



ESCUELA DE
CRÍTICA DE CINE
DE MEDELLÍN

cinéfagos.net

EN 405 CRÍTICOS



CINE 4

REVOLUCIONES

CONTENIDO



Contenido

Gun-Fu: La revolución asiática en el cine de acción

Miguel Ángel Cadavid 5

Más allá del velo

Sofía Idárraga 22

La insurrección de Boyle

Sebastián Rodríguez Estrada 34

La revolución del Technicolor

Simón Carmona Lopera 45

Un contraste entre 12 AngryMen y La Haine

Camilo Alejandro Pinto 73

La isla rebelde de América

Jose Gómez 86

Del silencio a la evolución en el andar humano

Margarita Espinel Villamizar 99

el cine desde una mirada ambiental

Mariana Sofía Gómez Rincón 125

*Notas sobre las películas Memorias
del subdesarrollo y Habana blues*

Liz Evelyn Echavarría Hoyos 135

Revolución interior: Un viaje a la
esfera íntima de Krzysztof Kieślowski

Sigifredo Escobar Gómez 145

La revolución de la mirada: La mitad de la verdad

Jhon Cristian A. Ortega Erazo 161

La revolución de 1952 y el cine político boliviano

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez 174

La revolución de la nueva carne de Cronenberg

Sebastián Álvarez López 192

La pequeña revolución del desgenere

Pablo Restrepo Giraldo 204

Godzilla, una fuerza revolucionaria

Javier Castaño 216

Las tres grandes revoluciones del cine

Oswaldo Osorio 227

Organiza

cinéfagos.net

Apoya

Canaguar
Revista de cine colombiano

 Colombo
Americano
MEDELLÍN

KINETOSCOPIO
ColomboAmericano | Medellín

Editor: Oswaldo Osorio

—

Medellín © 2025

Todos los derechos reservados.

Gun-Fu: La revolución asiática en el cine de acción



ESCUELA DE
CRÍTICA DE CINE
DE MEDELLÍN

cinéfagos.net

Miguel Ángel Cadavid





Qué habrá pensado Godard, aquel cineasta al que le preocupaba la moralidad de los *travellings*, al darse cuenta de que, en un punto determinado de su vida atestiguaría la creciente atracción de muchos cinéfilos por un género que juega con los cuerpos repletos de plomo frente a la cámara para crear una estética integral de la violencia en el cine; y no para generar una consigna moral al respecto, sino para entretener a una masa excitada por los balazos, las puñaladas y los desmembramientos.

A decir verdad, poco me importa la opinión del francés, pero reconozco que en ocasiones no puedo evitar pensar en opiniones santurronas cuando se abordan temas corrompidos. Para efectos de este ensayo, tomaré mi posición más Tarantinesca y me abstendré de mojigaterías. La moralidad frente a la violencia (ficticia) también debe abandonar al lector si desea continuar leyendo, es inconveniente examinar una revolución de este tipo con sesgos puritanos respecto a la violencia, cuando es este el tema central de dicha revolución. Así como el mensaje que encontró Dante en las puertas del infierno: “Abandonad toda esperanza, quienes aquí entráis”, vosotros también,



abandonad todo remilgo quienes continuáis leyendo.

En este escrito, se explorará la revolución estética en el cine de acción contemporáneo propiciada por un puñado de cineastas asiáticos a finales del siglo XX, quienes en un estallido de creatividad y un curioso interés por transformar la manera en que occidente concebía la forma de disparar un arma, decidieron moverlo todo (literalmente) para equiparar la corporalidad y el movimiento de asesinos despiadados con los de bailarines de ballet, componiendo así coreografías de una complejidad proporcional a la de los musicales más aclamados del medio y “dignificando” el oficio de realizar cine de acción.

Por supuesto, también se explorará la apreciación (si es que alguna vez la hubo) de este cine. Se le tomará la palabra a





algunos realizadores para indagar en la razón de ese disfrute por la violencia cinematográfica y entender el impacto del género como base fundacional de un arte que inevitablemente favorece a la metralla como recurso estético.

"Dale un arma a un hombre y pensará que es Superman, dale dos y pensará que es Dios".

Alan, Hard Boiled (1992)

Antes de los años ochenta, las películas de acción se abordaban de dos maneras: con armas blancas o armas de fuego; las primeras nacían en oriente y las segundas en occidente. La fama de actores como Bruce Lee o Jackie Chan provenía, no de plomaceras aparatosas, sino de un juego corporal en donde un grupo de secuaces antagónicos utilizaba manos y cuchillos para atacar a los protagonistas, quienes a través de pomposos stunts acababan con ellos para lograr un determinado objetivo. Estos stunts recibían inspiración de múltiples artes marciales como el Jeet Kune Do, que proponía una efectividad austera al focalizar ciertos golpes en zonas específicas del cuerpo para neutralizar en segundos al oponente (Lee, 1967), dicho arte marcial era principalmente utilizado por Bruce Lee en películas como *Fist of Fury* (1972) o *Enter the Dragon* (1973), en donde los combates no se extendían más de lo necesario, pero contaban con una fuerza arrolladora.



En contraposición a esto, actores como Jet Li o el mismo Chan utilizaban artes marciales como el Wushu o el Kung fu, que implementaban una velocidad sobrehumana en los golpes propinados, pero requería de un tiempo extra en pantalla a causa de la poca fuerza que generaba cada golpe (Soto, 2018). En pocas palabras, un arte era proporcional a un mazazo en la cabeza y los otros a pequeñas puñaladas en el torso.

Mientras tanto en occidente, cineastas como Sergio Corbucci, Brian de Palma o Clint Eastwood, resolvían los conflictos en sus respectivas películas de acción con un par de disparos de manera estática mientras en el siguiente corte se veían los cuerpos antagónicos caer, con una extraña falta de sangre y heridas de bala visibles. Primerísimo primer plano al rostro del héroe, primer plano al cañón de un arma al realizar el disparo y plano americano al grupo de enemigos mientras caen impactados por las balas, ese era el *modus operandi* de la acción setentera occidental: cero florituras y directo al grano con precisión inverosímil.

En 1986, John Woo escribió y dirigió una película llamada *A Better Tomorrow* (su título en español fue reemplazado por el de *Amenaza Final*). La historia no era más que aquel socorrido conflicto entre hermanos a causa de sus afiliaciones (policías vs. ladrones), pero la manera en la que el hongkonés abordó



la acción a nivel técnico en esta película, marcó un antes y un después en el género. Woo tuvo la grandiosa idea de tomar las artes marciales más utilizadas en las películas de su continente hasta ese momento, pero en lugar de poner armas blancas en las manos de sus actores, este decidió entregarles pistolas con munición ilimitada.

Esta pequeña modificación, dio inicio a una revolución de combates cuerpo a cuerpo en los que la usual agitación de katanas para realizar cortes en los cuerpos de los enemigos,



iba siendo paulatinamente reemplazada por la agitación de dos armas en cada mano con disparos que impactaban en explosiones de sangre y pólvora; todo esto mientras los actores saltaban por los aires, se deslizaban por las barandas de escaleras y movían sus brazos como si blandieran dos extensiones extra de su cuerpo. Dicha obra, en consecución con otras suce-



soras del mismo cineasta como *The Killer* (1989) o *Hard Boiled* (1992), marcaron el inicio de la revolución más grande del cine de acción hasta el momento, una revolución que a día de hoy se denomina con un juego de palabras en inglés y mandarín: Gun-Fu.

Los espectadores estaban locos. La primera entrega de *A Better Tomorrow* (1986) recaudó más de 34 millones de dólares en taquilla (Solo en Hong Kong) y se posicionó como la segunda mejor película china de todos los tiempos según los Hong Kong Film Awards (IMBD, 2005). A partir de este suceso, se desató una reacción en cadena que se extendió más allá de los confines del continente asiático, especialmente, a América.

~~~~~  
*"Yippee-ki-yay, Motherfucker!"*

*John McClane, Die Hard (1988)*  
~~~~~

Por la plata baila el mono dicen por ahí y más cuando de Estados Unidos se trata, y es que al ver el creciente interés por un grupo de cinéfilos hacia el cine que se cocinaba por fuera, las productoras estadounidenses se pusieron manos a la obra para intentar replicar el éxito asiático. La 20th Century Fox contrató a un grupo de escritores a finales de los ochenta para escribir un par de historias con las que se pudieran justificar los tiroteos para dar inicio a la adaptación gringa de este nuevo mo-



delo de combate cinematográfico, dichas historias terminaron en dos películas con un éxito considerable: *Predator* (1987) y *Die Hard* (1988), el problema era que el director asignado para ambos proyectos (John McTiernan) era un patriota al que no le interesaba en lo absoluto el cine hongkonés y solo planeaba replicar la acción de sus propios coetáneos a partir de películas como *First Blood* (1982) o *Scarface* (1983) pese a las constantes demandas de los productores (Tropes, 2019).

Al ver el dinero que generaron ambas películas en taquilla, a pesar de no haber implementado la acción prometida, el estudio olvidó como por arte de magia la necesidad de continuar mirando hacia el otro continente y, en cambio, se dedicaron a producir secuelas infinitas de ambos títulos para explotarlos hasta la saciedad; irónicamente, este año (2025) se acaba de estrenar una nueva película de *Predator* en streaming que lleva por nombre *Killer of Killers*, y si no fuera por la afasia que actualmente afecta a Bruce Willis, muy probablemente Fox/Disney ya estaría filmando una sexta entrega de *Die Hard* y planeando otras cinco para el futuro, tal y como le ocurrió al recadero de Cameron con *Avatar* (2009).

No fue sino hasta finales de los años noventa que Warner decidió financiar y adquirir los derechos de un guion escrito por dos hermanas, en ese momento desconocidas, que planeaban



llevar a cabo la tarea fallida de la 20th Century Fox una década antes. *The Matrix* (1999) no solo representó el hito ya conocido al interior de su género principal (ciencia ficción), sino que fue la obra que dio entrada al Gun-Fu en occidente. Las Wachowski entendían la infraestructura necesaria para llevar a cabo este tipo de acción y la revistieron con licras negras, tecno y gafas oscuras, una combinación encantadora que marcaría el estilo gótico del mundo de la moda a principios de los 2000 y una serie de set piezas inolvidables en el género.

El contexto argumental de la *Matrix*, donde la gravedad y las habilidades sobrehumanas son modificadas a voluntad a causa de la conocida simulación, funcionó como un caballo de Troya perfecto para el Gun-Fu en Estados Unidos. Si el mismo público de McTierman hubiera pagado una entrada para ver su usual película de acción y se hubieran encontrado con actores flotando y disparando balas infinitas con una base argumental clásica (como las que utilizaba Woo), muy probablemente terminarían desechado la experiencia de inmediato y hoy seguiríamos viendo la misma acción despojada de riesgo por parte de personas como Stallone o Tony Scott. A medida que la memoria estética de occidente se fue adaptando al *modus operandi* del Gun-Fu, el interés de distintos cineastas por el subgénero implicó no solo múltiples cambios a ese caballo



de Troya, sino una completa reestructuración del subgénero mismo.

En Francia, Pierre Morel añadió parkour en la verticalidad parisina con su duología de Banlieue 13 (2004) y Banlieue 13 – Ultimatum (2009), dos adrenalínicas experiencias repletas de angulaciones de cámara, travellings imposibles mediante la utilización de drones y el arduo trabajo de profesionales en la disciplina (parkour) incursionando en el medio como actores y coordinadores de acrobacias. Unos años después, también en Europa, el cineasta ruso Ilya Naishuller tomaría este mismo concepto del parkour y lo combinaría con una película de acción filmada enteramente desde un POV en Hardcore Henry (2015), realizando una de las obras más creativas y estimulantes del Gun-Fu.

Wanted (2008), de Timur Bekmambetov intentó cruzar la línea de lo verosímil e implementó conceptos exagerados y fantásticos al puro estilo de The Matrix, pero sin los cimientos argumentales suficientes para eliminar el ridículo de sus proposiciones. La película es un experimento de ideas estrañarias (como la capacidad de curvar la trayectoria de las balas mediante el movimiento del brazo al disparar) que demostraron no ser suficientes por sí solas.



Equilibrium (2002) tomó la misma estética del subgénero que trajeron las Wachowski tres años antes y lo adaptó a su propia mitología, en donde un grupo selecto de policías llamados “Clérigos del Grammaton” utilizan un arte marcial que lleva por nombre “Gun-Kata” (es en este momento donde la nomenclatura comienza a tomar forma entre críticos y cineastas), dicho arte marcial se expone en un monólogo expositivo de la siguiente manera: “...una forma de combate con armas de fuego y katana nacida del estudio estadístico de las trayectorias de disparo. Gracias a esto un clérigo es capaz de golpear, disparar y esquivar maximizando el daño provocado y minimizando la posibilidad de ser derribado”.

En años recientes, el acuciante afán de la industria por racionalizarlo todo impulsó al subgénero a sentar cabeza sobre unas condiciones “realistas” para satisfacer la credibilidad de las nuevas generaciones. John Wick (2014), la redefinición contemporánea del género de acción, ha terminado por consolidar el Gun-Fu como la vía predilecta para la realización de este cine; Su principal artífice, Chad Stahelski (director y productor de toda la tetralogía), era el doble de acción de Keanu Reeves en la trilogía de The Matrix, por lo que no es de extrañar que su debut en la dirección haya terminado en la saga más querida por los amantes del Gun-Fu. Como Equilibrium (2002) en su



momento, la mitología de John Wick ha terminado por crear una serie de preceptos que aportan cierta verosimilitud a lo que se muestra en pantalla para beneficio de los ojos quisquillosos: trajes con tela a prueba de balas (pero no inmunes al dolor), armas con munición finita que son recargadas por los actores en cámara, entrenamiento militar exhaustivo para el elenco antes de la filmación y el rescate profesional de extraviadas estrellas del kung fu como Donnie Yen o Hiroyuki Sanada.

Todo esto bajo una regla de oro: el espectador debe ver el artefacto completo sin ser engañado, es decir, crear set pieces con la menor cantidad de cortes posibles y en planos generales para que la acción respire y pueda crear un ritmo frenético en donde todo el talento del equipo acrobático pueda ser visto, sin trampas visuales, por el público. Uno de los ejemplos más representativos de esto (y un favorito personal), es una de las secuencias finales de John Wick: Chapter 4 (2023) en donde, desde un cenital se genera un travelling en plano secuencia que nos lleva por un set en el que el protagonista se abre paso con una escopeta de fuego por cada habitación, en una coreografía de casi cinco minutos con más de 27 actores implicados, que llevó tres meses de ensayos y dos días de filmación, en los que un pequeño error podría haber sido fatal para el presupuesto total del blockbuster (Doe, 2025).



En un género que suele priorizar el “cómo” sobre el “qué”, el Gun-Fu llegó como un último salvavidas en una época que parecía atestiguar sus primeros síntomas de obsolescencia; a día de hoy no solo representa un respiro de aire fresco para la acción en Hollywood, sino también un recurso aprovechado por múltiples cineastas independientes para experimentaciones técnicas sin precedentes en diferentes partes del mundo.

“Si quieres paz, prepárate para la guerra” (Si vis Pacem, Parabellum)

Winston, John Wick: Chapter 3 (2019)

Existe una base imprescindible en el Gun-Fu, y es que la acción debe ser gráfica y evidente; en el subgénero no hay lugar para sutilezas, alegorías o asunciones. El espectador debe sentir cada golpe, cada disparo, cada corte y cada patada de la manera más visual posible. La misericordia que los autores de este cine tienen para con su público, es a menudo proporcional a la que los protagonistas tienen con sus enemigos. Se podría decir que la razón no responde sino a una intención argumental de generar sensación de peligro constante para mantener la atención de la audiencia, pero hay otra razón igual de plausible que alude a una retorcida proclividad humana por el disfrute de la violencia.

Entender que las tres consignas principales del desaparecido



código Hays se desechan junto con la poética de la sustitución y demás estrategias narrativas propias del cine clásico, significa entender, a su vez, que la estética de la violencia es, desde aquel disparo a cámara en *The Great Train Robbery* (1903), la lacaya de una moral improcedente. Cuando Bergman fue cuestionado por la relación entre la violencia en *Taxi Driver* (1976) y el intento de asesinato del expresidente Estadounidense Ronald Reagan, este respondió trazando una línea muy clara entre la violencia “artística” y la violencia “pornográfica”, argumentando que esta última no tiene ningún lugar en el mundo artístico y debería ser condenada, dado que, como los criminales reales, todo cineasta que la propicie estaría utilizando el arte de manera incorrecta (Campastri, 1981) ¿Pero qué es la violencia pornográfica?, ¿cómo diferenciarla de la violencia artística?, ¿quién decide la “manera correcta” de utilizar el arte?, y ¿Cómo encaja el cine de acción y el Gun-Fu en este debate?

En una entrevista para BAFTA Guru, Tarantino, como de costumbre, es cuestionado por la constante presencia de violencia gráfica en su cine. La entrevistadora, también crítica de cine, formula la siguiente pregunta: “¿La violencia en su cine es tan exagerada porque su propósito es que los espectadores no olviden la capacidad que los seres humanos poseen para hacerse daño unos a otros?”, a lo que Tarantino responde: “No,



creo que te estás esforzando demasiado, no tengo ese tipo de preocupaciones. Simplemente soy un fan de la violencia cinematográfica y creo, genuinamente, que fue la razón por la que Edison creó el Kinetógrafo, para filmar violencia” (BAFTA, 2019), aunque esta respuesta pueda parecer un argumento facilista, es en realidad una postura diciente. Muchos de los análisis más famosos alrededor de películas como *Pulp Fiction* (1994) o *Inglourious Basterds* (1971) giran en torno a racionalizar su violencia como una sesuda consigna moral que el autor supuestamente quiso propiciar a través de su obra, todo esto desde un profundo miedo intelectual en el hecho de aceptar la posibilidad de disfrute.

La proposición de que la violencia en el cine solo puede existir única y exclusivamente cuando esta genera reflexión sobre temas sociales o inspirar cambios positivos en la sociedad, no es más que una evolución artera de la censura que tanto limitó y persiguió a los mayores representantes de la industria en el siglo XX, escondida bajo un disfraz embustero y caprichoso que en la actualidad no atrae sino a personajes totalitaristas.

Tal vez es tan simple como la posición de Tarantino, o tal vez no. El punto realmente es cuestionar el porqué de la existencia de un empeño generalizado al interior de los círculos intelectuales al tratar de limpiar unas intenciones que tal vez nun-



ca debieron de estar limpias en primer lugar. Es un fenómeno humano real, que existe y amerita un análisis, no simples descortes y volteretas para justificarlo desde la moralidad y salvar nuestras almas de un pecado creado por nuestra propia psique.

Cuando una persona expresa su deseo de subirse a una montaña rusa, practicar bungee jumping o hacer paracaidismo, está expresando su deseo de sentir una serie de emociones en un entorno controlado en el que la experiencia no atenta contra su vida o la de otros (idealmente); no significa que esa misma persona, al día siguiente, va a comprar un boleto para un vuelo comercial, y en mitad del trayecto abrir la puerta para lanzarse al vacío solo porque disfruta de la sensación de adrenalina. Y aunque no falta el desquiciado o la desquiciada que lleve a cabo este despropósito, sobra decir que ya existía un antecedente propiciado por un contexto social, y el hecho de fundamentar la justificación en su disfrute del paracaidismo sería un argumento reduccionista, elemental y dañino para el deporte.

El arte está repleto de violencia, es tal vez una de las características más propias de la condición humana además de nuestra capacidad para crear mitos, y en un siglo que parece habernos desensibilizado casi totalmente de ella, haber encontrado una estilización catártica también representa un fenómeno intrínsecamente humano.



Las posibilidades que ofrece el cine de acción a la hora de experimentar la violencia como una coreografía atractiva en mitad de un peligro inminente, ha sido una revolución en sí misma. Es la belleza de los movimientos coordinados de *West Side Story* (1961) si Maria y Tony hubieran tenido que escapar de Manhattan a través de calles atestadas de maleantes armados hasta los dientes. Es Gene Kelly en estado puro, si este hubiera sido coreografiado por Ip Kai-Man bajo una lluvia de balas. Es la estética adrenalínica de la violencia asiática de la que nuestra psique no puede evitar disfrutar. Es la revolución del Gun-Fu.

Referencias

- BAFTA. (2019). Quentin Tarantino on why his films are so violent | On Directing.
- Campastri, T. (1981). Ingmar Bergman Sobre la Violencia en el Cine.
- Doe, J. (2025). Wick is Pain. Lionsgate.
- IMBD. (2005). Best 100 Chinese Motion Pictures. Hong Kong Film Awards.
- Lee, B. (1967). Jeet Kune Do. Bruce Lee Foundation.
- Soto, A. d. (2018). Jackie Chan biografía de un maestro y actor de artes marciales. Soloartesmarciales.com.
- Tropes, T. (2019). Gun Fu.

Más allá del velo



cinéfagos.net

Sofía Idárraga





A lo largo de su historia, el cine ha demostrado ser una herramienta poderosa para representar, reinterpretar y transmitir las complejidades de las revoluciones.

A través de la narrativa visual, no solo documenta los grandes cambios sociales y políticos, sino que también explora sus repercusiones en la vida cotidiana de los individuos. En este contexto, *Persépolis* (2007), dirigida por Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi, y basada en la novela gráfica homónima de esta última, establece un puente entre la Revolución Islámica de Irán y el espectador contemporáneo. Con un lenguaje visual sobrio, pero profundamente expresivo, la cinta ofrece una mirada íntima y personal que permite aproximarse a este acontecimiento desde una perspectiva humana, especialmente significativa para audiencias occidentales poco familiarizadas con el trasfondo histórico y cultural iraní. La obra se convierte así en una vía para reflexionar sobre los efectos de la revolución, particularmente en relación con la condición femenina, y sobre el papel del cine como vehículo de memoria y crítica política.

En este sentido, resulta fundamental considerar el contexto



histórico en el que se sitúa la narrativa. La Revolución Islámica de Irán, ocurrida en 1979, fue el resultado de una compleja interacción de factores políticos, económicos y sociales. Bajo el régimen del Sha Mohammad Reza Pahlaví, fuertemente influenciado por intereses occidentales, especialmente estadounidenses, se promovía un proceso de modernización autoritaria que acentuaba las desigualdades sociales y reprimía toda forma de disidencia. La corrupción gubernamental, el enriquecimiento de las élites y la acción represiva de la policía secreta SAVAK alimentaron un creciente malestar popular. En este escenario, adquiere fuerza un movimiento opositor encabezado por el ayatolá Ruhollah Jomeiní, quien canalizó ese descontento hacia una revolución que, si bien en sus inicios se articuló en torno a ideales de justicia social, derivó finalmente en la instauración de un estado teocrático.

Persépolis representa estos acontecimientos desde la mirada de Marjane, una niña que crece en un entorno familiar progresista y politizado. La animación se convierte en un recurso expresivo que traduce la confusión, el miedo y la intensidad de los cambios que sacudieron al país. A través de la experiencia subjetiva de la protagonista, se presentan las manifestaciones populares, la caída del Sha, el ascenso de Jomeiní y la



consolidación de un régimen islámico que transformó profundamente la vida cotidiana. El entusiasmo inicial que rodea el derrocamiento de la monarquía es pronto reemplazado por una nueva ola de represión. La obra pone en evidencia cómo el nuevo orden impuso estrictas normas morales y religiosas, limitando las libertades individuales y suprimiendo el pensamiento crítico. Este viraje, observado desde la perspectiva de una niña, que experimenta de forma directa las consecuencias del cambio de régimen, permite advertir que no toda revolución conduce necesariamente a la emancipación, y que un sistema autoritario puede ser reemplazado por otro que, aunque distinto en su forma, reproduce mecanismos similares de control y represión.

El impacto de la Revolución Islámica sobre la mujer es uno de los temas que más se destacan en *Persépolis*, no solo por su relevancia histórica, sino porque atraviesa de manera constante la experiencia de la protagonista y de su entorno. A través de una mirada personal, la obra evidencia cómo las transformaciones políticas repercuten de forma directa en los cuerpos, los espacios y las libertades de las mujeres, convirtiéndolas en símbolos de la nueva moral estatal. Este enfoque permite al espectador comprender que el control sobre la mujer fue uno



de los mecanismos fundamentales para consolidar el nuevo orden teocrático, y revela cómo el género se convirtió en un campo central de disputa ideológica.

A partir de 1979, con la consolidación de la república teocrática, se implementaron una serie de normativas que transformaron de forma radical su posición en la sociedad iraní. Se re-



vocaron derechos adquiridos durante la etapa del Sha, como el acceso a ciertos cargos públicos, la libertad para decidir sobre la propia apariencia y la posibilidad de participar activamente en la vida educativa y profesional. La obligatoriedad del velo, la segregación por género en los espacios públicos y la subordinación jurídica de la mujer frente al hombre marcaron el inicio de un sistema de control sistemático sobre los cuerpos y com-



portamientos femeninos. Este proceso no solo implicó una regresión en términos de derechos, sino que también instauró una vigilancia constante sobre la identidad femenina, restringiendo sus posibilidades de autonomía y expresión individual.

