirá en televisión por cable (Showtime).

#### ¿Cuáles son sus planes futuros?

Estoy preparando varias películas, pero no sé cuál será la próxima. Hay una historia sobre fantasmas que he venido trabajando desde hace algún tiempo. Tengo también en proyecto la adaptación de una novela de Robert Graves. Pero no sé cuál de ellas será la elegida. Tal vez haga una comedia en Nueva York, pero puedo acabar haciendo otra cosa. He estado dirigiendo mucha televisión. En los dos últimos años he hecho el equivalente de cuatro películas de cine hasta ahora. He filmado bastante. Entre las varias cosas en que he participado están algunos episodios de la serie *Fallen Angels*, un video musical con Yoko Ono, un piloto para la televisión que no se vendió y no estaba nada mal. Y también dos películas. Una de ellas con Sidney Poitier, la segunda parte de *Al maestro con cariño* (*To Sir, with Love*, 1967), para la cadena CBS, a la que no le fue mal con el *rating* y que aquí, entre nosotros, es bastante mejor que el

filme original (risas). Luego hice un *show* llamado *Blessed Assurance*, con Cicely Tyson.

#### ¿Cuál es su relación con Hollywood en la actualidad?

No estoy en demanda frente a los estudios. Ellos están interesados en gente que ha tenido éxitos recientes. Pero estas cosas cambian y son rápidas como el viento, así que uno nunca sabe.

#### ¿Quiénes son sus cineastas favoritos? ¿Qué nuevos realizadores le gustan?

No sé, tengo muchos. Ernst Lubitsch, Buster Keaton, Hawks, Ford, Welles, Hitchcock son algunos de ellos. Jean Renoir probablemente es mi favorito. También me gusta mucho Mizoguchi; pienso que *Cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu monogatari*, 1953) es tal vez la mejor película que he visto en mi vida. Igualmente me fascina *La emperatriz Yang Kwei-fei* (*Yôkihi*, 1955), otra de mis preferidas. En realidad, todo Mizoguchi es brillante. Nadie más ha hecho planos generales como él. Renoir es mi director occidental favorito. No hay mejores películas que *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937), *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939) y *French Cancan* (1955).

Sobre la gente nueva que he visto recientemente, me gusta mucho Edward Burns. Vi sus dos películas [*Los hermanos McMullen* (*The Brothers McMullen*, 1995) y *Ella es única* (*She's the One*, 1996)] y lo conozco; es muy bueno. Buen escritor y actor, muy talentoso. Me gustaría utilizarlo en una película mía como actor. También me gustaría trabajar con él en mi calidad de actor. □

Noviembre de 1996



# PUBLICACIONES FACULTAD DE COMUNICACIÓN



*Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine*  
Isaac León Frías  
2022, 518 pp.

*Ecós y variaciones de la ficción televisiva*  
Giancarlo Capello (editor)  
2022, 266 pp.

*Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre*  
Cynthia Vich y Sarah Barrow (editoras)  
2021, 392 pp.

*Desde la ventana indiscreta. Páginas de cine*  
Isaac León Frías  
2021, 358 pp.

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

*Mirador de ilusiones. Cuaderno de cine para la educación escolar*  
Jorge Eslava  
2020, 514 pp.

*Julio Ramón Ribeyro, creador de dos mundos narrativos: Perú y Europa*  
Antonio González Montes  
2020, 278 pp.

*El cine latinoamericano del siglo XXI: tendencias y tratamientos*  
Ricardo Bedoya Wilson  
2020, 520 pp.