Persépolis representa estas transformaciones con un lenguaje simbólico y visual que refuerza su impacto en la vida cotidiana. La protagonista, aun siendo niña, debe adaptarse a las nuevas exigencias del régimen: cubrir su cabello, restringir su comportamiento y asumir un modelo de feminidad subordinado a las normas religiosas. En varias escenas la protagonista es reprendida por no llevar el velo “de manera adecuada”, o incluso correr, lo que evidencia la severidad del control estatal incluso sobre los gestos más mínimos. La cinta también ilustra cómo el sistema educativo, antes concebido como un espacio de pensamiento crítico, se convierte en una herramienta de adoctrinamiento ideológico, orientada a formar ciudadanas obedientes antes que pensantes.

No obstante, la obra también da cuenta de formas de resistencia que emergen en medio de la represión. A través del personaje de Marjane, se observa cómo muchas mujeres, in-



cluidas su madre y su abuela, encuentran estrategias, aunque sean limitadas, para preservar su identidad y ejercer agencia dentro de un sistema restrictivo. Desde acciones cotidianas como maquillarse o escuchar música en secreto, hasta decisiones más radicales como emigrar, *Persépolis* muestra que, si bien las mujeres fueron objeto de múltiples formas de control, no permanecieron pasivas frente a la opresión. En este sentido, la obra de Satrapi permite comprender, desde una experiencia personal pero extrapolable, cómo la Revolución Islámica reconfiguró profundamente la vida de las mujeres en Irán, entre la imposición normativa y la persistencia de una resistencia silenciosa pero significativa.

No obstante, vale la pena señalar que la experiencia retratada en *Persépolis*, si bien es representativa en ciertos aspectos, también se inscribe dentro de una posición social y cultural específica que no refleja necesariamente la realidad de la mayoría de mujeres y jóvenes iraníes de la época. Marjane pertenece a una familia de clase media-alta, instruida, politizada y con una visión laica del mundo. Esta posición privilegiada le permite acceder a ciertos recursos, como una educación crítica, una red familiar de apoyo y la posibilidad de estudiar en el extranjero, que estaban fuera del alcance de muchas otras mu-



jes sometidas a las restricciones del régimen sin márgenes para la resistencia.

En contraste, la mayoría de los jóvenes iraníes enfrentaba una realidad profundamente restrictiva, carente de los recursos intelectuales y materiales necesarios para cuestionar el sistema. Mientras Marjane crece en un hogar donde se discute abiertamente sobre política, literatura y derechos humanos, lo que le permite adoptar una actitud crítica e incluso rebelde, muchos otros estaban inmersos en entornos familiares conservadores, afines a la ideología del régimen, que fomentaban la obediencia y el silencio, especialmente en el caso de las mujeres. La película retrata esta brecha social con crudeza, por ejemplo, al mostrar cómo se intentaba persuadir a los adolescentes en las escuelas para que se convirtieran en mártires, prometiéndoles la entrada al paraíso, comida y vírgenes como recompensa. Esta diferencia entre la conciencia crítica de Marjane y la realidad de su entorno genera una tensión constante en el relato, subrayando el privilegio de su posición frente a la experiencia mayoritaria de los jóvenes iraníes.

La posibilidad de salir del país y regresar, de equivocarse y



redefinirse, marca también una diferencia sustancial. Mientras muchos jóvenes no podían siquiera imaginar abandonar Irán, Marjane estudia en Viena, accede a nuevos discursos, entra en contacto con otras culturas y vuelve con una mirada más compleja, aunque también cargada de culpa e incomodidad. Esta capacidad de tránsito, físico, ideológico y emocional, no era una opción para la mayoría de jóvenes, cuyo destino estaba fuertemente condicionado por las estructuras patriarcales, políticas, religiosas y económicas. La película no omite esta conciencia: Marjane reconoce su situación excepcional y, en varios momentos, se enfrenta a la dificultad de representar una experiencia colectiva desde una subjetividad que no es del todo representativa.

Esta diferencia plantea una implicación fundamental respecto al sentido revolucionario de la obra. *Persépolis* no pretende hablar en nombre de todos los jóvenes y mucho menos de las mujeres, pero sí pone en evidencia que, incluso desde una posición de relativo privilegio, el sistema teocrático resultaba opresivo y alienante. En ese sentido, la película funciona como una denuncia que trasciende lo individual y se proyecta hacia una crítica más amplia del régimen. Sin embargo, también invita a reflexionar sobre la diversidad de experiencias dentro de



los procesos revolucionarios y sobre cómo las narrativas personales pueden iluminar, aunque nunca sustituir, las historias silenciadas de quienes no tuvieron voz ni visibilidad.

Desde esta mirada crítica sobre los efectos de la revolución en los sectores más vulnerables, *Persépolis* se convierte también en una herramienta pedagógica y política que permite a las audiencias, especialmente las occidentales, aproximarse a un proceso histórico muchas veces reducido a estereotipos o malentendidos. Lejos de ofrecer una versión definitiva o totalizante, la película utiliza la experiencia personal de Marjane para abrir una ventana hacia la complejidad de la Revolución Islámica iraní y sus múltiples dimensiones sociales, culturales y afectivas.

Persépolis representa una valiosa puerta de entrada para las audiencias occidentales al complejo contexto histórico, político y social de la Revolución Islámica iraní. A través de una narrativa íntima y profundamente humana, la película logra traducir los efectos de este proceso en la vida cotidiana de una joven. Esta accesibilidad es, justamente, lo que hace que muchas personas fuera de Irán se sientan conmovidas y conecta-



das con la historia, aunque no tengan un conocimiento previo del conflicto. Sin embargo, esta cercanía emocional no debe confundirse con una comprensión completa del fenómeno. La película, por su brevedad y enfoque subjetivo, deja entrever apenas una parte del entramado de fuerzas políticas, religiosas e internacionales que marcaron ese periodo.

En ese sentido, *Persépolis* actúa como una invitación a profundizar. La obra despierta preguntas fundamentales que no se responden del todo en el filme: ¿qué llevó a la caída del Sha? ¿Por qué un régimen religioso se impuso con tanta fuerza? ¿Cuál fue el papel de las potencias extranjeras en la historia moderna de Irán? ¿Cómo vivieron otros sectores sociales, más allá del entorno de Marjane, los cambios del régimen? Estos interrogantes exigen que el espectador vaya más allá de la película y busque fuentes que amplíen el panorama. Comprender mejor los antecedentes históricos y políticos permite no solo una lectura más rica de *Persépolis*, sino también una visión más crítica y matizada del Medio Oriente, una región que a menudo es retratada desde estereotipos reduccionistas en los medios occidentales.



Además, *Persépolis* cumple una función pedagógica clave al humanizar una sociedad que con frecuencia es mostrada solo desde la lente del conflicto, el terrorismo o la represión. Ver la infancia, los afectos, las dudas y las resistencias de una joven iraní permite romper con los prejuicios y construir empatía. No obstante, esa empatía necesita estar acompañada de una comprensión informada para evitar caer en simplificaciones. La historia de Marjane Satrapi, aunque única, remite a una realidad colectiva compleja que no puede ser entendida solo desde una experiencia individual ni desde los valores de una sociedad distinta.

Así pues, *Persépolis* no solo ofrece una mirada poderosa sobre la Revolución Islámica desde una voz femenina e intelectual, sino que también interpela al espectador occidental a salir de su zona de confort informativa. El filme es un punto de partida, no un destino final. Para valorarla plenamente, es necesario complementarla con lectura, contexto y apertura crítica. Solo así puede cumplirse su mayor potencial: servir como puente cultural entre mundos distantes, pero profundamente conectados por los dilemas de la libertad, la opresión y la identidad.

La insurrección de Boyle



cinéfagos.net

Sebastián Rodríguez Estrada

**28
DAYS
LATER**



Desde sus primeras encarnaciones cinematográficas, los zombis han sido criaturas maleables: Metáforas de lo social, lo político y lo corporal. Se le ha otorgado forma en función, especialmente, de los miedos y temores con los cuales convivió la sociedad estadounidense del siglo XX.

Desde el zombi vudú de *White Zombie* (1932), pasando por los muertos vivientes de *Night Of Tthe Living Dead* (1968), su secuela directa, *Dawn Of The Dead* (1978), llegando hasta el espectáculo postapocalíptico y sanguinario de nuestros días, el cine de zombis ha experimentado constantes mutaciones. Sin embargo, pocas películas han redefinido de forma tan radical las reglas del género como lo hizo *28 días después* (28 Days Later) de Danny Boyle en el año 2002.

La tesis de este escrito es concluir cómo *28 días después* transformó el subgénero de Zombis, no solo en relación a su destreza física o apariencia estética, sino también en aspectos narrativos, temáticos y simbólicos, convirtiéndose en una obra seminal que revitalizó un subgénero que parecía agotado; además de eso, plantear cómo también influyó decisivamente en la manera en que se representan el colapso social, el miedo



a la infección y la violencia humana en el cine del siglo XXI. Es decir, elevando la forma en que se presenta el horror comparado con las primeras representaciones del género.

Una de las innovaciones más discutidas y referenciadas de *28 días después* es su sustitución del clásico “muerto viviente” por el “infectado”. Técnicamente, los antagonistas de la película no son zombis en el sentido tradicional, ya que no están muertos ni reanimados (Lo cual Boyle se ha encargado de pregonar infinitas veces para, probablemente, no enojar a los fans más fervientes del género). A diferencia de las reglas establecidas por George A. Romero en los primeros años, los Zombis en *28 días después* son seres vivos contagiados con el “Virus de la rabia”. Acá se encuentra una primera diferencia, del muerto resucitado por medios mágicos, usualmente Vudú sacados desde la misma tumba, a seres humanos transformados en entes hiperviolentos y carentes de razón. Este cambio, aunque pequeño en apariencia, introdujo una nueva dimensión al horror zombi: La velocidad y la voracidad. Los infectados de Boyle no se arrastran, corren. No gruñen, gritan. No acechan, embisten. Esta vuelta de tuerca, aunque parece mínima y casi lógica, tomó décadas en aparecer. Los infectados de Boyle alteraron el tono del género: Donde antes había una amenaza lenta, abundante



y ominosa, ahora había una amenaza explosiva, impredecible y extremadamente física. Por ejemplo, donde antes la amenaza se presentaba primordialmente a causa de la acumulación o multitud, ahora, con un solo infectado, bastaba para generar incluso una mayor intimidación. Esta reinterpretación influyó directamente en obras posteriores como *Dawn Of The Dead* (2004) de Zack Snyder, *World War Z* (2013), *Rec* (2007), etc, y producciones audiovisuales televisivas como *The Last Of Us* (2023) o *The Walking Dead* (2010). Así, Boyle cambió la iconografía esencial del zombi moderno y, por supuesto, volver a la parsimonia del zombi atembado, que duró casi setenta años, ya no era una opción.



Romero, pionero del género, dirigió alrededor de seis películas a lo largo de cuarenta años, sin muchas variaciones del



género, donde la resurrección masiva de los muertos vivientes proviene, generalmente, de fuentes que podrían ser claves para explicar los miedos de la época, como la hechizaría, el sacrilegio, las armas nucleares o las sustancias químicas. Todos ellos provocados por factores externos. Es por eso que me atrevo a decir que el mayor avance del subgénero durante todo el siglo XX fue un pequeño vídeo musical que tal vez usted no haya escuchado o visto jamás llamado *Thriller*, que da cuenta de un esfuerzo importantísimo para dar un impulso a la idea del zombi, al llevar la caracterización a lugares menos simples que maquillar personas con pálidas ojeras.

La visión de John Landis en este vídeo musical, de 1983, fue importantísima para los intentos de reavivar a los muertos vivientes en los años ochenta y noventa para el espectador. Así surgieron obras llevadas a cabo por reconocidos maestros del terror como Wes Craven con *The Serpent And The Rainbow* (1987) o el baño de sangre representado por Peter Jackson en *Braindead* (1992). Es por ello por lo que otra de las rupturas más notables de *28 días después* es su estilo visual. Filmada en gran parte con cámaras digitales Canon XL1, la película posee una estética más cruda, granulada, casi documental. Esta decisión, más allá de responder a un pre-



supuesto modesto, otorga a la obra una sensación de inmediatez, un realismo angustiante y remueve el look desgastado de los muertos vivientes hasta ese momento, el momento desarrollado en el cine de Romero, o la llamativa pero ultimadamente estilizada imagen del video musical de Michael Jackson.

Las imágenes del protagonista, Jim (Cillian Murphy), caminando por un Londres desierto, capturadas al amanecer en calles vacías gracias a cierres temporales, son hoy icónicas. Esta secuencia, desprovista de música y con un ritmo contemplativo, rompe con las convenciones del cine de terror tradicional y establece un tono lírico y melancólico. La devastación no se muestra mediante efectos especiales grandilocuentes, tampoco a través de la indumentaria rajada, el maquillaje o los props de litros de sangre, sino a través del vacío y el silencio. La estética minimalista crea una atmósfera inquietante, más cercana a la ciencia ficción distópica que al horror gore tradicional.

El siglo XXI comenzó marcado por la paranoia: Atentados terroristas, intervenciones militares, epidemias globales, crisis políticas, etc... *28 días después* anticipó y canalizó estos miedos de forma poderosa. Aunque el virus de la rabia es ficticio, su propagación veloz, su origen en la manipulación científi-



ca y su impacto total sobre la sociedad, evocan temores más contemporáneos que aquellos relativos a la guerra fría o a las mutaciones genéticas del pasado. En este contexto, el “infectado” se convierte en una metáfora de la ira colectiva, del colapso del control social, y del miedo al “otro” como portador de enfermedad y violencia, llevando la exploración temática uno o dos pasos al frente, comparada con sus antecesoras. Además, la película desplaza el foco de la supervivencia del humano versus el monstruo al humano versus el humano: Los militares que aparecen en la segunda mitad del filme encarnan una amenaza incluso más perturbadora que los infectados. Esta inversión está temáticamente conecta con *El señor de las moscas* y la tesis de que, en la ausencia y decadencia de civilización, el hombre se convierte en el verdadero monstruo.

Así, en lugar de centrarse en el espectáculo, *28 días después* se enfoca en los personajes y en la degradación de sus valores éticos, psicológicos y afectivos. Jim no es un héroe de acción: Es un hombre común arrastrado por una realidad que lo transforma. Su evolución de víctima pasiva a ser violento por necesidad es un arco que refleja el dilema moral del ser humano en situaciones extremas y que dotan al filme de una riqueza que realmente no se hallaba en el subgénero.



Asimismo, los vínculos que establecen en la trama con Selena (Naomie Harris) y Hannah (Megan Burns) no son sólo funcionales para la supervivencia, sino también profundamente emocionales. En un mundo que ha perdido toda estructura social, las relaciones humanas se convierten en un ancla ética. En este sentido, *28 días después* tiene un corazón trágico y humanista que lo diferencia del sensacionalismo y teatralidad de las cintas de género del siglo XX.

Cuando *28 Días Después* fue estrenada, el cine de zombis estaba en declive y en general el cine de terror. Esta decadencia a finales de los años noventa se dio por el desgaste creativo, debido al agotamiento de fórmulas narrativas como las tantas secuelas que dejó *Viernes 13* (1980) o *Pesadilla en la calle Elm* (1984). Sumando un total de quince secuelas, tan solo entre estos dos títulos. Incluso taquillazos como *Scream* (1995) o *I Know What You Did Last Summer* (1997) respondían a simples caprichos adolescentes enfocando el poco riesgo narrativo hacia el *slasher* mediante golpes de efecto y giros de trama, representando un limitante intelectual para cinéfilos más ambiciosos.



Es por esto por lo que el éxito crítico y comercial del filme de Boyle en 2002 demostró que el subgénero aún podía renovarse y conectar con una nueva generación. A raíz de esta película, se produjo una resurrección del cine zombi: El remake de *Dawn of the Dead* (2004), la comedia *Shaun of the Dead* (2004) o la serie *The Walking Dead*. Fue una resurrección en la televisión y el cine y a lo largo del globo, como ya los mencionados ejemplos de *Rec* (2007) en España o Corea del Sur con *Train To Busan* (2016), etc, productos directos o indirectos de la influencia de Boyle.

Incluso dentro de los videojuegos, el concepto de infección, supervivencia y mortalidad post colapso pasó a ser central en títulos como *Resident Evil 4* (2005) y más tarde *The Last of Us* (2013), que adopta la estética y el tono emocional de *28 Días Después* con claridad.

A pesar de su evidente revolución del género, *28 días después* aún suscita debates entre puristas amantes del terror ¿Puede realmente considerarse cine de zombis si no hay muertos resucitados? ¿El cambio en la mitología del monstruo diluye el simbolismo clásico del zombi como reflejo de la muerte o la



alienación? Estas preguntas son válidas, pero quizá pierden de vista el núcleo del género: Su capacidad de adaptación simbólica que he mencionado al inicio. El zombi, desde Romero, ha sido un lienzo para los miedos colectivos. Boyle simplemente actualizó ese lienzo con nuevas pinceladas, pinceladas más sucias y lúcidas. En lugar del miedo a la muerte lenta, el vudú o la guerra nuclear, trajo el miedo a la descomposición moral rápida, a la ira descontrolada, al contagio invisible.

28 días después no sólo revitalizó el cine de zombis: lo revolucionó. A través de su estética realista, su acercamiento emocional a los personajes, su reformulación del monstruo y su resonancia con los temores contemporáneos, Danny Boyle y el guionista, Alex Garland, crearon una obra clave para entender el cine de terror del siglo XXI.

El impacto de la película va más allá del horror: Se inserta en el discurso social, ético y político de nuestra época. En su visión de un mundo devastado, *28 Días Después* nos recuerda que el verdadero virus puede no ser biológico, sino moral. Y en esa advertencia yace su legado más perturbador y duradero. Tan duradero que, al día de hoy, en 2025, se presenta una



tercera entrega, *28 Years Later*, cargada del mismo simbolismo y gran recepción comercial y crítica, así como con ideas filosóficas y psicológicas que el mismísimo Boyle se muere de ganas por explorar.

La revolución del Technicolor



cinéfagos.net

Simón Carmona Lopera





Comencemos –como no puede ser de otra forma– por una imagen. Una a color, claramente.

Van alrededor de quince minutos de película, la casa de Dorothy fue despedida por los aires a manos de la tormenta, llevándolos por dentro a ella y su fiel compañero Toto. Tras haber estado dando vueltas como una peonza, la casa de madera aterriza por fin –de manera abrupta– en un paraje desconocido. Los dos, ilesos pero confundidos, salen tímidamente de la habitación en que se hallaban refugiados, para descubrir el colorido misterio que los espera afuera de su sepia hogar.

Y es en este punto, casi en el minuto veinte de *The Wizard of Oz* (1939) de Victor Fleming, en que se llega a la gran revelación. El torso de Dorothy (Osea, el torso pintado en sepia de la doble de Judy Garland¹) se abalanza a abrir la puerta para descubrir el mágico mundo de la tierra de Oz, al cual se adentrará de lleno una nueva Dorothy, colorida y radiante (Ahora sí, la verdadera Judy Garland). Sin embargo, esta transición, ejecutada con un bello *Dolly-in*, es más que solo el paso de Dorothy a un mundo

1 Ivan Hachez. (2024). ¿Cómo se rodó la TRANSICIÓN más famosa del CINE? Youtube.

https://youtube.com/shorts/938qYPmvpLE?si=yzom0_O4r2FKZCnE. Desafortunadamente, no ha sido posible encontrar el nombre de la actriz, pues esta no aparece si quiera en los créditos de la película.



The Wizard of Oz (1939)

de fantasía, pues al momento que esta abre la puerta y revela el vívido paisaje de *Munchkinland*, al mismo tiempo está abriendo ante los ojos del espectador algo maravilloso: el pintoresco mundo del cine a color, y en concreto, el deslumbrante mundo del Technicolor.

Hoy en día (año 2025) resulta una obviedad que una película esté a color (incluso, lo extraño sería que no lo esté), sin embargo, hay que ponerse en los zapatos de un(a) espectador(a) de 1939, quién recién viene de acostumbrarse al cine sonoro desde 1929, y ahora, ve ante sus ojos el nuevo gran avance técnico del séptimo arte.



¿Es *The Wizard of Oz* la primera película a color? No. ¿La primera cinta rodada en *Technicolor*? Tampoco. ¿Al menos el primer largometraje? Ni siquiera. Aunque, el galardón del cual es digna la película de Fleming no está en ser la primera en traer una innovación, si no, en la perfección y la pulidez de sus decorados, sus personajes, vestuarios y –sobre todo– sus colores, que le valieron el puesto de ser el principal ejemplo al momento de referirse a “la magia del Technicolor”, e igualmente, el ser una película cuyo estreno significó un cambio de paradigma para el cine de su época. Pero, antes de poder llegar hasta *The Wizard of Oz*, hay que hacer un breve repaso a la evolución del color en las películas hasta aquel 1939

Los pioneros: pintar a mano y baños de tinta

Como el sonido, el cine ya anhelaba el color desde sus inicios. A finales del siglo XIX (poco después al nacimiento del cine en 1895), varios de los metrajes grabados eran pasados a un proceso de pintado a mano, en el cual, haciendo uso de acuarelas y tintas, se daba color interviniendo cada uno de los fotogramas².

2 Vease Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film. Hand coloring*. Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/timeline-entry/1212/>



Hugo (2011)

Uno de los mayores ejemplos de este proceso fue el laboratorio de color dirigido por Elisabeth Thuillier en la ciudad de París, quién tendría como uno de sus principales clientes al “mago del séptimo arte” George Méliès, cuyos cortometrajes de aventura y fantasía fueron pintados a mano con el propósito de apoyar y reforzar la espectacularidad de los escenarios fantásticos en los cuales se desarrollaban sus historias .

Curiosamente, uno de los trabajadores en el estudio de Thuillier fue nadie más que el cineasta español Segundo de Chomón, otro de los pioneros del cine fantástico y de aventuras, y que, además, desarrollaría otra importante técnica de color: el colorizado de plantillas. Técnica que permi-



tía colorizar secciones específicas de la imagen a través de recortar y pegar sobre el positivo de la película retazos de otras copias ya entintadas con el color deseado. El nombre más reconocido de esta técnica fue a través del Pathécolor³ patentado por la empresa Pathé a principios del siglo XX, gracias al trabajo de Chomón⁴.

Por desgracia para estas técnicas pioneras del color, sus respectivos procesos venían con un gran problema: eran excesivamente laboriosos y costosos, pues intervenir fotograma a fotograma una película requería de una labor titánica para poder realizarse. A causa de esto, solo fue cuestión de tiempo para que llegara su esperado fracaso y eventual desuso.

Durante los años pueriles del séptimo arte, la mayoría de películas que deseaban implementar el color dentro de su apartado visual, optaron por un proceso en el cual determinadas

3 Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film*. Pathécolor / Pathéchrome / estencil coloring. Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/timeline-entry/1218/>

4 Arantza Margolles. (2008). *Scarabée d'or, Le (1907)*. Youtube. <https://youtube.com/H1lxoUGkT2c?si=XMklQTxm3AJgKajD> Un pequeño cortometraje de fantasía colorizado con la técnica del Pathécolor.



The Birth of a Nation (1915)

secciones del positivo de la película eran sumergidas en baños de colorizante, en el cual toda la imagen quedaba tinturada de un mismo color de forma homogénea (llegando incluso a colorizar la zona perforada de la cinta de celuloide). A este proceso se le conoció popularmente como *tinting*⁵. Posteriormente, como evolución del *tinting* llega el *toning*⁶, técnica en la cual se generaba una reacción entre la imagen de plata del celu-

5 Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film. Tinting* (French: *teintage*, German: *virage*). Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/cat/tinting/>

6 Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film. Toning / metallic toning* (French: *virage*, German: *Tonung*). Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/cat/toning/>



loide junto con distintos químicos para dar una tonalidad en específico. Uno de los usos más comunes del *tinting* y el *toning* es, por ejemplo, el colorizar de azul las escenas nocturnas para transmitir y enfatizar la sensación de noche en la narrativa. Se pueden tomar como ejemplo una gran variedad de distintos clásicos, desde las películas de D.W Griffith como *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), hasta las obras vanguardistas del expresionismo alemán como *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens* (1922) o *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920).

A pesar de ser procesos mucho más económicos y rápidos, las posibilidades respecto al uso del color resultaban bastante limitadas y restrictivas, evitando poder dar un mayor despliegue de juegos y simbolismos cromáticos en la gran pantalla. Algo estaba claro, la industria deseaba una manera de poder filmar y reproducir los colores más directa y fiel con la realidad. Fue bajo esta necesidad que llegó el *Technicolor* para cambiar el panorama.

Technicolor: La cuarta es la vencida

Como parte de esta búsqueda por captar y reproducir los colores, fueron surgiendo distintas técnicas y tecnologías



para alcanzar dicho fin. Desde el Kinemacolor, creado en 1908⁷, en el cual se sacaba provecho de la persistencia retiniana a través de un filtro rojo y verde que se intercalaban durante la proyección de la película para generar la ilusión del color; como el Multicolor, inventado en 1928⁸, (posteriormente llamado Cinecolor); y el uso del bi-pack, dos cintas de celuloide –una sensible al azul y al verde, la otra al rojo– expuestas una sobre la otra, procesadas y posteriormente colocadas juntas para generar un espectro limitado de color.

A pesar de presentar resultados bastante interesantes y tener cierto nivel de acogida, difícilmente estas técnicas tomaron mayor fuerza dentro de la producción cinematográfica, debido principalmente a sus limitaciones en cuanto a la reproducción fidedigna de los colores y a las complicaciones técnicas con que venían acompañadas, quedando la gran mayoría rápidamente en desuso y coronando el reinado del blanco y negro

7 Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film. Kinemacolor*. Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/timeline-entry/1214/>

8 Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film. Multicolor*. Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/timeline-entry/1241/>



durante años. De entre todas las empresas y distintos procesos que se desarrollaron, fue *Technicolor*, con su proceso número IV, aquella que –en 1939 con el éxito de *The Wizard of Oz* y *Gone With The Wind*– dejó a todos boquiabiertos con la belleza y fuerza visual que el color podía tener dentro del séptimo arte.

Aunque el éxito del Technicolor no llegó de la noche a la mañana, pues antes de haber un proceso IV, tuvieron que haber otros tres detrás de este:

-Technicolor proceso I: Irónicamente, Technicolor no fue una empresa fundada a raíz de una pasión desenfrenada por el cine, por el contrario, Herbert Kalmus y su esposa Natalie Kalmus (nombre de soltera: Natalie Mabelle Dunfee) no sentían una especial atracción por las imágenes en movimiento, pero sí existía algo que fascinaba la mente de ambos: el color. Fue por ello que el ingeniero Herbert Kalmus, tras trabajar revisando y mejorando el sistema de fliqueo de cámaras para cine, y con la curiosidad despertada, funda en 1914, junto a sus colegas Daniel Frost Comstock y W. Burton Wescott, la *Technicolor Motion Picture Corporation*. Emprendiendo su viaje en desarrollar un exitoso sistema de captación y reproducción de color para cine.



The Gulf Between (1917)

El primer proceso de Technicolor se podría catalogar como algo torpe y engorroso: la cinta de celuloide capta dos imágenes al mismo tiempo por medio de un prisma que divide la imagen en dos, pasando una a través de un filtro rojo y la otra a través de un filtro verde, esto obliga a que la película vaya al doble de velocidad para mostrar ambas imágenes a la vez. Después, al momento de su proyección, se hace uso de un sistema con dos aperturas (una con un filtro verde y la otra con un filtro rojo) que atravesaban dos lentes separados y, a través de un sistema de espejos, ambas imágenes se



unían formando una sola a color durante la proyección⁹. Sin embargo, la alineación de ambas proyecciones para crear una sola imagen homogénea resultaba en una tarea inviable, lo cual terminaba generando una gran presencia de aberraciones cromáticas en el resultado final, terminando en una experiencia decepcionante¹⁰.

-Technicolor proceso II: Aprendiendo de los errores y asperezas de su primogénito, Technicolor Motion Picture Corporation da a luz en el año 1922 a su segundo hijo, el proceso No. II (valga la redundancia). El principio de captar la imagen a través de un prisma que la multiplicaba en dos para que ambas atravesaran un filtro rojo y verde continuaba en pie. Sin embargo, ahora ya no se trataba de una misma cinta de celuloide captando dos imágenes a la vez, sino de dos cintas individuales, cada una dedicada a un color distinto, que después era revelado con un químico de un color cercano al respectivo complementario. De esta forma, ambas cintas reveladas se pegaban una detrás de la otra y podían ser

9 Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film. Technicolor No. 1*. Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/timeline-entry/1299/>

10 No fue posible hallar cortometrajes completos en internet realizados bajo la técnica del proceso No I.



proyectadas como una sola sin la necesidad de un proyector especial, dando un resultando más pulido y congruente¹¹. Gracias a sus resultados, el proceso No. II de Technicolor obtuvo una mayor acogida, a diferencia de su predecesor, siendo usado no solo en cortometrajes, sino incluso en varios largometrajes, de entre los cuales se destaca la película de aventuras *The Black Pirate* (1926), protagonizada por la estrella del cine de aventuras Douglas Fairbanks, quien fue también uno de los mayores inversores en la compañía de Kamus, pues se hallaba sumamente interesado en el uso del Technicolor para esta película¹². Desafortunadamente, a pesar de haber sido un avance, el proceso No. II seguía estando acompañado de complicaciones. Principalmente, de problemas de durabilidad, puesto que las dos cintas reveladas, pegadas una detrás de la otra, tendían a ir generando burbujas y deformaciones a causa del calor que estas experimentaban al momento de la proyección. Por lo que **Technicolor** tenía que estar constantemente reemplazando los positivos para proyección, mientras que los celuloideos afectados de-

11 Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film. Technicolor No. II*. Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/timeline-entry/1213/>

12 The Museum of Cinema. (2019). *Douglas Fairbank's The Black Pirate (1926) HD*. Youtube. <https://youtu.be/r4gLPTBGq2Y?si=OHHlk-gaRlf9B39rf>



bían llevarse a servicio técnico para volver a ser aplanados, convirtiéndose todo en un dolor de cabeza. La empresa tenía claro que necesitaba seguir trabajando y perfeccionando su tecnología.

-Technicolor proceso III: Respecto a su predecesor, no se hicieron mayores cambios, a excepción de un importante detalle: En el año 1927, **Technicolor** creó uno de sus mayores legados para la historia del cine: el proceso de transferencia de tinta. La cámara y el proceso de imagen eran los mismos respecto al anterior, un prisma dividiendo la imagen en dos iguales que atraviesan un filtro rojo y verde. Pero ya no se pegaban a manera de *sandwich* las dos cintas reveladas, ahora se realizaba un proceso en el cual se transfería la tinta de cada una de las cintas “matrix” en un celuloide base, combinando ambos colores para crear la imagen completa¹³. De esta forma, ya se dejaban de proyectar dos películas pegadas una sobre la otra, lo cual evitaba los problemas de burbujas y deformaciones a causa del calor. Además de ello, el proceso de transferencia de tinta marcaría historia por su gran du-

13 Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film. Technicolor No. III*. Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/timeline-entry/1300/>



rabilidad y preservación de los colores a lo largo del tiempo, en contraste con otros productos de la competencia, como el Eastmancolor de Kodak. Sin embargo, aún hacía falta algo, pues si bien el proceso había sido pulido y refinado, seguían habiendo solo dos de los tres colores que componen el sistema de color RGB¹⁴, lo cual suponía una limitación para la imagen final respecto a su capacidad de plasmar el abanico completo de colores¹⁵. Era hora de incluir el color faltante: el azul.

-Technicolor proceso IV (Proceso de tres bandas): Llegó el momento, la hora de hablar de aquello que popularmente se conoce como Technicolor, el proceso detrás de grandes íconos del cine a color. Se mantuvieron muchos de los principios del proceso III para este nuevo paso, pero las cosas se empezaron a complejizar aún más. Ahora el prisma no exponía solo

14 Red, Green, Blue: RGB. Es el mismo sistema de color por el cual funcionan las pantallas y que simula el funcionamiento de los conos dentro de la visión humana, pues estos son sensibles al rojo, el verde y el azul, y a partir de la combinación de estos primarios se generan el resto de colores.

15 Ello no quiere decir que las imágenes logradas por el proceso No. III no fueron visualmente impactantes, tómese como ejemplo la siguiente película: Jake Reed. (2025). *The King Of Jazz* (1930) Special Edition {4K}. Youtube. <https://youtu.be/46rU0lVzJt0?si=HORZahhCdRgiITGG>



dos cintas al mismo tiempo, si no tres, para ello, se utilizaba un prisma en forma de cubo, el cual exponía, por un lado, una cinta a través de un filtro de color verde, mientras, por el otro lado, eran expuestas a través de un filtro magenta una cinta ortocromática (que captura todos los colores a excepción del rojo) y detrás suyo una cinta pancromática (sensible a todos los colores), pensadas para capturar el azul y el rojo, respectivamente¹⁶.

Tras la captura de los tres colores primarios, estos eran revelados utilizando sus respectivos complementarios, magenta para el verde, amarillo para el azul y cyan para el rojo. Heredando el gran invento de su hermana mayor, el proceso IV también generaba su positivo a través del proceso de transferencia de tinta, añadiendo dos pasos extras: 1. El faltante color azul (revelado con amarillo) y 2. Una imagen base en blanco y negro que cumplía la función de dar mayor nitidez al producto final (conocida como Key), de esta forma, se unían estas tres imágenes en un celuloide en blanco para dar forma a la imagen a color a través de un sistema CMYK¹⁷ para crear los vibrantes y saturados colores que caracterizaron al Technicolor y lo catapultaron a la fama.

16 Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film. Technicolor No. IV: Three-strip*. Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/timeline-entry/1301/>

17 C=Cyan, M=Magenta, Y=Yellow (amarillo), K=Key.



El éxito del Proceso IV no fue un acontecimiento de la noche a la mañana, sino un camino que se fue labrando poco a poco. Curiosamente, el color fue algo que se demoró en implementarse dentro de las películas grabadas con actores reales –más aún en el ámbito de los largometrajes– sin embargo, un campo en el cual el color agarró mucha fuerza desde temprana edad fue el de la animación. Muchos cortometrajes animados se realizaron haciendo uso de los primeros procesos de Technicolor. Es por ello que, cuando la empresa se hallaba en desarrollo de su cuarto proceso a principio de los años treinta, un gran magnate del mundo del entretenimiento se interesó en apoyar su tecnología, ese magnate se llamó Walt Disney, quién, atraído por el nuevo proceso en desarrollo, contrata a **Technicolor** para el cortometraje *Walt Disney's Silly Symphony: Flowers and Trees* (1932)¹⁸, y fue ahí cuando el mundo conoció el proceso No. IV. Disney quedó fascinado con los resultados conseguidos junto al resto de la industria cinematográfica.

Poco a poco el Technicolor se fue implementando en dis-
18 It's a laugh Firth. (2016). *1932 Silly Symphony Flowers and Trees July 30, 1932*. Youtube. https://youtu.be/_NKcsg8vE_U?si=66OdmU-9fa7yNzh



Gone With The Wind (1939)

tintos cortometrajes (tanto animados como con actores reales), sin embargo, el mundo de los largometrajes aún tomó tiempo en adoptarlo. El primer largometraje en implementar el Technicolor de tres bandas fue *Becky Sharp* (1935), que pasaría sin pena ni gloria y no sería recordado por ser el largometraje pionero en adoptar la tecnología a color. Sin embargo, el próximo gran éxito que apalancó la popularidad del Technicolor vino nuevamente de la mano de Disney, al implementar su tecnología en la producción del largometraje animado *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). Tras este gran éxito comercial, la industria del cine quería



filmar a color. Sobre todo querían filmar en Technicolor. De esta forma, gran parte de las súper producciones de la época se decantaban por el uso del proceso IV de la **Technicolor Motion Picture Corporation**. Así, llegaron proyectos como las ya mencionadas *The Wizard of Oz* y *Gone With the Wind*, junto a largometrajes animados como el espectacular *Fantasia* (1940), e incluso hasta las películas de John Ford como *She Wore a Yellow Ribbon* (1949).

Así como el sonido en 1927, el color expandió las posibilidades del séptimo arte al traer un nuevo elemento capaz de contribuir a la carga emocional y el simbolismo de las películas. Sin embargo, el color (en este caso concreto el Technicolor), no solo cambió la forma en que se veían las películas, sino que también representó un cambio traumático en cómo estas se hacían.

Technicolor, una engorrosa revolución:

Los espectaculares resultados de Technicolor con su proceso IV eran innegables, su reproducción de todos los colores del espectro visible era potenciada gracias a sus tonos saturados y vibrantes, además, gracias al proceso de transferencia de tinta,



se podía manipular qué tanto de un color se transfería al positivo final, dando juego a los directores de fotografía para poder crear sus propias estéticas visuales dentro de cada película. Pero, desafortunadamente, no todo era color de rosas para el Technicolor, pues sus bellas imágenes venían con el coste (no solamente económico) de representar un quebradero de cabeza para la producción.

Comenzando por lo básico: no es sencillo exponer tres rollos de celuloide al mismo tiempo. El proceso IV requería que en los sets de grabación se manejaran una exagerada cantidad de iluminación para que las tres cintas quedaran correctamente expuestas para el proceso de producción (no se puede olvidar que en ese entonces la tecnología LED era una utopía, siendo la iluminación con las incandescentes luces de tungsteno en su totalidad). No más se debe tomar de ejemplos los relatos de las quemaduras en la piel provocados al cast de *The Wizard of Oz* (1939) durante el tiempo de grabación. Además de la iluminación, el proceso contaba con otro gran inconveniente: la cámara. Lógicamente, si un solo rollo de película de 35mm ocupaba espacio, tres rollos funcionando en simultáneo complicaban aún más la operación, haciendo que las cámaras de Technicolor fueran bastante



grandes y difíciles de operar, pero, aún peor, además de ser cámaras grandes también eran extremadamente ruidosas, lo cual representaba un dolor de cabeza para el sonido. Entonces, para complicar aún más el asunto, se hizo necesario encerrar la cámara en un armatoste metálico para aislar su ruido, haciéndolas aún más pesadas y difíciles de operar.

Aunque –graciosamente– ni los montones de luces ni el peso y tamaño exagerados de las cámaras eran el mayor inconveniente, sino la implacable disciplina y el explosivo temperamento de Natalie Kalmus. Cuando una empresa contrataba a la **Technicolor Motion Picture Corporation** para emplear su tecnología en alguna producción, además de las cámaras y demás equipos necesarios, venía dentro del paquete un asesor especializado por parte de la empresa para poder orientar al director y director de fotografía sobre cómo manejar la tecnología de la empresa. Entre los distintos asesores de Technicolor, la más famosa y destacada fue la perfeccionista e implacable esposa de Herbert Kalmus: Natalie Kalmus, quién se había convertido en toda una experta en el funcionamiento del proceso IV. Sin embargo, el trabajo del asesor de Technicolor iba más allá de simplemente el



manejo de equipo, en realidad, su papel dentro de la producción era el de guiar al *crew* para sacar el mayor partido al espectacular color del Technicolor, ello implicaba: decir cómo debía de ser colocada la iluminación, qué colores y con qué tonalidades debía de ser los vestuarios y los decorados, cómo debían de ir maquillados los actores, y varios factores más que influían y modificaban directamente toda la identidad visual y artística de las películas. Por ello, Natalie Kalmus —una determinada y cuadriculada mujer de negocios— constantemente tenía discusiones con los directores y DP's de las múltiples producciones en las cuales fue asesora de color¹⁹. Sin embargo, a pesar de los posibles altercados que pudo haber experimentado con el equipo creativo, los espectaculares resultados conseguidos gracias a la asesoría de Natalie Kalmus hablaban por sí solos.

Es por este cúmulo de elementos tan propios dentro de las películas que se creó el “sello Technicolor”. Una identidad visual perteneciente a las películas grabadas bajo esta tecnología y que permite unir títulos tan variados como *The Red Shoes*

¹⁹ Natalie Kalmus figura como una de las personas con más créditos en la historia del cine, gracias a su larga labor como asesora de la Technicolor Motion Picture Corporation. Se le adjudica el haber participado en más de doscientos largometrajes a lo largo de su carrera.



(1948), *The Searchers* (1956), *Singin' in the Rain* (1952) o *Ben-Hur* (1959) bajo una misma lupa, la del “color por Technicolor”. Definiendo el *look* del cine a color a lo largo de casi veinte años.

Tres bandas para la historia del cine:

Terminemos, pues –como tampoco pudo haber sido de otra forma– con otra imagen. Claro, esta también a color.

Ya es la hora y cincuenta y ocho minutos de película, queda menos de un minuto para que esta se acabe. Ethan, tras años de búsqueda, por fin ha podido regresar a su sobrina Debbie a la civilización. Ahora que su misión está cumplida, solo es capaz de contemplar de pie cómo todos entran joviales a la calidez del hogar, sin embargo, para él, esta felicidad le es ajena. Una vez cometido su deber ha perdido todo propósito. El hogar y la sociedad resultan extraños y hostiles para un viejo y curtido perro como él, y, resignado, se da la vuelta para perderse en el único paisaje en que se siente cómodo: la vastedad del desierto. Mientras, le es cerrada detrás suyo la puerta de la pertenencia y la compañía.

The Searchers (1956) de John Ford, es una película que encarna en sí el ocaso de muchas cosas. Es una película sobre el ocaso de su protagonista Ethan, un derrotado veterano de la



guerra de secesión. Es el ocaso del western clásico, un género que para ese entonces su popularidad estaba en una caída exponencial. Y, curiosamente, es también una representante del ocaso del Technicolor.

En 1950, la gran empresa de fotografía **Eastman Kodak** lanzó al mercado el Eastman Color²⁰, una sola cinta de 35mm que permitía rodar a color sin la necesidad de todo el enredo que significaba el proceso de Technicolor. A pesar de que el proceso IV daba como resultado un color más vivo y saturado —además de que su proceso de transferencia de tinta permitía una duración más extensa de la calidad de la imagen²¹— el abaratamiento de costos y la ergonomía del empleo del Eastman Color fue progresivamente comiendo la cuota del mercado hasta, finalmente, dejar en desuso el Technicolor a mediados de los años sesenta.

Si bien la empresa ha podido sobrevivir a lo largo de los años (a duras penas, hay que decir), la gloria de Technicolor es cosa de antaño. Tras el cierre y el desmantelamiento de sus *headquarters*, junto con toda la tecnología detrás de su mágico pro-

20 Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film. Eastman Color*. Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/time-line-entry/1310/>

21 Con el paso del tiempo, las cintas del Eastman Color comenzaban a sufrir de un proceso de decoloración hacia los tonos magentas o verdes, dañando la calidad de los colores de la imagen.



The Searchers (1956)

ceso, es ahora virtualmente imposible el que una película pueda volver a realizarse en Technicolor, no pudiendo volverse a replicar su *look* tan único y particular, a pesar de los grandes avances tecnológicos que ofrece la imagen digital y el *color grading*.

Al igual que Ethan, Technicolor entregó al cine un avance tecnológico que definió una era y marcó el camino para el futuro del séptimo arte. Sin embargo, la industria –como es natural– siguió hacia adelante sin él, dejándolo atrás para contemplar desde el quicio de la puerta cómo el mundo seguía, hasta no tener más opción que perderse en medio del incon-



mensurable desierto del pasado.

Y así, fue como terminó la historia del Technicolor, una revolución tecnológica, cultural y artística, a la cual “el viento se llevó”.

Cibergrafía

Barcelona Memory. (2021). *El pionero del cine fantástico, Segundo de Chomón*. Youtube. <https://youtu.be/1g4EqblyVgg?si=TCCKtja-HO9rJdquT>

Flueckiger, B. (2012). *Timeline of Historical Colors in Photography and Film*. Filmcolors.org. <https://filmcolors.org/>

George Eastman Museum. (2015). *The Dye Transfer Printing Process – Technicolor 100*. Youtube. <https://youtu.be/g9S76vTk4Ro?si=0Dxq-VWl8EBLzVd0a>

George Eastman Museum. (2015). *The Two Color Process – Technicolor 100*. Youtube. https://youtu.be/8iy_MjegGWY?si=o4tJFOM1BxZRe-qAj

George Eastman Museum. (2015). *The Three Strip Camera – Technicolor 100*. Youtube. <https://youtu.be/N-T8MVrw1L0?si=SOOrMURZcl-HI25mIZ>

Jack Theakston. (2022). *Imperfect Spectrum – A Brief History of Cinécolor (2022)*. Youtube. https://youtu.be/dnNeKxt0urk?si=A-M5vO6D-qK0aVxl_

La sed no es nada. (2025). *La historia del Technicolor – El color en el cine*. Youtube.

<https://youtu.be/W7fWYnYHPds?si=PojKLUZ5KnkvBbUA>

Marcelo Blanco Pinball. (2024). *Breve historia del proceso Technico-*



lor... y otros sistemas de color. Youtube.

<https://youtu.be/GWBYzOLTmCw?si=B-SZsK09cVF1smC5>

Mario de la Rubia. (2022). *Historia del cine: color por Technicolor*. Youtube.

https://youtu.be/6e7BM6Xe5_U?si=Otf_CiVd1RPHtiLZ

Picsandportraits. (2019). *A Brief History of Colorization*. Youtube. <https://youtu.be/nRMC1R6hXSY?si=6mxa-IUfY-FN4CyX>

Vox. (2018). *How Technicolor changed movies*. Youtube. https://youtu.be/Mqaobr6w6_I?si=IC3E6iwdfLeOHqRx

Filmografía:

Donen, S & Kelly, G. [Directores]. (1952). *Singin' in the Rain*. Metro-Goldwyn-Mayer.

Fleming, V. [Director]. (1939). *The Wizard of Oz*. Metro-Goldwyn-Mayer.

Fleming, V. *Et al.* [Directores]. (1939). *Gone With The Wind*. Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer.

Ford, J. [Director]. (1956). *The Searchers*. Warner Bros.

Ford, J. [Director]. (1949). *She Wore a Yellow Ribbon*. Argosy Pictures.

Gillet, B. [Director]. (1932). *Walt Disney's Silly Symphony: Flowers and Trees*. Walt Disney Productions, United Artists.

Griffith, D. [Director]. (1915). *The Birth of a Nation*. David W. Griffith Corp.

Griffith, D. [Director]. (1916). *Intolerance*. The Triangle Film Corporation, Wark Producing Corporation.

Hand, D. [Director]. (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs*. Walt Disney Productions.

Mamouljian, R. [Director]. (1935). *Becky Sharp*. Pioneer Pictures Corporation.



Méliès, G. [Director]. (1902). *Le Voyage Dans La Lune*. Star Film Company.

Murnau, F. [Director]. (1922). *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Prana-Film GmbH.

Murray, J. [Director]. (1930). *The King of Jazz*. Universal Studios.

Parker, A. [Director]. (1926). *The Black Pirate*. Elton Corporation.

Powell, M & Pressburger, E. [Directores]. (1948). *The Red Shoes*. Independent Producers.

Scorsese, M. [Director]. (2011). *Hugo*. Paramount Pictures.

Wyler, W. [Director]. (1959). *Ben-Hur*. Metro-Goldwyn-Mayer.

La rebeldía masculina como forma de revolución:

Un contraste entre 12 Angry-Men y La Haine



cinéfagos.net

Camilo Alejandro Pinto

Comunicador audiovisual y multimedial





Las revoluciones no siempre comienzan con multitudes en las calles ni con enfrentamientos masivos. A veces, toman forma en gestos mínimos, como una negativa, una duda, una decisión individual que desafía lo establecido. El cine, que tiene la capacidad de capturar acciones contenidas y silencios cargados de sentido, nos permite observar cómo esas pequeñas rebeliones pueden revelar o incluso activar tensiones mucho más grandes dentro de un sistema social.

12 Angry Men (1957), dirigida por Sidney Lumet, y *La Haine* (1995), de Mathieu Kassovitz, ofrecen dos formas distintas de retratar a hombres que se rebelan frente a la injusticia, al poder o al abandono. Cada película funciona como una lente enfocada sobre realidades sociales distintas: una sobre el ideal democrático estadounidense de los años cincuenta, y la otra sobre la frustración acumulada en los suburbios franceses durante los años noventa. Desde estos lugares tan diferentes, cada una construye una idea distinta sobre lo que significa resistir desde la masculinidad.

La manera en que el cine representa la rebeldía masculina no solo revela los conflictos internos de sus personajes, sino que



también habla de los márgenes y oportunidades que les ofrece su contexto. A veces esa rebeldía tiene algún efecto transformador, pero otras veces es rechazada, silenciada o incluso castigada. Estas historias reflejan los imaginarios sociales sobre lo que se espera de un hombre cuando decide o se ve forzado a oponerse a lo que lo rodea. Compararlas, entonces, no es solo un ejercicio discursivo, sino también una forma de pensar cómo cambian, o se repiten, las ideas de revolución a través del tiempo y de las distintas geografías.

Masculinidad y cine

La masculinidad puede entenderse como una construcción social e histórica, no como una cualidad esencial del hombre. Desde esta perspectiva, lo masculino se constituye en el marco de relaciones de poder, símbolos culturales y expectativas sociales. Entre las distintas formas de masculinidad, una se ha impuesto como dominante: la masculinidad hegemónica, definida por valores como la racionalidad, la fuerza, el autocontrol y la autoridad. Dicha hegemonía no solo subordina a las mujeres, sino también a otras formas de ser hombre que no se ajustan a ese modelo (Connell, 1995).