## INFORMES

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

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

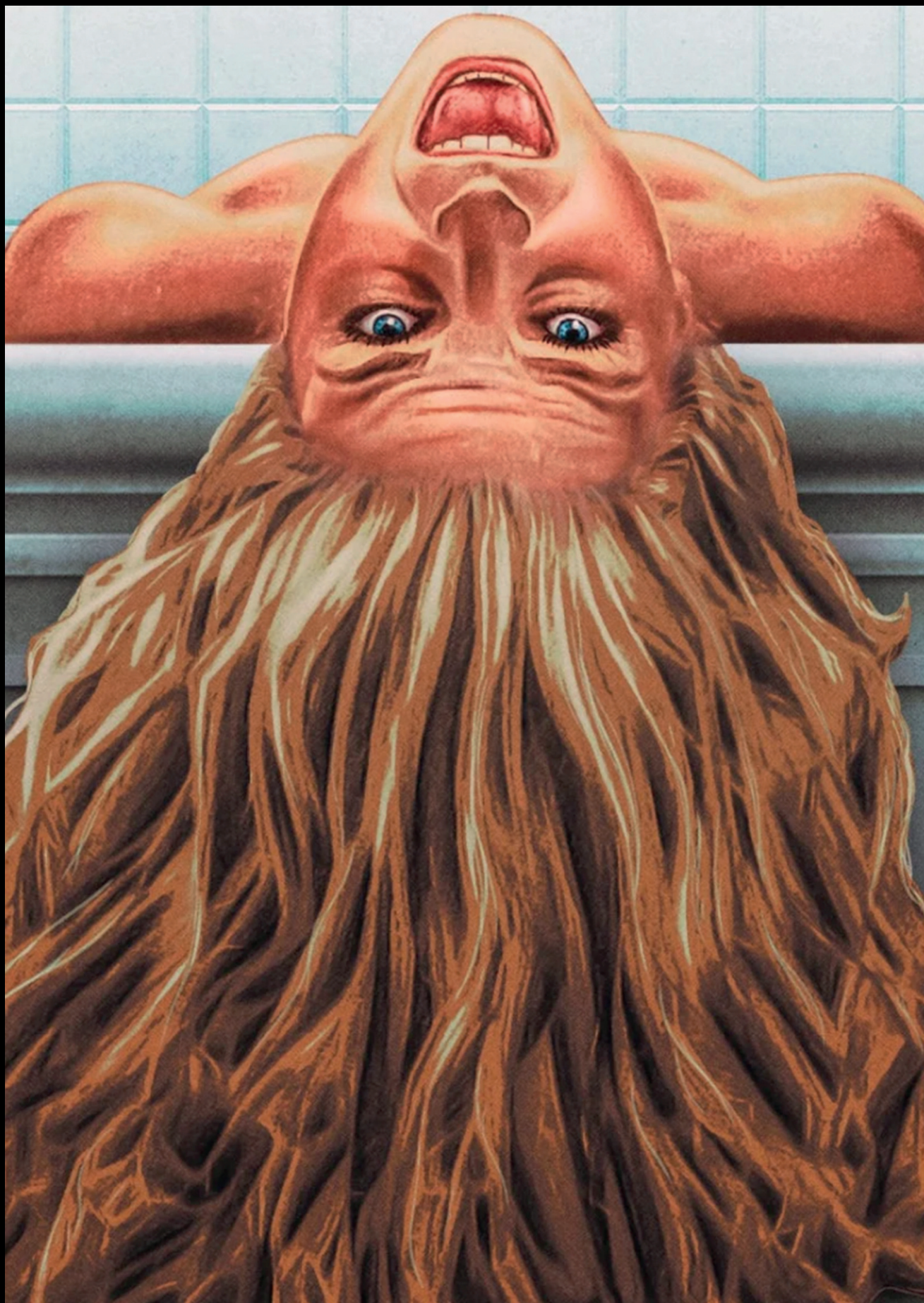
**Ventas:** en las principales librerías del país  
y en Libun (sede Universidad de Lima)  
libun@ulima.edu.pe

**Distribución:** publicaciones@ulima.edu.pe



UNIVERSIDAD  
DE LIMA





PRÓXIMO NÚMERO: CINE DE EXPLOTACIÓN