En el cine, la masculinidad hegemónica ha sido reforzada a través de protagonistas con capacidad de acción, decisión y dominio del conflicto: desde los vaqueros solitarios del western clásico, hasta los héroes de acción inquebrantables como John McClane en *Die Hard* (1988) o Jason Bourne en la saga *Bourne*. Sin embargo, distintos contextos históricos y culturales han permitido representar otras formas de ser hombre: figuras vulnerables, marginales o rabiosas que encarnan el malestar ante un sistema opresivo. Películas como *Taxi Driver* (1976) o *Rodrigo D: No futuro* (1990) retratan protagonistas masculinos que no encajan con los ideales normativos y cuya rebeldía se expresa desde la rabia, el aislamiento o la desesperación. Al dar visibilidad a distintas formas de rebeldía, el cine contribuye a complejizar los imaginarios sobre el género y a cuestionar los modelos dominantes. Finalmente, describir estos gestos, permite comprender cómo el cine también participa en la construcción y el cuestionamiento de las ideas sobre el poder, la autoridad y la masculinidad. Las dos figuras que siguen ofrecen claves para esa lectura.

El jurado # 8 y el triunfo de la razón

En *12 Angry Men* Sidney Lumet propone una figura central



que encarna la confianza ilustrada en el diálogo racional como herramienta de transformación institucional. El Jurado # 8, interpretado por Henry Fonda, representa un modelo de masculinidad serena, blanca y racional, cuya fuerza no radica en la violencia ni la imposición, sino en la persistencia ética. En un espacio cerrado, simbólicamente aislado del ruido de la ciudad, la película articula la fe en la deliberación como vía para alcanzar la justicia.

La puesta en escena acentúa este ideal: planos cerrados, rostros sudorosos y cámaras que se acercan progresivamente a los personajes, acompañan un proceso de convicción que se da a través del lenguaje y no de la acción. En este sentido, el Jurado # 8 funciona como una figura casi redentora, una anomalía dentro de un sistema agrietado, pero que, sin embargo, permite aún la posibilidad de corrección desde adentro.

El Jurado # 8 opera como una figura moral solitaria que, pese al entorno corrupto o prejuicioso, mantiene su integridad. Este tipo de héroe (una variante del héroe moral en el cine estadounidense) funciona como una especie de agente redentor del sistema, mostrando que la



justicia aún puede ser habitada desde la conciencia individual y que el sistema judicial estadounidense, aunque imperfecto, puede funcionar si es habitado por sujetos éticos. *12 Angry Men* puede sentirse auto congratulatoria porque muestra una visión optimista, y hasta ingenua, de cómo se produce una revolución desde dentro del sistema.



El Jurado # 8, con su calma y lógica, logra convencer a once hombres de revisar sus prejuicios en una sola tarde. Al final, todos parecen haber dejado atrás el racismo, el clasismo o la indiferencia, como si bastara una conversación bien argumentada para transformar creencias estructurales. La película celebra una idea liberal de revolución: pausada, racional, sin gritos ni caos. Pero eso también puede ser peligroso. Presenta el



cambio como algo limpio y reparador, cuando muchas veces es conflictivo, desgastante y no garantiza un final feliz. La cinta termina con un jurado que ha “cambiado de opinión”. Es el triunfo de la razón, pero sin preguntarse qué pasará después ni si esos cambios son reales o apenas momentáneos. La revolución, en este caso, parece más una reafirmación de los valores democráticos que una transformación radical del orden.

Vinz: un rebelde sin futuro en los suburbios de París

La Haine se sitúa en la Francia posterior a las revueltas de los años noventa, específicamente en los suburbios de París, conocidos como banlieues, zonas marcadas por la pobreza, la segregación racial y el abandono estatal. La historia se desarrolla tras una noche de disturbios provocada por la brutalidad policial contra Abdel, un joven árabe en coma a causa de los golpes de un oficial. Durante 24 horas seguimos a tres amigos: Vinz, Saïd, y Hubert, mientras deambulan por su barrio y la ciudad, intentando procesar la rabia, el miedo y la impotencia que sienten ante un entorno hostil. Aunque hay momentos de camaradería, ironía e incluso ternura, todo el relato se mueve como una cuenta regresiva hacia el desastre.



Filmada en blanco y negro, con encuadres cerrados, cámara en mano y planos abruptos, *La Haine* construye una estética de encierro y tensión. El estilo visual refuerza la atmósfera opresiva del relato, subrayando la sensación de estar atrapados en una ciudad que los ha olvidado. El montaje y la fotografía contribuyen a generar un ritmo entre lo contemplativo y lo urgente, donde cada escena parece acumular presión, con una cámara que muy poco se queda quieta.

Desde este entorno cargado de tensión, emerge Vinz, un joven blanco de clase baja, cuya rabia es moldeada por la violencia sistemática y la desesperanza cotidiana. Su masculinidad se expresa en gestos de agresión, orgullo y una constante necesidad de validarse a través del miedo que puede generar.

A diferencia del jurado # 8 en *12 Angry Men*, Vinz no cree en la posibilidad de transformación institucional: su rebeldía no es racional, sino visceral. De hecho, cuando finalmente decide renunciar a la violencia, ya es tarde. La pistola que no dispara se convierte en símbolo de un intento de redención que no alcanza a materializarse, porque el sistema (representado por la policía) ya ha decidido por él. La película no ofrece una solución ni una moraleja clara, sino que muestra, con crude-



za, cómo ciertas formas de masculinidad surgen en contextos donde el poder se representa como opresión.

Como plantea Krish Chopra, *La Haine* representa una juventud atrapada en un ciclo de represión y furia, donde el gesto rebelde no conduce a la revolución, sino al colapso. La violencia que rodea a Vinz no es solo personal: es la expresión de una sociedad fracturada donde los hombres jóvenes no tienen espacio para imaginar un futuro distinto (Chopra, 2021).

Dos rebeldes, dos destinos

La masculinidad racional, blanca e institucional del Jurado # 8 es premiada: el sistema la reconoce, la integra y la convierte en prueba de que “todavía funciona” si hay hombres justos dentro. La masculinidad insurgente, orgullosa y desesperada de Vinz es castigada: incluso cuando renuncia a la violencia, el sistema responde con violencia. Esta asimetría no es accidental: responde a quién habla, desde dónde habla y qué poder tiene su palabra. El propio ensayo del National Film Registry subraya cómo *12 Angry Men* encarna una fe liberal en el debido proceso y en la corrección interna de las instituciones; dicho de otro modo, la película cree que el héroe moral puede salvar



al sistema desde adentro (E. Rapf, 2008). En *La Haine*, en cambio, la figura masculina que intenta afirmarse mediante la violencia performativa termina anulada por una estructura que lo preexiste y lo excede; como señala Krish Chopra, la película traduce en cuerpos y gestos la rabia de una juventud sistemáticamente reprimida, más que su capacidad real de transformar el orden (Chopra, 2021).

En Estados Unidos, en pleno auge liberal de la posguerra, *12 Angry Men* imagina que el disenso ético individual puede corregir el prejuicio colectivo: el racismo y el clasismo son “errores” corregibles por la razón y la deliberación. Esta creencia en el sistema no es aislada. Películas como *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) o *To Kill a Mockingbird* (1962) también articulan una visión profundamente optimista del individuo moral enfrentado al poder, dentro de un marco institucional que, pese a sus fallas, se supone reformable. En *The Verdict* (1982) o *A Few Good Men* (1992), la figura del hombre solitario que encuentra justicia en los pasillos del sistema se vuelve casi un arquetipo. Todas ellas refuerzan una idea: el sistema estadounidense, aunque imperfecto, puede ser corregido desde dentro por medio de valores como la integridad, la verdad y el diálogo: el hombre rebelde es la redención del sistema.



En contraste, *La Haine*, situada en la Francia de los noventa (postcolonial, racializada y segregada), no concede esa fantasía. No hay sala de deliberación, no hay interlocutor, no hay escucha. La rabia de Vinz no encuentra un sistema al cual convencer, solo un sistema que castiga. Películas como *Les Misérables*, de Ladj Ly (2019), o *Athena*, de Romain Gavras (2022), retoman esa misma pulsión: la violencia no es una desviación del orden, sino una consecuencia inevitable de su persistente violencia estructural. Eco compartido en el cine latinoamericano, como en *Rodrigo D. No Futuro*, de Víctor Gaviria (1990). La rebelión masculina, en estos relatos, no es una herramienta de reforma, sino el síntoma de un orden que opera sin deliberación ni redención posible, un callejón sin salida.

Conclusión

Lo que *12 Angry Men* y *La Haine* ponen sobre la mesa no es solo una diferencia de estilos narrativos o contextos sociales, sino una grieta fundamental en cómo entendemos la relación entre masculinidad y revolución. En una, el gesto masculino de rebelión es premiado, integrado al sistema; en la otra, es castigado, reducido al silencio o a la muerte. La diferencia no es trivial: nos dice qué tipo de rebeldía es permitida y cuál es neutralizada antes de siquiera existir.



Más que preguntarnos si estos hombres cambian el mundo, el cine parece preguntarse qué tipo de mundo permite que un hombre se rebele. En ese sentido, no se trata de exigirle al cine una función transformadora directa (ya que no le corresponde señalar soluciones), pero sí reconocer que sus representaciones participan de los discursos que naturalizan o cuestionan el poder. La rebeldía masculina, tal como ha sido narrada, sigue siendo muchas veces un espejo de las mismas estructuras que dice querer subvertir.

Quizá el reto no sea imaginar nuevas formas de revolución, sino nuevas formas de representarlas. Y, como siempre, preguntarse: ¿A quién se le permite rebelarse, y bajo qué condiciones?

Referencias

Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. University of California Press.

Chopra, K. (2021). *Representations of Rebellion and Youth in the 'banlieue': La Haine and the Construction of Meaning*. KrishChopra.net.

Recuperado de <https://www.krishchopra.net/academic-essays/representations-of-rebellion-and-youth-in-the-banlieue-la-haine-and-the-construction-of-meaning>

E. Rapf, J. (2008). *12 Angry Men (1957)*. National Film Registry Essay.



Library of Congress.

Recuperado de https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/12_angry_men.pdf

Cuba a través del cine

La isla rebelde de América



cinéfagos.net

Jose Gómez





Latinoamérica. Pueblo sin identidad. No hay negros, no hay blancos. Solo salsa de dialectos, valores y símbolos. Los casi algo de todo, pero no del todo. Latino. Educado por el hombre blanco, con costumbres indígenas, bajo el sonido del tambor africano. Vestidos con modas europeas y ropa con marquillas de un país oriental. Piel morena, ojos azules. Piel blanca, pelo lacio. Buscamos lo que más se parece a nosotros en un grito agónico por la identidad. Lo somos todo de a poco, no somos nada al completo. Entonces, ¿qué somos? La respuesta es: latinos.

Donde se escucha el son en la finca del guajiro, interpretado por la guitarra criolla y bailado en una coreografía casi teatral. Esa es la latinidad en el cine, el reflejo de los nada, el resultado del mestizaje en un cine costumbrista que retrata una cultura a través de la música y el folclore.

El arte refleja la cultura, la desvela y la presenta. El cine cubano antes de los años sesenta era un cine costumbrista que mostraba la cultura afrocaribeña, indígena y blanca. Películas como *Romance del Palmar*, de Ramón Peón, o *Rincón Criollo*,



de Raúl Mejiá, se caracterizaban por sonar a rumba, guaracha y bolero, presentar realidades comunes y ligadas al folclore cubano. Bares emblemáticos, santería y musicales. Esta época en el cine cubano dejó parte de la historia de todo un país en una pantalla. La representación de una cultura donde se ve la mayor definición de lo que es ser cubano.

Cuba es revolución. Es la condena de su identidad. Incluso en sus leyendas, cuando los españoles llegaron a colonizar Haití, Hatuey, indígena local, se escapó a una isla hermosa, ahora llamada Cuba. Hatuey armó un grupo de resistencia contra los españoles para defender la isla. Entre los colonizadores se volvió reconocido por su fuerza y resistencia en la guerra, y al momento de su muerte, cuando era crucificado y estaba ardiendo en llamas, un sacerdote católico le ofreció la salvación del cielo, a lo que Hatuey preguntó si es que allí era donde iban los cristianos. El padre asintió, y Hatuey expresó que entonces no valía la pena. Este es considerado el primer rebelde de América Latina, y se volvió una figura dentro de la identidad cubana que representa la rebeldía de una nación revolucionaria desde la historia de su cultura.



Cuba es llamada la isla rebelde de América por su historia de resistencia al colonialismo español y a la influencia estadounidense. Batallas como la Guerra de los diez años y la Guerra hispanoamericana, con personajes como José Martí, presentan a los cubanos como un pueblo indomable, capaz de morir por sus ideales y forjar su propio destino. Una determinación que persiste en la lucha por una libertad que nunca se ha conseguido del todo. Tras la independencia formal, Cuba pasó de ser colonia española a convertirse en una propiedad controlada por Estados Unidos mediante la Enmienda Platt, que dejaba a la isla como un protectorado bajo derecho de intervención política y económica. Esto provocó que los mandatarios cubanos fueran impuestos según los intereses estadounidenses, generando el surgimiento de movimientos insurgentes en contra de estos gobiernos. Fue en ese contexto que Fulgencio Batista dio un golpe de Estado, convirtiéndose en presidente en 1940, e iniciando otro golpe en 1952 para retomar el poder. En ese momento, la sangre rebelde cubana se volvió enemiga de su propia libertad.

De España a Estados Unidos, Cuba nunca ha sido libre entre colonialismo y dictaduras. Con el auge del comunismo en la Unión Soviética, esa estructura político-social se globalizó,



extendiéndose por distintas regiones del mundo hasta llegar a Latinoamérica. Influenció la ideología de muchos grupos insurgentes que morían por esos ideales. Al mezclarse con la sangre rebelde de la cultura cubana, surgió un nuevo movimiento contra la dictadura de Fulgencio Batista: el Movimiento 26 de Julio, o M-26. Liderado por Fidel Castro, Frank País, Camilo Cienfuegos y Ernesto “Che” Guevara. Este grupo tenía un objetivo claro: una Cuba libre bajo un grito de revolución. Luego de cuatro años de guerra, censura, muertes y propaganda, el M-26 logró su cometido. Llegaron al poder para librar una nueva lucha, esta vez más silenciosa, contra el hambre.

Estados Unidos es enemigo del comunismo, y la instauración de este régimen dentro de la isla rebelde le resultó intolerable. Como respuesta, el gobierno estadounidense cerró las relaciones comerciales, prohibiendo las importaciones y exportaciones entre ambas naciones. Esto dejó a Cuba sin su mayor aliado en la entrada y salida de insumos, lo que deterioró profundamente su economía y redujo drásticamente los recursos. No había comida. Esta crisis afectó a la cultura cubana, que recurrió al arte como un grito de auxilio, una forma de representar la impotencia de lo que significaba vivir en un país hambriento.



El arte es el reflejo de una cultura, con sus miedos, paradigmas y preocupaciones. A lo largo de las revoluciones que han marcado la historia, el cine ha sido utilizado como una herramienta de comunicación ideológica, capaz de representar el pensamiento colectivo de una población y su situación histórica. La imagen se convierte en un lenguaje audiovisual que decodifica y transmite los sentidos más profundos de una época: un espejo de una cultura en transformación. Así ocurrió, por ejemplo, en la Revolución soviética, con películas como *El acorazado Potemkin*, donde se evidenciaba un grito de revolución de una nación oprimida. También en documentales como *¡Que viva México!*, donde Eisenstein retrató la lucha del pueblo mexicano, proyectando no solo la violencia, sino también el alma y la resistencia de una cultura insurgente.

El cine ayuda a entender cómo se ve, se escucha y se piensa en un país entero; se vincula con su cotidianidad y, en ella, con su sentir colectivo. A veces, para expresar con mayor fuerza el grito de una cultura, es necesario inventar nuevas herramientas cinematográficas. Así nacen movimientos y técnicas que ayudan a plasmar cómo siente un pueblo. Por eso, el arte y la cultura evolucionan a la par. Podemos nombrar ejemplos como el neorrealismo italiano, surgido tras la Segunda guerra



mundial, o el efecto Kuleshov en la Unión Soviética: técnicas y estilos desarrollados por la necesidad de codificar con mayor precisión una idea, una emoción, una visión del mundo. Del mismo modo, la Revolución cubana también encontró en el cine una vía para expresar su proceso social, cultural y político. Así, no se quedó atrás en la evolución del cine, en la creación de un movimiento y en el encuentro de un nuevo cine latinoamericano.



Las casas coloridas, ahora opacas por la humedad de una isla. Las calles con autos que se pausaran en el tiempo. Tiendas vacías. Gente que sonríe mientras baila ritmos alegres que esconden sus desgracias en las letras. Actores naturales para reflejar mejor la realidad, contada por quien la vive. En la pan-



talla no hay sangre, pero sí guerra. No es la parte de los héroes ni de los villanos, sino la de las víctimas del conflicto, donde el protagonista es cualquiera.

No solo Cuba: toda Latinoamérica estaba en guerra, entre dictaduras y revoluciones y todos esos países se armaron con el cine: el nuevo cine latinoamericano. Este movimiento estuvo influenciado por el neorrealismo italiano, que representaba con gran naturalidad historias cotidianas en un país rezagado tras la Segunda guerra mundial. Así surgieron recursos como los actores naturales, es decir, personas no profesionales, víctimas reales de la historia, utilizados con la intención de reflejar una verdad. En Latinoamérica, este recurso fue ampliamente empleado por una camada de directores jóvenes que buscaban mostrar la realidad social de sus países en producciones de bajo presupuesto. Directores argentinos, cubanos, brasileños, entre otros, crearon historias que evidenciaban la cotidianidad del continente y dieron forma a un movimiento que se consolidó como un pilar fundamental en la percepción cultural del cine latinoamericano en el mundo: un cine político, de bajo presupuesto y con un obligatorio compromiso social.



Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás son dos faros del cine cubano que acompañaron los vientos de transformación que recorrieron América Latina. Gutiérrez Alea, en *Memorias del subdesarrollo* (1968), dibujó el retrato íntimo de un hombre atrapado entre la nostalgia y la revolución, mientras que en *La muerte de un burócrata* (1966) desplegó una mordaz comedia sobre las trabas del sistema, mezclando humor y crítica con un ritmo afilado. Solás, por su parte, ofreció en *Lucía* (1968) un poema épico al cuerpo femenino y a la historia nacional, narrando tres épocas distintas a través de tres mujeres que resisten, aman y se rebelan. En *Cecilia* (1982), indagó con lirismo en los conflictos entre el deseo y la tradición. Ambas filmografías encarnan con fuerza los principios del Nuevo cine latinoamericano, al entender el cine no solo como expresión artística, sino como herramienta de transformación social y política. Sus obras no solo acompañaron el proceso revolucionario, lo cohesionaron, lo cuestionaron y lo enriquecieron, dejando una huella profunda en la filosofía de un movimiento que soñaba, no solo con reflejar la realidad, sino con forjar el mundo a través de la imagen.

Pero no solo Cuba se revolucionó en el cine. En Brasil, con Glauber Rocha, y en Argentina, con Fernando Solanas y Octa-



vio Getino, la cámara y el celuloide se convirtieron en manifiesto, utilizados como arma para combatir al hambre. Fueron símbolo de rebeldía en insurgencias artísticas. Películas de Rocha como *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* o *Tierra en trance* presentaban la sequía, el misticismo y la violencia en un país sometido por el poder. Mientras tanto, en una Argentina marcada por el exilio de Perón, la censura y los golpes militares, Solanas y Getino gestaron *La hora de los hornos*, un documental que denunciaba el imperialismo y la represión: un llamado a la rebelión, un llamado del cine a la calle. De estos autores surgieron dos manifiestos que condensaron la filosofía del Nuevo cine latinoamericano, formulando el concepto de tercer cine y acompañando la creación del Cinema novo en Brasil.

El manifiesto del tercer cine, escrito por Fernando Solanas y Octavio Getino en 1969, propuso una nueva forma de entender el cine como herramienta de transformación social. Dividieron el panorama en tres grandes corrientes: el primer cine, representado por Hollywood, era el cine comercial, industrial y alienante, hecho para entretener; el segundo cine, más personal y de autor, buscaba la libertad del individuo, pero muchas veces se encerraba en lo introspectivo, reflejando la realidad de un solo ser. Y el tercer cine, el que ellos proponían, era un cine



militante, colectivo, popular y profundamente político. Un cine que no pretendía solo mostrar la realidad, sino intervenirla, no enfocado en uno, sino en todos. Un cine que gritaba en plural. Un cine que se hacía en la calle, en la urgencia, al margen de los circuitos, con bajo presupuesto y que veía en la cámara un arma para la liberación de los pueblos. En vez de espectadores pasivos, buscaba sujetos activos, capaces de organizarse, pensar y actuar. Era, en esencia, un cine que no solo contaba historias, sino que quería cambiar la historia.

En esa misma sintonía del tercer cine, el Cinema novo en Brasil fue una de sus expresiones más potentes y tempranas. No surgió como copia ni extensión, sino como respuesta directa a las condiciones de miseria, desigualdad y violencia estructural que marcaban al país, y complementó la idea que se desarrollaba desde el manifiesto latinoamericano. Glauber Rocha, figura clave del movimiento, entendía que el cine debía ser un acto político y estético al mismo tiempo. Frente a la evasión de Hollywood y al cine autorreferencial europeo, el Cinema novo propuso una imagen dura, a veces caótica, profundamente latinoamericana. En sus manos, la cámara no era un instrumento de observación distante, sino una herramienta de lucha que se resumía en el lema más emblemático del movimiento: una idea en la cabeza y una cámara en la mano.



Estos movimientos fueron víctimas de la censura y de la violencia contra la que luchaban. Con los años, el poder hizo callar a estos autores, quedando marcadas en el tiempo las obras que hoy se estudian como parte de la historia de un país. En ellas se traza una filosofía que todavía se evidencia en la intención del cine latinoamericano: la necesidad natural de reflejar la cotidianidad de cualquiera. Este movimiento creó la identidad del cine de un continente y ha influenciado a nuevos autores, quienes se volvieron sujetos activos del discurso del tercer cine, una nueva generación forjada por el mazo con el que formaron una nueva realidad, un nuevo cine que evoluciona con su cultura.

El cine de la Revolución cubana no fue solo una imagen proyectada, fue el eco de un pueblo que hablaba desde el hambre, la música y la dignidad. Fue grito y susurro. No importaban los recursos cuando había tanto por decir. Una sangre cubana que no se callaba ante la amenaza. La cámara se volvió herramienta de justicia, y cada plano, un gesto de insurrección. Desde los rostros anónimos que actuaban su propia miseria, hasta las secuencias que bailaban entre la esperanza y la ruina, el cine cubano abrió los ojos del mundo a una isla que ardía y resis-



tía. En cada fotograma palpitaba un pueblo. En cada historia, una verdad cargada de humanidad. La revolución no solo se combatía con armas, sino con imágenes que aún hoy disparan memoria.

Revoluciones que nadie ve:

Del silencio a la evolución
en el andar humano



cinéfagos.net

Margarita Espinel Villamizar

DREAMS

(SEX LOVE)



Algunos pensadores asiáticos han visto la revolución como un proceso de cambio gradual, de adaptación a los "nuevos tiempos", en lugar de un proceso violento. La adaptación al cambio fortalece, invita a la búsqueda de la armonía y al autoconocimiento. Mucho se ha hablado de revolución y, para bien o para mal, la humanidad ha experimentado muchos procesos de ruptura con un sistema dado para dar paso al "cambio". A medida que evolucionan las sociedades, cada vez encontramos una variedad extremadamente curiosa de necesidades y cuestiones existenciales que no cesan en abrir la puerta a la pregunta sobre los ajustes a hacer en el mundo, en los sistemas y en nosotros como individuos.

Grandes eventos históricos han inspirado al cine para plasmar y alfabetizar a personas de todo tipo sobre la relevancia de los procesos revolucionarios. La variedad de revoluciones es tan amplia como los sabores de helado: políticas, sociales, culturales, económicas, rurales, urbanas y la lista podría continuar; lo cierto es que el cine ha sido pieza clave para la comprensión y el análisis, no solo de la necesidad de revolución en la historia humana, sino también, de las consecuencias del



éxito o fracaso de las mismas e, incluso, ha permitido entender o, como mínimo, bosquejar algunos impulsos que llevan al ser a emprender esta búsqueda de liberación, de ruptura de cadenas.

La mente humana es tan infinita como el universo mismo, las aventuras y experiencias de cada persona están cargadas de detalles incontables como las estrellas y, precisamente, es la variedad de los eventos personales lo que lleva al movimiento de progreso o retroceso en las diferentes etapas de la vida. Cambios de personalidad, búsqueda de identidad, escape de la realidad, amor y odio son unos pocos ejemplos de los factores que llevan a cada uno de nosotros a dar un giro en ciertas (o todas) etapas de la vida. Estas revoluciones que muchas veces ocurren dentro de otros procesos revolucionarios a nivel social o nacional son las que llegan a mover con gran potencia la sensibilidad de los que están del otro lado de la pantalla. El cine se ha puesto en la tarea de enseñarnos y cultivarnos sobre la historia de la humanidad, pero a través de diversas películas nos ha llegado a enseñar aún mucho más de nosotros mismos, nos ha impulsado a revelarnos y a (ojalá en muchos casos) romper las cadenas en busca del cambio que queremos ver en nosotros mismos.



Identidad de género, sentimientos de antipatriotismo, sentimientos de culpa y necesidad de huir son, sin lugar a dudas, algunos de los retos más conflictivos a los que ha de enfrentarse toda persona medianamente sensible. La búsqueda de sí, la incompreensión de la realidad y la famosa crisis existencial son la base de los movimientos físicos y psicológicos llevados al cine que han permitido a las personas hallar consuelo en la historia de diversos personajes. Si bien muchas temáticas como la homosexualidad o los trastornos mentales siguen siendo tabú en muchas comunidades, es gracias al cine que estas historias llegan a cada vez más lugares del mundo. La oportunidad de ver y sentir que no estamos solos en nuestras miserias, no solo hace admirable el valor de quienes crean estas historias, sino que permite también construir relatos íntimos para empatizar con aquel que sufre en la pantalla y así lograr una relación más próxima con el Yo que sufre y que esconde sus deseos, preguntas e ilusiones.

Por ello, a través de este texto se intentarán analizar las revoluciones personales de diferentes personajes en distintos momentos de su historia, el impacto de los cambios y las consecuencias de la ausencia de estos últimos. También, se abordará la imposibilidad de evitar las tormentas interiores o de verse



atrapados en las mismas, sin importar la edad, así que será necesario analizar los cambios típicos de ciertas etapas de la vida como la pubertad y la crisis de los cincuenta y más allá. Si de revolución se trata, no hay una más importante que aquella del crecimiento y la vida socialmente impuesta en diferentes contextos familiares, escolares, políticos y espirituales.

El quiebre de pensamiento y la construcción de una nueva identidad

La identidad de género y la promoción de los derechos de libertad e igualdad son temas recurrentes en la mayoría de países actualmente, no obstante, más de sesenta países penalizan la homosexualidad hoy. El caso de nuestra América es bastante particular, ya que la despenalización de la misma es algo relativamente reciente y un acontecimiento que los abuelos de muchos de nosotros no alcanzaron a concebir, debido al pasado colonial de nuestro continente y a las enseñanzas religiosas fuertemente ligadas al judeocristianismo.

Fresa y chocolate, de Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea (1993), es una película cubana que ilustra perfectamente la necesidad de revolución y la sed de cambio en una sociedad



como la latinoamericana. Esta nos muestra una conmovedora historia de amistad en un contexto donde la revolución política se respira en cada rincón del país y, quienes no tienen dicho espíritu revolucionario, son acusados de traición y rechazados por la comunidad. Entonces aparece un curioso hombre llamado Diego, para muchos la figura del mismo resulta molesta, ya que es un homosexual descarado y muy orgulloso, sin embargo, lo que incomoda mayormente a quienes lo conocen es que Diego tiene un carácter escéptico y su pasión por el arte lo lleva a cuestionar y criticar constantemente el sistema social impuesto por el régimen.



La revolución es parte de la vida de los cubanos, no es algo momentáneo y verdaderamente la mayoría de los jóvenes reali-



zan estudios universitarios buscando contribuir a la causa; son los artistas (como cosa rara) quienes van por el camino contrario, no buscan una carrera política en particular y su propuesta profesional apunta al cuestionamiento de todo aquello que ha sido impuesto, llámese religión, presidente, etc. Diego es parte de estas “ovejas perdidas” y su personalidad descarada hace que los demás se alejen de él y le vean como alguien incapaz de hacer revolución. Adicionalmente, el hombre se las ingenia para adquirir “artículos prohibidos”, que varían desde textos de pensadores contrarrevolucionarios hasta licores exquisitos. La sala de su casa no podría ser más curiosa y hasta de estética contradictoria, ya que, si por una parte encontramos collages de Marilyn Monroe, por la otra nos topamos con una virgencita adorada con velas y fotos de seres amados. Una postal para los amantes del arte y una muestra de la soledad e incompreensión de la persona gay en un país donde la homosexualidad fue despenalizada hace menos de cincuenta años.

El hecho de compartir, de “dar la oportunidad” y de notar que si un proceso revolucionario discrimina verdaderamente no es lo correcto. David (el amigo de Diego) trata de encontrar razones para que este sea enfrentado por miembros del partido comunista, por eso se acerca al artista con la intención de



descubrir un posible oscuro secreto, pero termina descubriendo que, en realidad, su ser no puede resistirse a verse fascinado por la vida de Diego y llega, incluso, a confiar en él cuando el dolor de una previa ruptura amorosa vuelve a florecer en su corazón. La amistad se va fortaleciendo en medio de una Habana llena de caos y de tardes y noches de charlas sobre todo y nada. David va cambiando no solo su forma de ver a los homosexuales, sino también su manera de relacionarse con el mundo, con las mujeres y consigo mismo; mientras Diego atraviesa momentos de angustia y nostalgia, ante la inevitable necesidad de abandonar su país. Se esfuerza al máximo por brindar a su amigo apoyo incondicional, escucha e incluso lo invita a una gran comida. Diego es un dador por excelencia, aunque su personalidad en extremo generosa lo lleva a olvidarse de sí por dejar una hermosa huella en los demás. Finalmente, un abrazo resume cuán importante y corta puede ser la vida de quienes queremos. David no solo deja a un lado sus prejuicios contra los homosexuales, sino que logra desarrollar un verdadero espíritu crítico que lo hace cuestionarse sobre su noción del bien y del mal. Este personaje nos muestra que, lamentablemente, el quiebre con un sistema de ideas preestablecido puede ser muy doloroso, pero precisamente es el dolor, en ocasiones, el único remedio para curar la ignorancia y para salir de la jaula



construida por el lavado de cerebro.

Resulta evidente notar que estos “quiebres” se producen, en cierta medida, a causa de la presencia de las injusticias, traducidas en opresión, robo e indiferencia, y precisamente estos quiebres fortalecen la sensibilidad, literalmente, dan vuelta a la vida de las personas para crear en ellas una esencia (para mal o para bien) más sensitiva y vulnerable al cambio. Un caso de esto lo podemos descubrir en la película colombiana *Garras de oro*, de Alfonso Martínez Velasco (1926), esta película, pese a ser un filme silente cuya restauración no pudo darse de manera completa, logra manifestar de forma contundente la lamentable situación frente a la separación de Panamá de Colombia, incluyendo la lucha de personajes que, a simple vista, estarían del lado conveniente de este hecho y mostrando cómo, en medio de situaciones tan llenas de hipocresía y desorden, se pueden establecer vínculos valiosos.

Berta y Patterson son dos jóvenes que, en medio de un contexto lleno de mentiras y jugadas estratégicas por parte del gobierno de los Estados Unidos para hacerse con Panamá, tratan de vivir su amor y de luchar cada uno, en la medida de lo posi-



ble, por hacer lo correcto y no precisamente lo “políticamente correcto”. La relación de ellos se ve inevitablemente afectada por las mentiras y las falsas amistades que surgen en medio del conflicto. Berta es una persona inocente y sincera, no es raro que se le vea confundida en muchos momentos a lo largo del filme, ya que la situación no amerita menos, adicionalmente, algunas personas malintencionadas ponen en duda el amor de su novio, afirmando que éste es un espía de Yanquilandia. Como no es de extrañar, la mujer de la época, en gran medida, es dejada de lado cuando se trata de asuntos de relevancia social y económica; vive una enorme desinformación política y, aun así, es una chica con determinación y muy consciente de la crisis que está a punto de desencadenarse. Lamentablemente, es un personaje que no es del todo abordado, por una parte, debido a la polémica que desató esta película y a la prohibición de proyectarla y, por otra parte, debido a la necesidad de dar más relevancia a la figura de los norteamericanos que, oponiéndose a las intenciones de Estados Unidos, intentan desesperadamente defender a Colombia y su soberanía sobre Panamá.

Actualmente, sabemos qué sucedió con Panamá y con esta película. Precisamente, es gracias al conocimiento de estos hechos que podemos identificar el espíritu revolucionario, no



solo en los personajes “que juegan en el bando de lo correcto”, sino también de aquellos que trabajaron para hacer realidad esta película, contando con un sentido crítico y satírico que ilustra la opulencia de aquellos que dominan las partidas políticas y el inevitable sentimiento de frustración que viven los otros que, pese a estar en una posición privilegiada, prefieren enfrentarse a sí mismos y a sus superiores con tal de seguir su instinto hacia las buenas acciones. Si analizamos el comportamiento de Patterson, fácilmente se podría decir que es una persona idealista e incluso ingenia. Es normal caer en este tipo de reflexiones cuando en nuestro país aún hoy se aplaude al que actúa por conveniencia y al que vive bajo la premisa de “el vivo vive del bobo”, vivimos tan sumidos en una atmósfera de egoísmo y consumo que lo más coherente es pensar que no hay que dejar pasar ninguna oportunidad, aunque muchas veces estas oportunidades no sean más que una manipulación de los hechos con el fin de sacar “la tajada más grande” del oponente más pequeño o menos informado.

Sin duda alguna, es una pena que esta película no esté disponible en su totalidad y que haya sido tan complejo para aquellos que vivieron en esta época poder verla y vivirla cada uno a su manera, no obstante, es un privilegio para quienes pode-



mos disfrutar de cine ilimitado hoy, poder apreciarla y atesorar los esfuerzos de sus realizadores para dejar en evidencia a los traidores y abrir el camino del cine en Colombia, teniendo en cuenta su creatividad y originalidad. No es fácil hacer cine, no es fácil colorear a mano fotogramas ni organizar secuencias que puedan ser entendidas por una audiencia tan diversa como la colombiana. Esta historia invita a reflexionar sobre los cambios que atravesamos ayer y hoy y cómo tenemos demasiados conflictos qué resolver, sobre todo en países donde lamentablemente la corrupción es el pan de cada día.





Cambios que chocan, cambios que destruyen

La madurez que solo dan los años es, aparentemente, uno de los grandes premios (puede que el único) del proceso de hacerse mayor. Es doloroso el nacimiento para la madre que da a luz como para el bebé que rompe su lugar seguro para exponerse al mundo y, precisamente, esta cualidad dolorosa de la vida se presenta de manera infinita a lo largo de la misma. Cada etapa, el paso de un año a otro, el desarrollo, los cambios hormonales, el estrés postparto, la menopausia, la andropausia y los casi interminables momentos donde nuestro cuerpo hace lo que quiere con nuestro ser, son algo así como ser parido de nuevo y tener que recomenzar partiendo de un punto desconocido. Para muchos padres el peor momento de sus vidas llega con la pubertad de sus hijos, cuando, por razones inexplicables, olvidan que ellos mismos pasaron por este tortuoso proceso y caen en el error de victimizarse y condenar siempre bajo la premisa de “en mis tiempos no éramos así”; muchas películas se han realizado con la temática de la adolescencia, la palabra misma no solo implica el “crecer a pesar de todo” sino que también guarda el dolor que este crecimiento implica. Si para el castellano la palabra se comprende como el proceso de padecer o sufrir, para el latín se asociaba también a “extender la esencia” y, básicamente, podemos decir que todo proceso de cambio tiene un poco de estas concepciones.



El cine no ha sido indiferente ante estas situaciones. Muchas películas se presentan, aparentemente, para un público adolescente y terminan atrapando a públicos de todas las edades. Es incuestionable la necesidad de aquellos que tienen hijos de comprender a estas extrañas criaturas, pero aún más incuestionable es la necesidad que todos tenemos de comprendernos, como mínimo, para no ser ajenos a nosotros mismos y lograr, al menos en cierta medida, sentirnos dentro de nosotros y lograr vivir, vivir siendo y a pesar de ello no vernos condenados a ser extranjeros dentro de nuestra propia piel. Precisamente, esta exploración, estos cambios a nivel físico y mental que compartimos como especie nos ayudan a evitar un poco el sentimiento de soledad que acompaña las etapas de cambio y que nos hacen cuestionarnos si verdaderamente vale la pena estar en nuestros zapatos.

Aunque la homosexualidad y la identidad de género son temas que siguen siendo polémicos, como se mencionó anteriormente, hoy contamos con un cine que explora todas las formas de amor y deseo y cómo estas nos construyen o nos destruyen. Desde los cambios que experimentamos con los primeros amores, hasta aquellos que vivimos en compañía de los últimos amores, el cine nos brinda una amplia gama de historias,



una de ellas es *Dreams (Sex love)*, película de 2024 del noruego Dag Johan Haugerud, que ilustra perfectamente la imposibilidad de controlar los cambios en ciertas etapas de la vida, como la pubertad, y cómo el desespero por satisfacer los deseos que estos cambios traen consigo puede ser fuente de sufrimiento, pero también de inspiración. Justamente esta película es ideal para todos aquellos que en su vida han experimentado el enamoramiento que enceguece y que despierta el lado poético de la persona. Se nos presenta una chica de dieciséis años que narra sus deseos y sus primeros momentos de consciencia sobre el amor sexual luego de la lectura de una novela en su casa de campo. En medio de las bajas temperaturas nórdicas y de paisajes llenos de árboles y neblina, ella logra darse cuenta de su deseo por experimentar la cercanía a otro cuerpo y su frustración al ver imposible satisfacer el mismo.

Al conocer a su nueva maestra de francés, empieza a experimentar una emoción que, inicialmente, asocia al deseo de admiración. Sus primeras interacciones son la búsqueda de dar una buena impresión y, rápidamente, logra sobresalir gracias a su buen manejo del francés. No obstante, este deseo por ser notada por su maestra comienza a tornarse a una naturaleza obsesiva e incluso enfermiza, llegando al punto de tener que



ausentarse del colegio al no soportar que su maestra sea amable y cariñosa con otros estudiantes. La locura de este enamoramiento ciego y los impulsos propios de una tierna edad, la llevan a lanzarse a buscar a su maestra fuera del colegio, al punto de encontrar su dirección exacta gracias a internet y llegar a su casa sin previo aviso. Ahogada por las lágrimas, logra establecer una comunicación con la mujer de sus sueños y pesadillas y esta, “inocentemente”, la invita a visitarla seguido para enseñarle a tejer. Así comienza lo que se vuelve una aventura de amor y desamor y en menos de un año la joven descubre lo que es el rechazo y la indiferencia por parte de la primera mujer a quien de forma discreta entregó su corazón.

Aunque esto suene típico y totalmente predecible, lo más interesante resulta en el hecho de transformar este dolor ante el rechazo, en una historia que llega a ser publicada. Ya que con el corazón y el orgullo hechos trizas, la joven comienza a escribir una historia que, en un primer momento, fue su refugio, pero pasa a ser el material literario que da inicio a su carrera como escritora. En un dispositivo USB guarda las páginas de la historia “más hermosa que jamás vivirá” para, durante un momento de impulso, dar a conocer la historia a su abuela, quien por su parte la comparte con su madre y luego juntas deciden



llevarla a una editora, quien la asesora para llevar esta historia a más personas. Pero ¿qué hay de raro en todo esto? nada, hasta el momento y de manera superficial, esto puede ser lo más normal del mundo, pero si analizamos y tomamos a pecho el solo hecho de querer guardar el texto de una herida siempre junto a sí, ya hay aquí algo de curioso, es un acto diferente, es incluso un acto contra la naturaleza o el sentido común, ya que, al estar heridos, pensamos en cuánto queremos sanar no en cuánto podemos prolongar la herida junto a nosotros, y esto es lo que hace que la audiencia sienta empatía hacia la joven, que quienes hemos sufrido el desamor recordemos esas tardes y noches interminables escuchando una canción triste tras otra, con tal de no dejar de sentirnos mal, porque, precisamente, ese dolor y esa herida son aquello que mantienen a la persona amada a nuestro lado, aunque en realidad ella ya no esté. Este acto de “capricho” bien podría ser simplemente la lucha por no separarse de alguien o algo, aunque esto lastime, es la lucha por conservar lo que se siente porque, aunque esto desangre el corazón, el sentimiento en sí mismo es hermoso y, precisamente, las cosas bellas deben quedarse y ser atesoradas, por muy loco y nocivo que esto pueda llegar a ser.



Las consecuencias de una vida sin atreverse

Con los años llega el aprendizaje, con el aprendizaje la infelicidad, el arrepentimiento y todo lo demás. Puede que esta sea una horrible realidad y que, actualmente, sea esto lo que promueve el espíritu emprendedor y luchador de muchas personas. Frases como “la vida es una sola”, “para mañana es tarde”, “se arrepiente más uno de lo que no hace que de lo que hizo” están presentes en el discurso de toda persona mayor que tenga la oportunidad de compartir con aquellos más jóvenes. Pese a ello, lamentablemente seguimos viviendo en un sistema de cosas que, de una forma u otra, nos hace sentir que no vivimos lo suficiente y que debemos aprovechar, a toda costa, cuanta oportunidad se nos presente de hacer algo que acelere el ritmo cardiaco y nos permita sentirnos “vivos”.

La crisis de edad va mucho más allá de la adolescencia, se cree erróneamente que solo en esta etapa enfrentamos cambios dolorosos e incomprensibles, pero el arte en sus vastas manifestaciones nos ha permitido darnos cuenta de las innumerables crisis de edad que podemos enfrentar a lo largo de nuestra existencia y cómo el peso del arrepentimiento es el boleto más que seguro a continuar viviendo, sin importar cuántas décadas



tengamos encima. El reflejo de esto lo observamos en los ancianos, en las charlas con tíos y abuelos ya entrados en años y, obviamente, en el cine que presenta los sueños irrealizados del que no hizo lo necesario para cumplirlos en su juventud. Un ejemplo de ello se presenta en la película *Un pastel para dos*, de Maryam Moghaddam y Behtash Sanaeeha (My favorite cake, 2024), donde a pesar de llevar más de treinta años viuda, el personaje principal, llamada Mahin, no puede evitar sentir día a día el peso de la soledad y la frustración de haber llegado a los setenta años sin haber aprovechado sus “años mozos”. Mahin hace solo lo posible por aprovechar su día a día: organiza almuerzos de buffet con sus amigas, sale a caminar, llama a su hija seguido y no se pierde su telenovela favorita, sin embargo, las amigas no siempre están presentes, las caminatas por desgracia la vuelven, en ocasiones, testigo de horribles actos de irrespeto hacia la mujer y su hija casi siempre está ocupada y estresada como para tomarse la llamada como un momento importante de su jornada. Su novela y los romances que ve en televisión son la única cosa que verdaderamente aporta chispa a su vida. Motivada por la frustración, el peso del tiempo perdido y la falta de compañía, el día menos esperado aprovecha la oportunidad de chismosear la conversación de unos hombres en un restaurante para pensionados y toma esta oportu-



nidad para seguir al único de ellos que habló abiertamente de su soltería en el almuerzo.

Mahin, hace todo lo contrario a lo que se supone que una señora decente iraní debe hacer, dice mentiras en la oficina de taxis, espera sentada afuera de la misma durante todo el día e invita al conductor a su casa sin conocerlo. No solo lo lleva a su casa, sino que, sin reparo alguno, le propone dejarse amar y visitar su casa cuando quiera, ante la terrible soledad, Mahin aparentemente no tiene nada que perder, así que se lanza a usar los vestidos bonitos que nunca había tenido oportunidad de usar y seduce a este hombre con deliciosos aperitivos, comida fresca y aromática y hasta un momento de baile como pocos habrían vivido.

Faramarz, el taxista, es un hombre que inicialmente se muestra en extremo prudente, e incluso un poco asustado ante este cambio de planes en un día como cualquier otro, pero paso a paso revela que, en realidad, su soledad también le juega en contra, es un hombre tímido pero amoroso y bastante revolucionario para su edad y su contexto social, ya que se ofrece no solo a reparar los daños de la casa de Mahin, sino también



a ayudarle en la cocina (cosa muy poco común en dicho país y en personas de esa generación). Le propone ducharse juntos a pesar de la típica timidez por el efecto de la gravedad en un cuerpo de más de siete décadas y se muestra tan sincero, espontáneo y dulce que la velada termina siendo un balance perfecto de dos personas que, aunque muy tarde, se atreven a soñar y a lanzarse a las profundas e impredecibles aguas del amor pese a correr el riesgo de que el corazón no lo resista.

Es admirable y curiosa la forma en que los directores nos presentan personajes atrevidos en medio de un contexto tan cruel y tan limitante. Es aún más curioso el hecho de ver en la película la censura que mujeres y hombres fanáticos y tradicionales tratan de ejercer sobre aquellos que se atreven a darse cuenta de que sus alas están siendo cortadas, algo que desgraciadamente está muy cerca de la realidad, teniendo en cuenta que los mismos directores se enfrentaron a estas circunstancias y fueron tratados con cargos criminales y privados de la libertad a causa de este filme, una situación que exigió la manifestación de muchas organizaciones cinematográficas, entre ellas Berlinale, para solicitar al estricto gobierno islámico de Irán la libertad para viajar y la libertad de expresión del dúo. Si una película tan entrañable como esta resulta a ojos de



ciertas personas como “vulgar y promotora de la prostitución y el libertinaje”, no hay duda de que el amor al arte y a contar una historia tan real como el sentimiento mismo de la tristeza, son el mayor acto revolucionario de aquellos que siguen viendo en el cine la oportunidad para expresar e invitar a expresar a aquellos oprimidos, censurados y maltratados por un sistema que se cree en capacidad de distinguir entre lo correcto y lo incorrecto y que mide con una misma vara a una especie tan diversa como impredecible como lo es el ser humano.

Por otro lado, mientras unos arrepentimientos se ven y se sienten como una gran carga y una situación desesperada que lleva a tomar medidas desesperadas, otros arrepentimientos y remordimientos son más discretos, se disfrazan entre las pequeñas comodidades de la vida, maquillan la realidad y maquillan nuestro sentir frente a las injusticias cotidianas y, por un tiempo (que lamentablemente suele ser mucho), privan de realidad a quienes se han quedado dormidos en el limbo de la zona de confort. Cuando desde temprana edad se nos enseña que “calladitos nos vemos más bonitos” y que “el pez muere por su propia boca” es normal que enfrentemos temor cuando de alzar la voz se trata. Esta situación es, sin duda alguna, muy sutilmente presentada en *Las lecciones de un pingüino*, de



Peter Cattaneo (2024), una película que hace una crítica muy puntual a la dictadura en Argentina, pero sobre todo hace una crítica a aquellos que, viendo el mal, no se atreven a denunciarlo y se quedan de brazos cruzados ante las injusticias que afectan, por desgracia, a los menos privilegiados.

Nos presentan a Tom, un profesor de inglés que se instala en Argentina luego de haber recorrido varios países de nuestra América. Tom es un hombre pragmático que vive sobreviviendo gracias a su prudencia y a su “sana costumbre” de no involucrarse cuando de polémica política se trata. Llega a trabajar a un colegio de barones de la clase privilegiada y de inmediato nota que el colegio funciona gracias a que su dirigente evita involucrarse. Aunque esto pudiese ser considerado como un escenario perfecto para él, las clases se tornan hostiles, algunos estudiantes no tienen la mínima pizca de respeto y justo cuando la rutina no podría ser más aburrida, las clases se suspenden por un bombardeo y los profesores y estudiantes suspenden actividades por una semana. Como Tom no se siente nada a gusto con el trabajo, toma inmediatamente la resolución de viajar a Uruguay para pasar un buen rato, beber, bailar y conocer mujeres. Tratando de conquistar a una bella mujer casada, rescata a un pingüino sobreviviente de un derrame de petró-



leo y, aunque intenta zafarse del curioso animal, esto resulta imposible y termina aceptando al pingüino como su mascota, incluso llega a sacar provecho del animal para tener la atención de sus estudiantes en clase. Sin imaginarlo, el pingüino termina siendo mucho más que un atractivo en clase y, ante la imposibilidad de ser juzgados por el mismo, muchas personas a su alrededor acuden al animal para dejar salir sus heridas y preocupaciones, así que básicamente él se transforma en el paño de lágrimas de quienes trabajan en el colegio y llega a hacer nacer una empatía nunca vista en el grupo de estudiantes de cuarto grado. No obstante, la realidad del país no cambia por la presencia del pingüino y, como es de esperar, algunos jóvenes revolucionarios son secuestrados y las Madres de la Plaza de Mayo con el corazón herido se levantan y se reúnen para exigir la liberación de sus chicos y para exigir justicia, por desgracia, sabemos que este grupo de luchadoras sigue activo en la actualidad y que, para nuestro pesar como humanidad, crímenes de esta naturaleza no solo no han desaparecido sino que se presentan cada vez más en todo el mundo.

Nuestro país no es la excepción y para hacer las cosas aún peor, la violencia y la indiferencia se han normalizado e incluso “aceptado” bajo un resentimiento hipócrita por parte de las



clases sociales más privilegiadas, paradójicamente, acompañadas también por aquellas menos favorecidas, presenciamos un comportamiento de muchos Tom en la actualidad. En cierta medida, todos preferimos salvar nuestro bienestar y evitar correr riesgos por *hablar con la boca el desastre que vemos con nuestros ojos*.

Pese a todo el desastre del país, el pingüino acompaña y llega a sensibilizar tanto a quienes tienen el placer de conocerlo que comienza a despertar en Tom el deseo de hacer las cosas diferentes, de rebelarse y dar el primer paso, que consiste en admitir que ha tenido al pingüino escondido en su habitación, aun sabiendo que las mascotas estaban rotundamente prohibidas; se atreve a enfrentar “discretamente” a uno de los secuestradores de una de sus amigas del colegio y, también, se anima a redactar una carta para pedir la libertad de la misma y a revisar la redacción de una carta con el mismo propósito escrita por la abuela de la chica. Todos estos pequeños actos lo llevan a cambiar su forma de ver el mundo y de vivirlo, por lo que tiene, literalmente, un “despertar a la vida” y aunque esto le cuesta varios golpes y ser encarcelado por una noche, sale a la libertad como un hombre transformado, ya no es el típico “Englishman in Buenos Aires” sino que sus actos y pa-



labras toman el tono de un simple ciudadano del mundo que ha aprendido que más maldad habita en quienes ven los actos crueles y pasan de lado.

De una forma u otra, cada una de estas películas nos presenta luchas internas, cambios de personalidad, frustraciones, temores y revoluciones, no es suficiente el cine para ilustrar todas las aventuras que el ser humano está condenado a enfrentar en su vida, sin embargo, este nos ofrece buenas historias y con ellas la oportunidad de ver en él una puerta siempre abierta para volver a nosotros, así como tomar las resoluciones necesarias cuando las circunstancias nos recuerden el peligro de no actuar y el riesgo mortal de no vivir.

Revoluciones ecoplásticas:

el cine desde una mirada ambiental



cinéfagos.net

Mariana Sofía Gómez Rincón





El concepto de revolución no solo implica transformación o avance: también desestructura y reconfigura aquello que parecía estable.

En el caso del cine, esto significa revisar sus lenguajes, sus modos de producción y, sobre todo, sus posibilidades de imaginar otros mundos. ¿Puede el cine, inmerso como está en dinámicas de consumo masivo, ocupar un lugar desde donde se repiensen nuestras formas de habitar el planeta? ¿Puede ser ecológico?

La crisis ambiental que atraviesa el planeta no es solo climática o biológica; es también una crisis de imaginación, de sensibilidad y de lenguaje. Desde esta perspectiva, el arte —y en particular el cine— ha comenzado a desempeñar un papel crucial como medio de expresión, denuncia y reconfiguración de las relaciones entre humanidad y naturaleza. En un contexto marcado por el Antropoceno, la era geológica donde la actividad humana ha transformado profundamente el equilibrio del planeta, el cine emerge como un espacio fértil para lo que algunos teóricos denominan una revolución ecológico-artística: una transformación del imaginario, la sensibilidad y la representación en clave ecosistémica.



Esta revolución no ocurre solo en los contenidos temáticos, sino también en las formas mismas del cine: en sus modos de hacer, de componer, de mirar, y en las estéticas que despliegan una ética de lo sensible. No se trata únicamente de representar la naturaleza, sino de crear imágenes que inviten a otra relación con ella. Este ensayo explora cómo ciertas películas contemporáneas han articulado discursos críticos y poéticos sobre la destrucción del medio ambiente, desplazando el eje antropocéntrico para proponer mundos donde la naturaleza posee agencia, voz e incluso espiritualidad. Se analizan tres obras paradigmáticas: *Avatar*, de James Cameron (2009), *WALL·E*, de Andrew Stanton (2008), y *Flow*, de Gints Zilbalodis (2024). A través de ellas, se examina cómo el cine participa en la reconfiguración estética de nuestra relación con el planeta, proponiendo nuevas formas de sensibilidad ecológica.

Desde esta perspectiva, el cine ecológico no se limita a representar paisajes ni a denunciar la contaminación. Va más allá: deconstruye el imaginario tecnocrático del progreso, rearticula la mirada y sitúa al espectador ante dilemas éticos profundos. Las películas seleccionadas son ejemplo de esta transformación estética y política: una revolución donde lo plástico se convierte en ética, y donde el arte se vuelve también una forma de cuidado.



La noción de revolución ecológico-artística se inscribe dentro de un marco teórico más amplio que reconoce al arte como agente activo en los procesos de transformación cultural. En *Las tres ecologías* (1989), Félix Guattari propone que el cambio ambiental no puede abordarse sin una ecología de la mente y de las relaciones sociales. El arte, desde este lugar, no solo representa la realidad: la reconfigura, propone otros modos de habitarla y escapa al lenguaje científico o político tradicional. En ese sentido, el cine –por su potencia sensorial y narrativa– puede intervenir no solo en lo visible, sino en las capas más profundas de nuestra sensibilidad colectiva.

Autores como Donna Haraway y Bruno Latour han planteado también la necesidad de abandonar la vieja dicotomía entre naturaleza y cultura. En su concepto de Chthuluceno, Haraway sugiere que no se trata de “salvar” el planeta como si fuera una víctima externa, sino de tejernos con él en redes de interdependencia, de co-evolución. Esta visión se materializa en el cine mediante narrativas que devuelven a la naturaleza su complejidad, su alteridad y su capacidad de resistencia. Latour, por su parte, insiste en la necesidad de reconfigurar los modos en que representamos a los “actores no humanos”, es decir, reconocer la agencia del mundo material como parte del entramado político y narrativo.



Avatar, por ejemplo, compone un mundo donde la exuberancia visual de Pandora no busca solo deslumbrar: hay una ética en su exceso. Lo bioluminiscente no es decoración, sino gesto sagrado. Los animales, las plantas, los cuerpos azules, todo parece respirar a través de un sistema de imágenes saturadas, como si la cámara no filmara, sino que acariciara lo filmado. En *Avatar*, la textura misma de lo visible se vuelve política: mirar es respetar, y habitar la imagen es dejarse tocar por ella. La dimensión sensorial se transforma en una experiencia relacional, donde los cuerpos y los paisajes están tejidos por vínculos simbióticos. Esta estética de la conexión propone una ruptura con la mirada colonial y extractivista que históricamente ha dominado las representaciones del “otro natural”.



WALL·E, en cambio, traza una poética inversa. La Tierra devastada, silenciada, convertida en archivo de sí misma, nos habla desde el polvo, desde los objetos abandonados. La estética del desecho —las montañas de cubos de basura comprimida, los tonos oxidados, las ruinas suaves— se convierte en una forma de memoria. La mirada del pequeño robot, tierna y constante, nos devuelve a lo esencial: una planta, una canción, una lata vacía pueden ser, otra vez, sagradas. La película no solo denuncia el desastre ecológico, sino que rescata una ética de lo mínimo, de lo aparentemente insignificante. Su revolución es lenta, íntima, afectiva: una revolución del cuidado.

Flow apuesta por la disolución del relato. No hay voz que guíe, solo cuerpos en movimiento, corrientes, minerales, líquidos. La materia fluye y la cámara no la domina: la sigue, la escucha, la acompaña. Es una película sobre lo que no se puede capturar del todo, sobre lo que pasa sin que nadie mire. La imagen se convierte en un espacio sensible, en una ecología afectiva donde ver es ya cuidar. A diferencia de las narrativas tradicionales, *Flow* opera desde una estética procesual, casi meditativa, donde el ritmo es el del agua, el viento o la erosión. Esta forma de cine propone una relación temporal distinta, más cercana a los ritmos del planeta que a los del mercado.



Pero no es solo lo que se muestra, sino cómo se muestra, lo que define el gesto ecológico del cine. El lenguaje cinematográfico —el ritmo del montaje, los silencios, la duración de los planos, el uso del sonido o su ausencia— también participa de una ética ambiental. Un plano que se detiene, que respira, que no interrumpe a la imagen, puede ser más ecológico que cualquier discurso verbal. En este sentido, lo ambiental no es únicamente un tema, es una forma de relación con lo visible y lo invisible, con lo humano y lo no humano.

Películas como *Leviathan*, de Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel (2012), radicalizan esta perspectiva. Filmada a bordo de un barco pesquero, sin narración ni música, con cámaras sujetas a redes, motores y cuerpos en movimiento, *Leviathan* convierte al espectador en parte de una coreografía caótica entre humanos, peces, máquinas y agua. Aquí, el punto de vista no está centrado en el humano, sino que oscila, se descentra, se pierde. La imagen ya no organiza el mundo: lo atraviesa. Esta dislocación perceptiva es también un modo de desestabilizar la jerarquía antropocéntrica y abrir la experiencia hacia una sensibilidad más porosa, más inquieta.



Así, el cine ecológico no solo representa una naturaleza herida: nos hiere también a nosotros, nos descoloca, nos obliga a ver de otro modo. Hay en ello una pedagogía afectiva, una invitación a repensar los sentidos. El espectador ya no es un observador distante, sino un cuerpo implicado, vulnerable, transformable. La revolución ecoplástica opera entonces como una reconfiguración de la mirada: mirar ya no es dominar, sino habitar, acompañar, responder.

Lo que define a este tipo de cine no es solo su temática ambiental, sino su disposición a alterar los códigos tradicionales de representación. En lugar de seguir las lógicas narrativas centradas en el conflicto humano o en la acumulación de información, estas películas proponen formas distintas de atención. La puesta en escena se desacelera, el montaje se abre a pausas, y la imagen deja de ser un vehículo para contar algo para convertirse en un espacio donde se produce una experiencia. Esta apuesta formal reconfigura el lugar del espectador: ya no como consumidor de una historia, sino como partícipe de una relación más amplia entre formas de vida, tiempo y materia. Desde ahí, el cine se vuelve una práctica estética que modifica las condiciones mismas del ver.



Las obras aquí analizadas, desde registros y formas diversas, revelan que el cine contemporáneo no solo refleja la crisis ambiental, sino que interviene en ella. A través de imágenes conmovedoras, paisajes especulativos y narrativas transformadoras, el cine participa de una revolución ecológico-artística que cuestiona los fundamentos del progreso moderno. Ya sea en una luna lejana o entre los escombros de la Tierra, *Avatar*, *WALL·E* y *Flow* nos invitan a reimaginar nuestras relaciones con el mundo no humano, no desde la culpa, sino desde la posibilidad.

La revolución ecológica no será únicamente científica o política; será también estética, simbólica y afectiva. Será una revolución de los sentidos y de los afectos, de los relatos y de los gestos cotidianos. En esa transformación, el cine tiene mucho que decir. No se trata solo de salvar al planeta, sino de aprender, una vez más, a mirarlo, escucharlo y vivir en él.

Referencias

Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia: PreTextos, 1989.
Haraway, Donna. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Durham: Duke University Press, 2016.



Latour, Bruno. *La política de la naturaleza: Cómo hacer entrar a las ciencias en la democracia*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Cameron, James (dir.). *Avatar*. 20th Century Fox, 2009.

Stanton, Andrew (dir.). *WALL·E*. Pixar/Walt Disney Pictures, 2008.

Zilbalodis, Gints (dir.). *Flow*. Letonia–Francia–Bélgica, 2024.

Coescrita con Matīss Kaža.

Una mirada a la revolución cubana y la vida cotidiana

*Notas sobre las películas Memorias
del subdesarrollo y Habana blues*



cinéfagos.net

Liz Evelyn Echavarría Hoyos /





La contemplación y la ciudad

Hoy en día caminar por la ciudad es un acto desobediente. Implica entre otras cosas, renunciar a un vehículo que transporta en menos tiempo, y justamente tiempo, es lo que la mayoría de personas quieren ahorrar, más que cualquier otra cosa. Pero recorrer las calles sin ninguna intención aparente, implica una disposición para ver y sentir la calle, los sonidos, los olores, el movimiento de las personas.

Al respecto, la crítica cultural Vanessa Rosales denomina a esto (en relación a la moda, pero también a la ciudad) *The gazing*, o la intensa mirada. Ese mirar intensamente se refiere a entender la condición humana desde lo visual. Se trata de un ejercicio de conocimiento que deleita, perturba y asombra. Es detenerse a mirar lo que pasa y lo que permanece en la ciudad. Y para hacerlo es necesario tener tiempo y dinero, porque caminar con tranquilidad por una ciudad, con la mirada intensa (o desprevenida) es también un lujo, que implica tener satisfechas las necesidades básicas materiales, para reflexionar de manera inalterable.



Esta reflexión la planteo a partir de la mirada a la película *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea (1968). Una obra muy importante en la filmografía cubana y latinoamericana aún hoy, porque retrata de manera compleja e inteligente una coyuntura política y social muy importante, la revolución cubana.

Basada en la novela homónima de Edmundo Desnoes, es una de las películas más significativas que hay sobre la revolución cubana, ya que, primero, se estrenó menos de una década después de su triunfo; segundo, aporta conceptos y reflexiones sobre dicho contexto vigentes al día de hoy; y tercero, crea una crítica audaz y contundente a partir de la historia del personaje protagónico. Sergio es un burgués que extraña los privilegios que disfrutaba antes de la cuba revolucionaria y, al mismo tiempo, siente expectativa por la cuba socialista que apenas inicia, o al menos le inquieta saber qué pasará, razón por la que permanece en la isla, aunque su círculo afectivo emigre.

Este es un personaje, que se podría llamar *ni chicha ni limoná*, al decir de Víctor Jara, o sea tibio; un pesimista existencial al



que todo parece irritarle; su actitud frente a las emociones de los cubanos y las cubanas es apática, pues considera que tienen emociones variables, inestables y superfluas, propias de un país subdesarrollado. Lo que me parece interesante de Sergio, es que, aunque es un esnob pasivo e indiferente, encuentra calma y algo de sentido a su vida cuando camina La Habana. Esa actitud de caminante que mira la ciudad, que recrea lo que fue y construye historias imaginarias con las mujeres que pasan cerca o frente a él, en realidad es la representación del desconcierto de una sociedad que se está transformando y que se va llenando de incertidumbres y contradicciones.

La lectura que hace Gutiérrez Alea sobre Cuba se refleja — en gran medida—en el menosprecio que siente el protagonista por el estilo de vida cubano. Sergio crítica el subdesarrollo del país. Ve en los cubanos una incapacidad para mantener estabilidad en sus emociones con cierta permanencia en el tiempo. Hay una crítica también a la falta de compromiso político de la clase media de ese momento, que decide estancarse en la contemplación, antes que tomar postura con conciencia social sobre los discursos polarizados que dominan el debate.

La revolución cubana trajo cambios estructurales que des-



pertaron contradicciones, tanto sociales como individuales. El director las encarna desde el lenguaje técnico. Una narrativa que acude al uso material documental, con fotografías y entrevistas reales, uso de cámara subjetiva, *voz en off* para revelar los pensamientos y memorias del protagonista, *flashbacks* que profundizan en la psicología del personaje... todo eso es el telón de fondo de una obra maestra que se convierte en un espejo de las tensiones de un pasado que no se ha ido y un presente que se acompaña de la promesa de un mejor futuro. Y con todo eso está La Habana, como un personaje importante que parece imperturbable ante los cambios económicos, sociales o políticos, ya sean pasados, presentes o futuros.

Entre tensiones y contradicciones

Ante el triunfo de la revolución, muchas personas que tenían la capacidad adquisitiva para irse de Cuba, emigraron a Estados Unidos. Me pregunto por las motivaciones que tenían –y tienen– para querer irse del nuevo país socialista. Al mismo tiempo, me cuestionan quienes pudieron y aún hoy, pueden irse y han decidido no hacerlo ¿por qué? ¿qué les hace quedarse? Parece que esa isla tiene algo que atrapa. Hay quie-



nes no ven o no tienen la opción de irse, pero hay quienes tienen raíces muy profundas con su territorio. En la película ya mencionada, Sergio decide quedarse, aunque sea para mirar la gente (y su vida misma) pasar ante sí, porque quiere saber qué sucederá. En la vida real las decisiones que se toman son más complejas, y se hace difícil simplemente ver, mirar con curiosidad, porque, como lo expresé antes, la mirada intensa y contemplativa es un lujo.



Para hablar de la representación que hace el cine sobre las tensiones sociales y culturales de quienes se van y quienes se quedan en Cuba, considero importante traer a colación la película *Habana Blues*, de Benito Zambrano (2005), porque presenta los desafíos que tienen las y los cubanos respecto



al tema que he problematizado: vivir o no vivir en la isla. Me parece una de las películas más interesantes sobre temas cubanos realizada por alguien que no lo es; y es que el director español estudió cine en la Escuela internacional de cine y televisión de San Antonio de los baños, de ahí que dedique su obra “a Cuba, esa loca y maravillosa isla”.

La trama es la historia de vida de Tito y Ruy, dos músicos que tocan en una banda, graban discos y ambicionan que llegue el momento que les permita vivir de su profesión. Cuando los protagonistas tienen la oportunidad de alcanzar un espacio en la escena musical, aparecen los elementos sintomáticos de la película. Empiezan a crearse tensiones y contradicciones sobre irse o quedarse, crear o emigrar. Dualidades que implican tomar decisiones difíciles, porque están atravesadas por el peso de la emocionalidad y las condiciones materiales de existencia, todo esto, con la música como eje transversal que tiene varios elementos clave. Por un lado, da vida a la narrativa del largometraje; por otro lado, articula emociones reales y ficticias, con una gratificante banda sonora compuesta por músicos propios de la isla.



En el marco de la crisis económica y social que tiene Cuba ante la derrota y desaparición de la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), a finales de los años noventa, uno de los principales desafíos que presenta Fidel Castro para liderar la isla es el descontento social. Cada vez más personas salen de la isla y no quieren regresar. *Habana blues* muestra esto sin plantear una posición política explícita. No da a los personajes posturas ideológicas, pero sí los hace elegir entre dualidades; no cae en consignas panfletarias, sino que hace una lectura del contexto usando como recursos la música y las historias de vida de la gente del común, que además estuvieron magistralmente interpretadas por Alberto Yoel García, Roberto San Martín y Yailenis Sierra, que fueron convincentes con sus personajes.

Habana blues es una película estimulante, que con el paso del tiempo se mantiene fresca. La historia es pertinente aún hoy, porque los conflictos humanos propuestos de ese momento (principalmente económicos) se han agudizado en la isla después de la pandemia y la tensión entre lo nacional frente a lo global, ser artista o ceder a caprichos comerciales, mantenerse fiel a sí o venderse, es un debate vigente. Por eso encuentro tanto en *Memorias del subdesarrollo* como en *Habana blues* una lectura



de la revolución cubana que resulta atemporal e interesante.

Que linda es Cuba

Si hablamos de revoluciones, el cine en sí mismo es una herramienta revolucionaria que ha funcionado como entretenimiento, propaganda política, posibilidad de ver, sentir e incluso habitar otros mundos. Por supuesto, ha retratado situaciones y acontecimientos de la vida social y política de todos los tiempos. Sea con humor, caricatura, realismo, terror o cualquier otro recurso, la posibilidad que ofrece el séptimo arte para mirar –y mirarnos– intensamente, es una herramienta que ayuda a interpelarnos, a revisar nuestro papel como seres sociales en el curso de la historia. Eso, a mi juicio, es lo más valioso que tienen las películas mencionadas, que plantean la pregunta por nuestra postura ética y política frente a los cambios que se dan –que se gestan– a lo largo de la historia. Además, retratan los problemas que enfrenta América Latina desde la cotidianidad del día a día de su gente.

En ambas películas hay un romanticismo profundo con La Habana. Son dos historias que se conectan desde la estética, la fotografía de sus calles, de su arquitectura decadente, para contar una historia de lucha y resistencia que se mantie-



ne viva y que es tenaz en medio de contradicciones internas, bloqueos externos y miradas intensas.

El cine, que es industria de masas y a la vez espejo y memoria, funciona aquí para preguntarse por la capacidad de negociar con el sistema, y a la vez mantener la integridad y la confianza en lo que se cree.

Revolución interior: Un viaje a la esfera íntima de Krzysztof Kieślowski



cinéfagos.net

Sigifredo Escobar Gómez





Un avión cargado de pasajeros provenientes de Madrid acaba de aterrizar en el aeropuerto José María Cordova en Rionegro. Luego de una larga espera para salir, pues mi asiento estaba en la parte trasera del avión, me encuentro subiendo a unas escaleras eléctricas que me llevarán del piso dos al uno. Me paro en la derecha de las escaleras. Una mujer tras de mí se para a la izquierda y su madre la regaña: "Párate a la derecha". La mujer la mira y responde "ya no estamos en España, aquí no importa dónde se pare uno". En España, lo correcto es pararse al lado derecho en las escaleras eléctricas para que, quien va de afán, baje por la izquierda. En España, lo correcto es caminar por la derecha, detenerse en los semáforos cuando iluminan de rojo y que los vehículos se detengan en las cebras para que pasen los peatones. En Colombia no importa cómo se mueva uno. El semáforo, no importa el color, significa: "encuentre un momento en el que pueda pasar"; la cebra en la calle significa: "decoración para que el asfalto no se vea tan feo".

Volveré a esta anécdota más adelante.



La palabra “revolución” ha cambiado de significado varias veces durante la historia. Su origen es el latín “*revolutio*” del verbo “*revolvere*” que significa “dar vueltas” o “rondar hacia atrás”. Es por esto que se habla de las revoluciones de las licuadoras. En el siglo XVII, el término se comenzó a usar de forma metafórica en contextos políticos, pero curiosamente, se usaba con la idea de “retornar al orden anterior”, no de innovación. Una revolución política significaba restaurar un sistema previo. Sin embargo, durante la Ilustración, de la mano de la Revolución Francesa, pasó a significar “cambio fundamental y progresivo”. Por lo tanto, la palabra revolución pasó de significar “volver atrás” a representar “avanzar hacia adelante”.

La palabra revolución, en la actualidad, se asocia a cambios estructurales en la sociedad o cambios en la gobernanza. Pero este concepto representa limitaciones. Las revoluciones políticas suelen centrarse en lo externo –gobiernos, leyes, sistemas económicos– y a menudo prometen utopías que no llegan a materializarse. Además, la historia ha mostrado que las revoluciones sociopolíticas pueden degenerar en violencia o en nuevos dogmatismos, sin necesariamente transformar la condición humana. En palabras de Immanuel Kant, no debemos confundir la revolución interior con la política, “pues tal



confusión llevaría finalmente al Terror de la Revolución Francesa”. Es decir, la verdadera revolución debería ser interior, debería ocurrir en las personas antes que en las instituciones.

Krzysztof Kieślowski fue un director de cine y guionista polaco nacido en 1941. En su trabajo plantea, precisamente, una crítica a la noción de revolución vista desde la política y las instituciones, poniendo su foco en el individuo. El cineasta se formó en la Polonia comunista y vivió en primera persona las promesas y fracasos de las revoluciones. En sus inicios, se interesó por la realidad social y las “grandes causas”, pero tras descubrir en el cine la incapacidad de transformar el mundo externo, encontró que los asuntos verdaderamente importantes ocurren en la esfera íntima: Todo es importante salvo la política. La soledad es importante. También el amor, y su ausencia. La esperanza, todo. La política no, porque no está allí en las películas (Kieślowski, 1993). Estas declaraciones revelan cómo la obra de Kieślowski transita de la esfera pública a la privada, de la revolución como idea de cambio social y político a la revolución íntima.

Albert Camus, en su libro *El rebelde*, distingue entre el rebel-



de metafísico (que se rebela contra su condición personal) y el revolucionario histórico. El trabajo de Kieślowski se alinea con el primero, explorando la rebeldía de los personajes contra su propio destino. En *No End* (1985), ambientada en Polonia después de que se impusiera la ley marcial, el director se centra en el duelo y la culpa de una viuda y el fantasma de su esposo. El régimen opresivo lo evidenciamos en un segundo plano. El cineasta acompaña a los espectadores en sus conflictos morales individuales, sin ocultar la realidad política, pero sin poner el foco en ella, sino en los conflictos que sobreviven en el tiempo, los que llevamos por dentro.

En la trilogía *Tres Colores*, podemos ver mejor esta idea de revolución interior. Kieślowski se inspiró en los ideales de la Revolución Francesa: Libertad (Azul), Igualdad (Blanco) y Fraternidad (Rojo). El director aborda estos ideales desde un sentido no político. *Azul* (1993) habla de la libertad, no como emancipación ciudadana, sino como la liberación emocional de la protagonista tras la muerte de su familia; *Blanco* (1994) habla de la igualdad por medio de una venganza personal en un divorcio; y *Rojo* (1994) reflexiona sobre la fraternidad a través de conexiones entre desconocidos. La noción tradicional de revolución (ruidosa, externa, colectiva) toma un nuevo signifi-



cado al transitar hacia un proceso íntimo, callado y personal.

Tipos de revoluciones “kieślowskianas”

Como ya he mencionado, en las películas de Krzysztof Kieślowski se redefine el término *revolución*, llevándolo a un espacio íntimo. Esta redefinición en la filmografía de Kieślowski tiene formas recurrentes, manifestaciones en las que se pueden categorizar estas transformaciones interiores: desde cambios silenciosos casi imperceptibles, epifanías, hasta renacimientos dolorosos. A continuación, identifico cuatro tipos de revoluciones presentes en la filmografía del autor.

1. Revolución silenciosa

Filip Mosh, interpretado por Jerzy Stuhr en *Camera Buff* (1979), es un obrero de una fábrica que, al nacer su hija, compra una cámara de 8mm para grabar recuerdos familiares. Lo que comienza como un pasatiempo, representa un punto de inflexión en la vida del personaje, una auténtica *revolución personal*. Aunque nada explota externamente, este acto pequeño representa un nuevo despertar, el inicio de una transformación que cambia su visión del mundo y su lugar en él.



La revolución silenciosa hace referencia a transformaciones íntimas que ocurren de manera sutil, casi invisible. Son pequeños cambios, experimentados por los personajes, que no están marcados por eventos traumáticos o singulares, sino por algún proceso interno. Para Filip, fue experimentar la cámara entre sus manos, el sonido del mecanismo trabajando o ver el mundo a través de un lente. Nunca tendremos certeza de cuál fue el hecho, pero lo que sí sabemos es que es único, personal e íntimo. Kieślowski es un maestro de lo sutil, retratando momentos en los que “nada pasa” externamente, pero todo cambia por dentro.

Al final de *Camera Buff*, Filip gira la cámara y apunta hacia el mismo. Este gesto representa su transformación definitiva, pasa de filmar el mundo a examinarse a sí mismo. Se completa la revolución silenciosa. En un sentido espiritual, Filip Mosh renace, despierta de un letargo de años y descubre su propia individualidad y valores genuinos (Berndt, 2024). En este evento no hay discursos revolucionarios ni situaciones estridentes, solo un hombre mirando su propia existencia reflejada en el lente. El triunfo de lo profundo sobre lo superficial.



Kieślowski apostó por un cine que capturara las transiciones imperceptibles de los personajes. Su ausencia de melodrama y las interpretaciones sobrias potencian este efecto. Es en el silencio donde los seres humanos libramos nuestras batallas más importantes. Las revoluciones silenciosas en la filmografía de Kieślowski nos recuerdan que los cambios más profundos no hacen ruido.

2. Revolución accidental

Dos mujeres idénticas, nacidas en lugares diferentes. Weronika (Irène Jacob) es una joven polaca con gran talento para el canto y apasionada, sufre de una afección cardíaca que la lleva a la muerte durante un concierto. Por otro lado, Véronique (también interpretada por Irène Jacob) es una joven francesa con gran talento para el canto, apasionada, sufre de una afección cardíaca. En el momento en que Weronika muere, Véronique decide renunciar a su carrera como cantante y se dedica a enseñar música. Weronika y Véronique ignoran la existencia de la otra. No se conocen, aunque son idénticas. Durante un momento efímero, coinciden en espacio y tiempo durante unas protestas en Cracovia. Weronika ve a Véronique. Véroni-



que, tomando fotos de la protesta, retrata a Weronika sin darse cuenta, descubriendo días después, en el silencioso e íntimo momento de la revelación de las fotografías, a esa otra que parece ser ella y que la mira desde la calle.



La vida de los personajes de Kiésłowski con frecuencia da giros inesperados a causa del azar. Encuentros fortuitos, accidentes o coincidencias improbables, actúan como catalizadores de cambio. La revolución accidental aquí expresada, es esa transformación íntima ocasionada por un hecho externo. En la filmografía de Kieślowski, el destino o el azar, juega un rol central. Parece decirnos que en lo aleatorio se esconden las



mayores oportunidades de crecimiento personal. Como el director expresó “las cosas pasan, quién sabe por qué, y la gente tiene que reaccionar”. Es en la reacción donde ocurre la revolución interior. En *La doble vida de Verónica* (1991), Véronique cambia el rumbo de su vida por una intuición inexplicable. Como espectadores, conocemos la conexión entre Véronique y Weronika, pero en el universo de la primera, la muerte de la segunda no se vislumbra en el horizonte, y mucho menos su misteriosa conexión. Su intuición parece más una señal del azar. Lo anterior nos propone que lo extraordinario está detrás de lo aparentemente fortuito.

Otro ejemplo, lo podemos encontrar al inicio de *Tres Colores: Azul*. El accidente que deviene en la muerte de la familia de Julie (Juliette Binoche) se presenta como resultado del azar. Líquido de freno derramándose. No hay presentación, no hay razones. Un automóvil en movimiento, personas dentro, líquido de freno derramándose, accidente. El destino, macabro y caprichoso obliga a la protagonista a transitar el duelo y encontrar una libertad íntima y personal.

A estas *revoluciones accidentales* podemos encontrarles una



relación con el existencialismo. Como sugiere la filosofía de Sartre, cualquier hecho absurdo puede revelar la fragilidad de nuestras certezas. Sin embargo, lo importante es la reacción de los personajes. En la filmografía de Kieślowski, estos se dejan transformar por el azar en lugar de negarlo. Como espectadores, estamos llamados a reflexionar sobre nuestra propia vida. ¿Cuántas veces nuestras “revoluciones” ocurrieron por accidente? Como adicto al azúcar, cuando dos de mis tías fueron diagnosticadas con diabetes, tomé la decisión de dejar los dulces. Este fue un punto de inflexión en mi vida producto del azar. Tal vez, el cine de Kieślowski nos dice que las verdaderas revoluciones del alma vienen de los susurros del azar.

3. La revolución como pérdida necesaria

En *No End*, Urszula (Grażyna Szapołowska) pierde a su esposo Antek (Jerzy Radziwiłowicz) al inicio de la película y cae en una terrible depresión. Incapaz de transitar el duelo, encuentra refugio en el suicidio. La muerte de aquel con quien compartía su existencia la llevó a decidir también quitarse la suya. Esta pérdida la embarca en una búsqueda por la liberación de su sufrimiento en la tierra. El vacío en el que cae luego de la pérdida moviliza a Urszula a buscar un nuevo sentido, y



al no encontrarlo, la elección de acabar con su vida le permite reunirse con su esposo en una escena onírica y liberadora.

Por otro lado, Karol (Zbigniew Zamachowski), protagonista de *Tres Colores: Blanco*, es abandonado por su esposa Dominique (Julie Delpy) en una escena humillante. Se le es arrebatado el amor y el dinero. Karol toca fondo. Esta situación, en lugar de derribarlo, lo impulsa a salir adelante, inicialmente como parte de su plan para recuperar a su ex-esposa. La pérdida despierta en Karol una determinación que no tuvo en su vida anterior. Al final, y luego del periplo que representó su arco como personaje, logra no solo recuperar a su amada sino también vengarse, equilibrando la balanza de su relación en términos de poder y control.

En el cine de Krzysztof Kieślowski, la pérdida funge como catalizador de una transformación más profunda. En mi caso la he nombrado como Revolución como pérdida necesaria, ya que el renacimiento interior aparece luego de un duelo. La idea popular de que para que haya un cambio de verdad, algo en nosotros debe morir, sea una relación, una parte del propio individuo o, en algunos casos, un ser querido. El director reflexiona



constantemente sobre cómo el sufrimiento y la pérdida, paradójicamente, liberan a las personas.

Pero en el cine de Kieślowski no es pesimista. Al contrario, el cineasta nos da esperanza, mostrando cómo la tragedia contiene las semillas de un futuro mejor. Julie, en *Azul*, pierde a su familia, pero encuentra una libertad diferente y una nueva familia ampliada; Karol, en *Blanco*, pierde el amor, pero encuentra su fortaleza interior. La pérdida entonces, propone el autor, es un paso ineludible en el camino de la transformación íntima. Esto recuerda al fénix de la mitología griega, el ser humano debe arder en el dolor para renacer de nuevo. Y este renacer de nuevo nos lleva a la etimología original de *revolución*: *revolutio*. Quizás las verdaderas revoluciones no son lineales y progresivas, sino círculos que nos devuelven a una esencia perdida.

Kieślowski en ocasiones concibe la transformación íntima como un ciclo que se cierra, una especie de retorno al punto de partida, pero en un nivel superior de consciencia. Estas revoluciones se manifiestan en sus películas por medio de estructuras narrativas circulares o coincidencias que conectan el



principio y el fin. Esto lo podemos ver en *La doble vida de Verónica*: dos vidas simétricas, como un reflejo en el espejo. El ciclo de vida y muerte lo podemos identificar en Weronika y Véronique. La primera muere en el escenario mientras cantaba, y la segunda vive, pero abandona el canto luego de, quizás, sentir la muerte de su otra parte. Juntas forman un círculo metafórico, dos mitades de una misma existencia. El final es abierto, pero marca el cierre de un círculo: Véronique regresa a la casa de su padre tras su odisea sentimental con el marionetista. Ser espectadores de las vidas de Weronika y Véronique nos sugiere que nuestras existencias podrían ser círculos entrelazados con otros, completando bucles infinitos en el tejido del universo.

En conclusión

Analizar la obra de Kieślowski es entender la revolución como un proceso íntimo, paradójico y trascendente. Más allá de los grandes discursos, de las grandes tomas culturales o las campañas políticas, las transformaciones solo tienen sentido cuando son interiores. En el cine, lo extraordinario se encuentra en lo común y en el trabajo de Krzysztof la revolución se da en ese instante íntimo en que una persona se redescubre, regresa a su esencia. Esto puede darse al mirar el cielo azul, al



perdonar una ofensa, al leer un libro o conectar con el personaje de una película. Las verdaderas revoluciones son del alma. Tal vez, sumando esas pequeñas revoluciones, la humanidad avance hacia un estado más consciente, o una utopía que ninguna revolución política ha logrado.

Luego de pasar varios días en Colombia, como peatón, ya espero que el semáforo se ponga en verde, así tenga la oportunidad de cruzar; me paro en la derecha en las escaleras eléctricas, así los demás lo hagan a la izquierda; atravieso la calle por la cebra así los carros a veces se paren sobre ella. La revolución se vive en la intimidad y los verdaderos cambios se manifiestan en los pequeños actos.

Referencias

Anipare, E. (s/f). *No holes in the carpet: An interview with Krzysztof kieślowski*. Ica.Art. Recuperado el 11 de agosto de 2025, de <https://archive.ica.art/bulletin/no-holes-carpet-interview-krzysztof-kie-lowski/index.html>

Berndt, P. (2024, May 24). *CAMERA BUFF. Krzysztof Kieslowski's Early Masterpiece* [Review of *CAMERA BUFF. Krzysz-*



tof Kieslowski's *Early Masterpiece*]. Filmfolly. <https://filmfolly.com/review/camera-buff-krzysztof-kieslowskis-early-masterpiece>

La revolución de la mirada: La mitad de la verdad



cinéfagos.net

Jhon Cristian A. Ortega Erazo /





Si consideramos que no vemos el mundo como es, sino como la forma particular que la percibe el ser humano, entonces las artes, y el cine en este caso, siempre ha servido como el antiguo onírico recipiente que refleja el paisaje humano y guarda un poco el alma de cada época. En *Yi Yi*, de Edward Young (2000), no se filma tanto la vida como sí la manera en que la percibimos: fragmentada, refractada, atravesada por prejuicios, sueños y desengaños. En este filme se construye un Taipéi donde cada personaje es un portador de un espejo distinto –el niño que fotografía lo que los demás no pueden ver, el hombre que busca en viejos amores una respuesta a su presente, la adolescente que se asoma a la promesa y al riesgo del amor– y todos juntos configuran un mosaico de existencias que se rozan sin llegar a tocarse del todo.

Yang-Yang, el hijo menor, lleva siempre consigo una cámara. A primera vista parece un gesto inocente, un juego infantil; pero en su insistencia por fotografiar la parte de atrás de las cabezas ajenas, se adivina una certeza callada: nadie pue-



de mirarse entero. En esa falta se abre una grieta en el espejo de la mente, un recordatorio de que siempre habrá zonas que escapen a nuestra propia mirada y que seremos siempre infinitamente incapaces de observar y de comprenderlo todo, al menos desde nuestra condición terrenal y humana. La cámara, entonces, deja de ser un simple artefacto óptico y se convierte en una herramienta de revelación, una forma de mostrar lo que la costumbre oculta, un modo de traer a la superficie aquello que, sin saberlo, inmersos en una sospechada y enriquecida cotidianidad, dejamos fuera de encuadre.

El gesto de Yang-Yang tiene la pureza de una pregunta sin cinismo: “¿Quiere saber lo que no puedes ver?”. Al ofrecer esas imágenes, al niño introduce una fisura en el hábito perceptivo de los otros, como si les recordará que viven de espaldas a sí mismos y la fotografía nos salvará de ignorar que no vemos el mundo como es, sino que lo vemos con el espejo de nuestra mente, y todo permanecer ahí como el gran “Ismo”. Un espejo en apariencia, tal vez, más plano que el de otros animales, pero constantemente marcado por abolladuras, enormemente invisibles, y reflejos que se doblan víctimas de las curvas de la memoria y el deseo.



Desde esta perspectiva, la cámara se alinea con el “espejo plano”, que devuelve al mundo sin adornos ni disimulos, una cámara que se asemeja a un espejo que no altera lo que refleja pero que exige al que mira un instante de quietud y cierta humildad para sostener la imagen. La película entera parece moverse bajo ese principio: una invitación a dejar en pausa las interpretaciones y permanecer, aunque sea por un momento, frente a lo que simplemente está ahí... tal vez, por eso los planos enmarcados y la ausencia de grandes movimientos de cámara durante toda la película. De esta forma, Edward Yang, apuesta por el relato coral, donde el verdadero drama no reside en los acontecimientos –una boda, un funeral, una crisis– sino en la silenciosa batalla que cada personaje libra contra los reflejos distorsionados de su propia mente.

Los personajes se ven superpuestos, fragmentados, disueltos en el torrente anónimo de la modernidad. Es en este entorno donde encontramos a NJ y a su esposa Min-Min, dos almas atrapadas en una vigilia anestesiada. Ambos son prisioneros de una narrativa interior que ha perdido su vitalidad. NJ, el patriarca pensativo, vive encadenado a la nostalgia de un primer amor, un recuerdo que, como un fantasma, opaca la realidad de su presente. Su viaje de negocios a Japón es menos una oportu-



tunidad comercial que un peregrinaje hacia el pasado, un intento desesperado por tocar una imagen que solo existe en el espejo de su mente. La revolución aquí no es un estallido sino un proceso, un trabajo silencioso que nos arranca de nuestras certezas y nos coloca frente a nuestra desnudez esencial. Y esa desnudez, cuando es asumida, es también libertad. Su epifanía final –la aceptación de que de tener la oportunidad volvería a vivir la misma vida– no es una claudicación, sino un acto de profunda liberación: es el momento en que deja de luchar contra el reflejo y acepta la vida tal como viene. Descubre, como una resignación casi serena, que la vida está en el presente. Aquello, en lugar de desarrollarse en escenas de explícito dramatismo, el director se detiene en las huellas mínimas de sus encuadres.





La película se despliega en el Taipéi de fin de siglo, que en la mirada de Edward yang es un organismo que respira y absorbe, sus calles reflejan la geometría fría del vidrio y el acero, pero también guarda rincones donde la intimidad sobrevive como un acto de resistencia. La alienación aquí no es un ruido ni violencia por el contrario es la cortesía que oculta la distancia, la rutina que anestesia, la modernidad que alguna vez prometió más comunicación pero que soledad siembra, y sin embargo, dentro de ese paisaje, el pequeño Yang Yang encuentra la posibilidad de una práctica: la observación atenta.

La ciudad, con su ritmo incesante, obliga, para quien la escucha, a tener mirada más atenta, a mirar con cuidado para encontrar belleza en lo que parece indiferente. En ese sentido, la alienación no es solo un síntoma social, sino una condición para la revolución interior, como si nos sugiriera que hay que sentirse ajeno para empezar a buscar un lugar propio. Yi Yi nos muestra que, incluso en medio de la saturación urbana, la mirada –cuando es consciente– puede transformarse en una forma de oración. No una oración necesariamente dirigida a un dios externo, sino a la parte más lúcida de nosotros mismos, esa que aún sabe reconocer que detrás de cada fachada hay un latido.



Min-Min, por su parte, se enfrenta a un vacío descarnado. Su crisis estalla en una confesión demoledora frente a su madre en coma: “Mi vida es un folio en blanco... les cuento lo mismo todos los días”. Se da cuenta de que su existencia se ha reducido a una repetición de actos mecánicos, imágenes sin sustancias que suceden en su mente sin dejar rastro. Su huida a un monasterio budista es un intento radical de deslizarse detrás de ese espejo, de encontrar algo más allá del parloteo incesante de un yo insatisfecho. Lo que antes era una rutina, ahora es vacío; lo que antes parecía vida, ahora revela su condición de imagen efímera. Edward Yang esculpe el colapso de Min-Min con una belleza desoladora, a través de la superposición de capas hasta disolver las fronteras entre sujeto y lo ajeno. El rostro, apenas un fantasma fragmentado en el cristal de la oficina, se funde con el torrente de las luces de los autos como corriente incesante de una ciudad que es, a la vez, cómplice y causa de su extravío. La técnica visual aquí es el tema, pues ilustra lo que el personaje vive: No hay un “yo” sólido separado del mundo, solo imágenes y sonidos flotando. Es la conciencia de esto, no su ignorancia, lo que puede abrir la puerta a otra posibilidad, pero Min-Min no cruza, no está. Ella y NJ encarnan la esclavitud moderna, la que no es impuestas desde afuera, sino desde dentro, por una mente que ha olvidado cómo experimentar el



mundo directamente.

En *Yi Yi*, el deseo fluye como una corriente subterránea que conecta distintas generaciones y presenta esa energía vital que nos impulsa, no como una causa de la desdicha, sino su expresión inconsciente como causa de esta, lo cual pareciera que conduce a la repetición de patrones cíclicos de comportamiento. La trama de Ting-Ting, la hija adolescente, constituye la manifestación más clara de esta consideración existencial. Su incipiente romance, con sus inherentes torpezas, anhelos y desengaños, no constituye una narrativa original, sino que funciona como un eco casi exacto de la experiencia vivida por su padre dos décadas atrás.

Yang, con una maestría que trasciende la mera técnica, entrelaza estas dos líneas temporales. El montaje nos lleva de un NJ de mediana edad, reviviendo su pasado en las calles de Tokio, a una Ting-Ting que forja su presente en los mismos cafés y cines de Taipéi. Este montaje paralelo no es un simple recurso narrativo para subrayar una similitud, es la visualización de una verdad más profunda sobre la condición humana. Las mismas esperanzas, los mismos miedos y las mismas torpe-



zas se transmiten de padres a hijos, no como una herencia genética, sino como un patrón de energía que, al no ser atraído a la luz de la conciencia, está condenado a repetirse.¹

El llanto de un recién nacido se funde con el de su propio padre, el trueno de un documental sobre el origen de la vida se convierte en la tormenta real bajo la que una adolescente espera su amor. Es como si a través de ese montaje sobretonal, se nos sugiere que, aunque nos sintamos radicalmente solos en nuestras experiencias, estamos inexplicablemente unidos por un tejido emocional que atraviesa el tiempo y el espacio. Los personajes de Yi Yi están aislados en sus apartamentos de cristal, en sus oficinas impersonales, en sus propias mentes, pero sus anhelos vibran en la misma frecuencia. La película nos muestra que la soledad es, quizás, la experiencia más compartida de todas. El deseo de Ting-Ting por conectar, por ser vista y amada, es el mismo deseo que impulsa a su padre, a su madre y a todos los que los rodean. Es la energía misma de la vida, que busca expandirse, aunque a menudo lo haga a ciegas, tropezando con los mismos obstáculos una y otra vez.

¹ Similar sucede con la película de su colega kim ki-duk *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* (2003) que no está tan alejada de esa mirada meditativa en el cine y prácticamente de la vida misma. En este caso, no se aborda aquella consideración cíclica desde el montaje paralelo sino desde la narrativa del relato.



Es una historia sobre individuos. La película es mi observación –de hecho, mi creencia– de que todos en el mundo somos iguales. es una especie de idealismo, pero la presento de manera muy humana. no es algo demasiado profundo filosófico.

Edward yang

Ting Ting, Entonces, se sumerge en la turbiedad de sus sentimientos y descubre que el amor puede ser una puerta hacia la decepción. El niño, Yang-Yang, apenas empieza a entender que el mundo está lleno de partes que no se ven. Cada uno, a su modo, experimenta una revolución íntima: no la del cambio súbito, sino la que madura lentamente hasta modificar la manera de estar en el mundo.

Si los adultos de la familia Jian son un estudio sobre la percepción distorsionada, el hijo menor, Yang-Yang, es la encarnación de la conciencia naciente. Es el contrapunto filosófico de la película, un niño que, con la pureza de quien aún no ha sido completamente colonizado por su mente, se embarca en la misión más radical de todas: ver la verdad completa. Su célebre pregunta a su padre –“Solo puedo ver lo que está enfrente y no detrás. ¿Así que solo podemos saber la mitad de la ver-



dad?”— no es una ocurrencia infantil, sino el planteamiento de un problema fenomenológico fundamental.

En un mundo de adultos que vive como si lo vieran todo, Yang-Yang es el único consciente de su propia ceguera. Su curiosidad es pura, su observación, desinteresada y su cámara no es un juguete, es una herramienta de interrogación. Con ella no busca capturar la belleza del mundo, sino su reverso, su mitad oculta. Su proyecto de fotografiar la nuca de las personas es un acto de generosidad radical: un intento de mostrarles a los demás el ángulo ciego de su propia existencia.

Parece que es a través de Yang-Yang que el propio Edward Yang reflexiona sobre la naturaleza del cine. La cámara no es un instrumento para reproducir la realidad, sino para revelar su ausencia visible, para señalar aquello que se nos escapa. Cada fotograma de Yang-Yang es un acto de descentración: un recordatorio de que no somos el centro del mundo, sino apenas un borde, una perspectiva.

Yi Yi comienza con una boda y termina con un funeral, pero



la película misma es un ciclo que se niega a cerrarse. Su estructura es un reflejo de la vida: una serie de momentos que fluyen sin un clímax definitivo, donde lo más importante ocurre en los silencios, en las miradas a través de una ventana, en los trayectos solitarios en coche. La abuela en coma funciona como el centro gravitacional de la película, un vacío consciente al que cada miembro de la familia acude para proyectar sus propias neurosis, para verbalizar la vacuidad de sus vidas sin recibir juicio a cambio.

Yi Yi no busca una interpretación definitiva, su efecto es más bien sensorial, casi atmosférico, por su ritmo que intenta imitar el pulso de la vida: pausado, reflexivo, por momentos incluso monótono, pero siempre con una belleza latente. La película sugiere que es en la observación paciente y en el reconocimiento de nuestras limitaciones perceptivas donde se encuentra una comprensión más profunda. Lejos de ofrecer una solución redentora, uno podría considerar que la obra explora, al menos tangencialmente, la posibilidad de que la plenitud no provenga de cambiar el entorno, sino de una transformación en la manera de percibirlo.



Yang no pone sentencia sobre sus personajes. Su cámara es un ojo quieto, que los mira sin apuro, como mira Yang-Yang al mosquito en la pared, dejándolo ser en su instante. Se adivina en ellos un forcejeo sordo, un querer desprenderse del peso de lo que se piensa, del eco de lo que se fue. Un afán por estar quieto en el puro estar de la vida, con toda su herida y su milagro auestas.

Más que un drama familiar, es una delicada pieza Monumental, una sinfonía urbana que murmura en sus imágenes una pregunta: ¿Cómo habitamos un mundo que solo percibimos a medias? Quizás su resonancia esté en recordarnos que, a veces, la revolución más duradera puede ser en la mirada... y, con ella, en el alma.

La revolución de abril de 1952 como excusa para acercarse al cine político boliviano

La revolución de 1952 y el cine político boliviano



cinéfagos.net

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez /





Para Suramérica, la primera mitad del siglo XX estuvo marcada por una continua inestabilidad política y social, derivada de la desigualdad, la violencia, la corrupción, la intervención extranjera y la búsqueda de un *desarrollo* a la deriva, inconsistente. Bolivia, un país que desde entonces dependía de la agricultura y, mayormente, de la extracción de estaño, es uno de los casos más extremos y, quizás, menos estudiados de la región, de colonialismo e inequidad. A principios de siglo, como no era extraño en muchos países, solo unas pocas familias tenían control de la mayoría de las ganancias totales que producía el negocio minero (tanto así, que muchos de ellos tenían fortunas que superaban el presupuesto del estado), cuyos trabajadores estaban sometidos a condiciones inhumanas.

Los gobiernos (entre civiles y militares), beneficiaron los intereses de estos oligopolios que, con el poder de su lado, parecían irrevocables. A todo esto, hay que añadirle que desde 1932 hasta 1935, el país libró un conflicto con Paraguay por el territorio del Chaco Boreal –que terminó perdiendo–



y que los gobiernos que intentaron promover políticas que beneficiaran a los obreros, campesinos e indígenas, terminaron siendo derrocados violentamente.

Fue así que el 9 de abril de 1952 comenzó un levantamiento popular armado que, tres días después, terminaría con el ejército rendido y con el MNR (Movimiento Nacional Revolucionario, partido político creado años atrás y de naturaleza conspirativa) en el poder. Ciudades como Oruro, Sucre, La Paz, Cochabamba o Santa Cruz, fueron los sitios donde se congregaron multitudes de mineros, obreros, fabriles y todo tipo de trabajadores con la disposición de tomar el poder a la fuerza. La revolución, tras esto, se expandió al campo, en el que se sumaron campesinos e indígenas a la lucha, lo cual dio un giro a la naturaleza política del país hasta ese entonces.

Si bien algunos de los logros de la revolución, como la universalización del voto, la nacionalización de las minas o una primera reforma agraria y educativa, cambiaron la política pública del país, muchas de sus promesas se quedaron en el aire. Algunas se postergarían, otras se ejecutarían de mala



manera y muchas terminarían por incumplirse. Hechos con el poder (y con los medios de comunicación), los directivos del MNR cambiaron algunos enfoques mediáticos. El cine fue, quizás, el que más se benefició de dichos cambios.

En 1953 se creó el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), que fue la primera institución pública audiovisual boliviana y que, producto de la revolución, produciría obras que sentaron las bases, ya no solo del cine indigenista, etnográfico o político de Bolivia, sino de una parte importante de América Latina. La primera producción realizada por el ICB fue *Vuelve Sebastiana* (1953), dirigida por Jorge Ruiz y en la que se reúnen estos tres elementos. El cortometraje cuenta la historia de Sebastiana, perteneciente a la comunidad indígena Chipaya (descendiente de los Chulpas), que, por un conflicto con la comunidad Aimara, más grande y con una economía más estable, sufre los problemas de la precariedad. Desde este primer metraje, Ruiz comienza a formar su propio lenguaje como autor, acompañado de las comunidades a las que se aproxima, los códigos del documental, y una búsqueda visual profunda, que va más allá de la mera narración (o exposición) y encuentra plasticidad en los paisajes y en las relaciones de las personas con ellos.



Anteriormente, Ruiz había dirigido dos cintas documentales en las que ya perfilaba su estilo y empezaba a hacerse un nombre como autor: *Donde nació un imperio* (1948), acerca de los entonces pobladores de Isla del Sol, un territorio casi místico al que se le adjudica el origen de la civilización Inca, y *Los Urus* (1951), el primer metraje etnográfico realizado en Bolivia, acerca de los pocos sobrevivientes de una población indígena golpeada por la precariedad y aferrada a unas tradiciones que la cámara registra con un interés genuino, sin perder el cuidado estilístico y el encanto cinematográfico. En estos y el resto de documentales sobre comunidades indígenas dirigidos por Ruiz existe, por lo general, esa distancia entre quienes son filmados y el dispositivo que los filma, que sugiere un acercamiento, si bien sensato, no completamente fusionado con su visión (precisamente por esa distancia, que es uno de los mayores conflictos de la etnografía vista desde ahora). Además, en estas y en casi todas las películas de Ruiz, los hechos y la información no son solo mostrados, sino que son reforzados o explicados por voces *en off* que acentúan esa relación –intrínsecamente de poder– entre ambas posiciones.

Sobre la revolución Ruiz realizó, con apoyo del ICB, *Un po-*



quito de diversificación económica (1955) y *Las montañas no cambian* (1962), ambas cintas oficiales sobre los beneficios económicos y sociales que trajo consigo el nuevo gobierno. En ellas se siente la intención de beneficiar la imagen del proceso revolucionario a través de relatos a medias entre lo documental y lo ficcional, en los que, nuevamente, las voces *en off* enfatizan las ideas que se quieren divulgar explícitamente, sin abrir paso a dobles lecturas. Esa explicación constante y la redundancia en que se convierte cuando se le suma la imagen, puede entenderse (desde el lenguaje audiovisual contemporáneo), casi como un error. Sin embargo, vistos en contexto, los cortometrajes de Ruiz hablan también de un estado de las cosas, de una aproximación popular a las artes cinematográficas y a las ciencias sociales. Es válido anotar que pueden funcionar como materiales pedagógicos o educativos, sin dejar de resaltar como piezas artísticas. Son cintas cuidadas desde la técnica, con planos trabajados en los que se notan inquietudes, fascinaciones y vocación.

En el resto de la filmografía de Ruiz se cuentan muchos documentales de este estilo realizados en los años posteriores. Una parte de ellos para canales de televisión, algunos otros para medios alternos. Sin embargo, las piezas que consolidan



su compromiso con las sociedades que habitan territorios escondidos por el poder, y su interés por el arte cinematográfico, son, quizás, los dos largometrajes que realizó durante esta etapa: *La Vertiente* (1958) y *Mina Alaska* (1968). El primero, cuenta la historia de amor entre un cazador de caimanes y una docente en el pueblo de Rurrenabaque. El conflicto de la comunidad está en la construcción de un sistema de agua potable y su choque con la tradición de tomar agua directamente del río. El drama romántico es el trasfondo de esa lucha interna que se termina resolviendo en conjunto, con todo el pueblo ayudando a la construcción del sistema hídrico.



El segundo, *Mina Alaska* (1968), sigue a Jenny Smith, una periodista estadounidense que sigue los pasos de su abuelo muerto, con el fin de escribir un libro sobre su vida. Cuando conoce al dueño de la mina que da nombre a la película, se empiezan a narrar las aventuras que este compartió con el suso-



dicho, a través de una multitud de paisajes que construyen un mapa de imágenes sorprendentes. En este metraje convergió parte del material que anteriormente habían filmado varios cineastas para un proyecto titulado *Detrás de Los Andes*, que se había perdido durante años (igual que pasaría después con la película de Ruiz), y que, por heterogéneo, reluce, casi infinito. En los vericuetos de la historia, se teje una especie de *western* que mezcla la errancia de los viajeros, con el modo de vida de los mineros e indígenas que franquean la desigualdad y lo inhóspito de los desiertos y las montañas.

En el cine de Jorge Ruiz no se reconoce una postura política específica, ni hay una confrontación directa con los esquemas de poder. Es, más bien, la noción del acercamiento cinematográfico a lo que se veía como “otredad”, lo que confiere a su obra ese carácter político y *revolucionario*, que cambiaría la forma de entender el arte boliviano.

Más conocido y laureado, el cineasta Jorge Sanjinés y el colectivo que cofundó, el grupo Ukamau, sí responden a esa idea de cine de confrontación política, socialmente comprometido con la idea de la revolución y, en este caso, enmarcado en el



concepto del *tercer cine*. Sin ir más lejos, *Revolución* (1963), uno de sus primeros cortometrajes, es ya explícito con las intenciones de los creadores y con sus herramientas discursivas. En él se entrelazan pequeños fragmentos, que casi podrían reducirse a acciones, en los que se muestran las condiciones de vida de los trabajadores y campesinos, y se alude a la idea de la revolución, como homenaje al proceso vivido una década antes, y como proceso continuo de transformación en el que todavía guardaban esperanzas.

El primer largometraje del colectivo, del que toma su nombre, *Ukamau* (Así es, 1966) —también reconocido por ser la primera película hablada casi en su totalidad en lenguaje aimara—, sigue esa línea realista acerca de las precarias condiciones de vida, esta vez, de un pueblo indígena. A pesar de eso, el foco no está en denunciar directamente, sino en narrar un drama en el que desfila la venganza, y el inestable entorno social se convierte en miseria y muerte. Fue, igual que el cortometraje de Jorge Ruiz, filmada en la Isla del Sol, que le sirve como punto de convergencia de indígenas y mestizos, y espacio cinematográfico que también se funde con los personajes con belleza y detallismo. Son los detalles, las texturas, las extensiones, los tamaños y las características de los objetos, los paisajes y las



personas, los que configuran ese espacio fílmico y ese estilo autoral; esas secuencias montadas con cautela, que evocan la insatisfacción adecuada para escandalizar.

En su siguiente largometraje, *Yawar Malku* (Sangre de Cóndor, 1969), el tono general es, como en *Revolución*, de confrontación directa. Aquí hay enemigos directos (médicos *gringos* que le imponen a una comunidad indígena medicinas que les hacen infértiles), un reconocimiento explícito de los mismos y una reivindicación violenta. El ritmo es más tosco y las imágenes son rotundas. Se reivindica la soberanía de los territorios y las culturas a través de ese símbolo de imperialismo que se derroca. A diferencia de *Mina Alaska*, los extranjeros tienen la culpa de entrometerse y de ser castigados por eso. El nacionalismo y el sentimiento de “unidad”, aún con bolivianos mestizos, se palpa no solo por la idea de ese enemigo en común, sino del compromiso comunitario, de la reacción. De la sociedad como protagonista en conjunto, lejos del individualismo de un solo “héroe”.

Para este punto, es importante mencionar que en 1964 el gobierno del MNR sufrió un golpe de estado militar que se haría



con el poder hasta 1982. Ese cambio de gobierno, también llevado a la fuerza, es clave para entender los cambios en los ideales del gobierno, y las necesidades que empezarían a reclamar las películas políticas de ese entonces. La siguiente película del grupo Ukamau, *El Coraje del Pueblo* (1971), es consecuencia directa de ese giro. En ella, se recrean los sucesos de la masacre de San Juan, ocurrida en 1967, en la que miembros del ejército masacraron a un grupo de mineros e indígenas, con el pretexto de aniquilar una conspiración en contra del estado boliviano. En un contraste entre lo documental y lo ficcional, la película rescata los testimonios de quienes vivieron esa masacre, y los defiende como alegato en contra del terrorismo de estado y la violencia política. El pueblo, como víctima directa, es el protagonista de esta historia en la que se muestran retazos de sus dolores, el horror del sufrimiento, de la muerte y su choque.

Ese mismo año, 1971, el militar Hugo Banzer ocuparía el puesto de gobernante en un período dictatorial que continuaría el terror y la represión, razón por la cual, muchos artistas, incluidos los aquí mencionados, tuvieron que exiliarse del país durante más de una década. Algunos otros se quedaron. Tal es el caso de otros autores del grupo Ukamau como Antonio Eguino, quien a mediados de la década dirigiría *Pueblo Chico*



(1974) y *Chiquiango* (1977), y el guionista Óscar Soria (que escribió, por otra parte, un gran número de las películas mencionadas en este texto y que constituye una pieza clave del cine político boliviano). Lo más interesante del cine de Eguino es el sentimiento de pesimismo que se desprende de sus obras, que, vistas desde el compromiso político, y enmarcadas en un contexto de dictadura, no atacan o denuncian sucesos concretos, sino que se centran en la desgracia de los habitantes (rurales y urbanos) de ese país que, una vez más, tiembla desde sus bases. Eguino también realizó dos largometrajes de época (grandes producciones en las que hubo, por lo demás, colaboración internacional), *Amargo mar* (1984) y *Los Andes no creen en Dios* (2007), en los que indaga las raíces de algunos conflictos internos y externos del país, y se pregunta por el sentido de una “identidad nacional”, confrontada con la definición que le dan otros países vecinos a la idea de “nación” o “patria”, y sus repercusiones sociales.

Mientras tanto, fuera del país, Jorge Sanjinés realizaría *Jatum Auka* (El enemigo principal, 1973) en Perú, y *Llukshi Kaimanta* (Fuera de aquí, 1977) en Ecuador; especialmente combativas ambas, en las que también hay presencia de comunidades indígenas de ambos países. Una vez volvió a Bolivia, ya en tiem-



pos de democracia y nuevamente con gobiernos con tendencias de izquierda, codirigió con Beatriz Palacios, *Las banderas del amanecer* (1983), documental sobre el reincidente proceso de caer en dictaduras y recobrar la democracia que Bolivia vivió durante todo el siglo. Años después, en 1989, estrenó, la pieza seguramente más laureada de su carrera: *La Nación Clandestina*. En ella, la cosmogonía indígena es nuevamente predominante, pero ya no se enfrenta a un enemigo externo, sino que es vista desde su interior más sensato.

El filme sigue la historia de Sebastián Mamani, un indígena aimara expulsado de su comunidad que, tras enfrentarse al exilio en un ambiente urbano que lo discrimina, toma la decisión de volver para seguir una tradición según la cual debe bailar hasta la muerte. Los elementos simbólicos no solo destacan por aparecer en el contexto cultural al que hacen referencia, sino también porque se llevan hasta la propia forma cinematográfica. El mecanismo más distinguible de esa adaptación cosmogónico-fílmica, se da con el “plano secuencia integral”, sobre el que muchos autores, incluido Sanjinés, han teorizado. Según sus descripciones, se lo puede describir como un recurso en el que el paso del tiempo se entiende circularmente (a diferencia del concepto occidental del tiempo, que es lineal). Así,



el pasado que se conoce dicta lo que será el futuro, los ciclos y los estímulos se repiten. La cámara gira sobre el protagonista y sobre la comunidad a su alrededor como envolviéndolos en lo que han sido: como proyección de su futuro. En medio del paisaje de la ciudad y del altiplano. De los ladrillos y el barro. De las casas y las piedras. En medio de la violencia y el asedio militar.

También se cuentan en su filmografía *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) y *Los hijos del último jardín* (2004), dos películas de ficción en las que continúa plasmando elementos de culturas indígenas que se pueden considerar como documentales, y elementos históricos que dan razón de los mecanismos de desigualdad y explotación dentro del país. En esta última, entra en los códigos sociales de un grupo de jóvenes criminales de poca monta que deben huir al campo tras efectuar un robo que afecta la carrera pública de un político. El cambio del formato fílmico al formato digital es notorio, no solo porque la disposición de los actores y sus relaciones cambian, sino también porque el misticismo del celuloide desaparece. Las imágenes pierden fuerza y esos códigos juveniles, puestos frente a



frente con los de sus mayores, y usados para dar una especie de moraleja sobre el bien social, afectan la perspectiva que se pueda tener sobre ella, más si se la compara con sus antecesoras.

En sus siguientes películas, como *Juana Azurduy, guerrillera de la Patria Grande* (2016) o *Los viejos soldados* (2022), continuaría enfocado en el cine histórico y adaptándose, con mejores resultados, al formato digital y a las otras formas del lenguaje cinematográfico que se abren con él, alejadas de la confrontación y la rudeza de su primera etapa como creador.

Al respecto de la revolución y el proceso social que la precedió y la hizo posible, existen muchos documentales pedagógicos e institucionales que explican los hechos. Sin embargo, hay también documentales interesados en las vivencias de la población y en sus propias voces. Tal es el caso de cintas como *La bala no mata* (2011), dirigido por Gabriela Paz y producido por la, ya entonces, Fundación Grupo *Ukamau*, en el que las



voces de los sobrevivientes de la revolución construyen la totalidad de un relato fragmentado que se hila por ellos mismos, con un lenguaje sencillo, directo y cercano; o *24 revoluciones por segundo* (2009), dirigida por Carlos Asseph y Marcos Ca-bero, que, aparte de las voces de personas que estuvieron ahí, invita a historiadores a hablar sobre el tema y a darle una perspectiva más compleja y estructurada, que está presente también en su cinematografía, más rica en el uso de archivo y de recursos visuales que contextualizan y añaden interés a lo que se está viendo.

Sobre la guerra del Chaco, vale la pena tener en consideración a la película *Chaco* (2020), dirigida por Diego Mondaca: febril, anegada, mohosa. Lenta y curtida, en ella el viaje se hace junto a esos soldados; la arena arde y los pasos duelen. Otra película producida por el grupo Ukamau en la que se pueden encontrar rastros históricos y guiños a sucesos políticos concretos, entre ellos la revolución de 1952, aunque alejada del concepto de cine político, es *Los hermanos Cartagena* (1984), dirigida por Paolo Agazzi, que cuenta la clásica historia de dos hermanos en pugna, llevada a los espectros políticos bolivianos de su momento.



También vale la pena mencionar a *Algo quema* (2018), un documental de Mauricio Alfredo Ovando que se adentra en el archivo de su familia, para indagar sobre la figura de Alfredo Ovando Candía, su abuelo, dos veces dictador de la república durante la época del golpe militar de mediados de los sesenta, acusado de toda clase de crímenes de lesa humanidad, entre los que se cuenta, incluso, la ya mencionada masacre de San Juan. Su estilo se corresponde con una rama de la cinematografía contemporánea en la que se trabaja el archivo como materia prima de resignificación y cuestionamiento, desde contextos familiares, y con las voces de los protagonistas en explícita primera persona. Esas voces entrevistadas se abrazan a las imágenes rescatadas y se proyectan sobre ellas con fuerza, con la carga poética de unos recuerdos fantasmales y punzantes.

Por último, como muestras del cine político boliviano de los últimos años, no se pueden omitir las películas *Cocalero* (2007), de Alejandro Landes, y *El gran movimiento* (2021), de Kiro Russo. En la primera, documental, el foco está en Evo Morales, primer presidente boliviano indígena, y las dificultades que enfrentó para llegar a ese puesto. No solo política sino, casi, propagandística, es interesante como vestigio audiovisual de los cambios políticos del país a la luz del nuevo milenio, de sus



dirigentes, de sus formas de hacer política. En la segunda, argumental (y experimental en ciertos momentos), se hace referencia a lugares comunes del cine boliviano general, como la exposición de las condiciones de vida en la ciudad y la exclusión que conllevan las mismas, con una plasticidad cinematográfica trabajada y pensada desde el reciclaje. Un “plano secuencia integral” transmutado, quizás.

La revolución de la nueva carne de Cronenberg



cinéfagos.net

Sebastián Álvarez López





La carne y la tecnología han tenido un gran vínculo a lo largo de la historia de la humanidad. Hay quienes argumentan que la tecnología es antinatural y antihumana, y quienes abogan por lo contrario. En términos cinematográficos, es evidente que, sin cámara, sin ese aspecto técnico de la herramienta, es imposible realizar (y en consecuencia apreciar) una obra, así como sería imposible que una película solo surgiera por sus aspectos técnicos en ausencia de una mente creativa detrás. Dziga Vertov ya proponía, a inicios de los años veinte, abrazar la fusión del ojo con la cámara para captar las cosas que son verdaderas, hacer del instrumento perfecto parte del cuerpo artístico con el fin de brindar al público ciertas sensaciones.

Otro cineasta que aborda la fusión de los cuerpos y los metales, que lo complejiza y permite un diálogo entre la máquina y el sentir, aparecería cuarenta años después del cine-ojo de Vertov para hablar, en cierta medida en casi todos sus filmes, sobre el apareamiento del humano y la tecnología, sobre la invasión de los cuerpos, las revoluciones complejas e intrincadas, las contradicciones, la telepatía y la violencia: David Cronenberg.



Los primeros pasos de Cronenberg, *Stereo* (1969) y *Crimes of the future* (1970) marcan ciertas inquietudes que serían constantes en su discurso y, por ende, importantes entre los preceptos de la revolución de la nueva carne: las capacidades inexplicables de la mente, la perversión del ser y los poderes ocultos que le observan y le manipulan. De estos filmes rescato con creces las maneras de inducir a la extrañeza que ya empezaba a manifestar Cronenberg, se siente también casi como leer un informe clínico o una investigación sesuda y científica que escudriña entre las mentes de sus sujetos de experimento.

Seguido de ello vendría una serie de películas de terror que podrían ser confundidas como películas de serie B. *Shivers* (1975) se erige sobre la premisa de un parásito creado artificialmente que tiene la capacidad de fungir como un órgano humano tras penetrar violentamente el cuerpo de su huésped. Las películas de terror de esta etapa de Cronenberg se cargan con una fuerte búsqueda por la revolución del cuerpo. La tecnología y la creatividad de dos científicos terminaron convergiendo en un parásito que despierta las ansias violentas y sexuales de su huésped. Pero lo que realmente marca la subversión del terror que propone Cronenberg es que aquellos pseudo-zombis parecen disfrutar el cambio. “Todo es erótico, todo es sexual, ¿sabes a qué me refiero?



Él me dice que incluso la carne vieja es carne erótica, que la enfermedad es el amor de dos criaturas extrañas entre sí, que incluso la muerte es un acto de erotismo...”

Cuando uno se enfrenta a la constatación de que la enfermedad pueda valorarse como algo disfrutable, es cuando se encuentra también que la calidad del hombre como sujeto contradictorio está sumamente inmersa, y es pieza fundamental en la filmografía de Cronenberg, el disfrute de la cirugía, de aquello que aterra y paraliza, pero que, aún más importante, cambia y muta. Esta revolución corporal puede verse de una medida similar en su película siguiente, *Rabid* (1977), cuya principal víctima es también la victimaria de una infección violenta que incuba en su cuerpo. Su tragedia es sumamente tecnológica, pues nace de trasplantes e injertos, de la necesidad imperiosa de prolongar la vida humana, que es lo mismo lo que la condena y la confunde, incapaz de reconocer en sí misma la causante de la catástrofe y, ultimadamente, sufriendo sus consecuencias: aquello que debería alargar su vida es lo que acorta la vida de las personas a su alrededor.

En *The Brood* (1979), el protagonista es un obtuso padre de



familia que vive los estragos resultantes de una nueva terapia psicológica experimental en su esposa. Esta terapia acaba por manifestar los problemas mentales, traumas, preocupaciones y sensaciones negativas de su usuario, tanto en un cúmulo de tumores corporales como algunos tumores en forma de niños-asesinos que hacen estragos por el pueblo. La cuestión es que estos problemas surgen del fuerte abandono que ha experimentado y es la indiferencia e incompreensión de su marido lo que termina por marcar su destino. En esta película se repiten los tópicos del cambio corporal en respuesta a estímulos mentales.



Pero sería hasta *Scanners* (1980) que realmente se tomaría en cuenta la capacidad cerebral más extralimitada con la temáti-



ca de la revolución: los Scanners son sujetos experimentales con la habilidad mutante de escanear telepáticamente a los demás y con ello controlar sus cuerpos y acciones. El protagonista de este filme es Cameron, un sujeto manipulado por una gran corporación tecnológica para buscar a sus pares, quienes planeaban una revolución a razón de la comprensión de sus nuevas habilidades. Aquí surge una de las características vitales de la revolución de la carne, y es su naturaleza traicionera y conspiranoica. Es casi un requerimiento para la revolución que propone Cronenberg que esta sea frustrada en algún nivel, o que intente serlo. En el caso de Scanners la conspiración que enfrenta a ambos bandos propone la ambigüedad de la humanidad, ambos son terribles y secretistas. La revolución en Cameron termina siendo la primera de la filmografía de Cronenberg, pues se desliga de su característica colectiva y termina por abrazar el cambio individual y radical. Cameron, al contrario de los protagonistas anteriores, identifica verdades en los dos bandos y en sí mismo para abrazar su evolución biológica, aquello que la tecnología le ha traído y que desconocía dentro de sí.

Ya abandonando su etapa inicial de terror más clásico, donde debía haber un monstruo o parásito específico, Cronenberg



presentó un filme sumamente provocador y confuso: *Video-drome* (1983). Su protagonista, Max Renn, se enfrenta a una conspiración devenida del morbo, del gusto desenfrenado, de aquella nueva aparición del hombre como un animal tecnológico. Max es un sujeto en búsqueda de su sentido, pero esta búsqueda se nubla por la sobre-estimulación, por la adicción y la dependencia del cuerpo tecnológico que termina por invadirle y generar una revolución en su interior, aquello que está en su mente empieza a complejizar su realidad.

Mark Fisher halla varias características de estos fenómenos bajo la denominación del materialismo gótico, y se apoya en el cuerpo sin órganos que proponen Deleuze y Guattari. La cuestión es que aquello que vemos en la ciencia ficción es también aquello que estamos viviendo en la realidad, lo que aparenta estar muerto se confunde con lo vivo, el cuerpo ya no es de uno, sino de los estímulos y las experiencias a las que es sometido y de las que se vuelve adicto, la realidad es manipulada y distorsionada por grandes poderes incorpóreos y tecnológicos que están cada vez más cerca de crecer dentro de nosotros mismos, de ser parte de ese órgano biológico.

Max es sometido al control externo de manera constan-



te, pues su búsqueda también es siempre fuera de sí mismo, mientras ignora lo que sucede dentro de sí, en esto se parece en gran medida a Cameron, y empezamos a ver cómo las películas de Cronenberg conversan entre ellas. El poder, a lo largo de *Videodrome*, se desata siempre hacia el deseo, y con ello hacia el control de los cuerpos y las mentes. Max siempre fluye con su deseo y se enfrenta a una castración constante de sí mismo, pero también es en él que surge la revolución de la nueva carne, orillado y fundido con la tecnología y la destrucción, halla en sus decisiones personales por fin, hacia el final del filme, que la revolución se cuece en la carne y en sus propios órganos, que su autodestrucción es, finalmente, el paso de todo aquello que le ha sido implantado por ondas catódicas, y que este paso para la revolución es tanto su logro como su frustración. La revolución en Cronenberg es tan palpable y cercana como imposible, es ya tanto un hecho como una aspiración, pues se encuentra en un mundo cuyas dualidades se han difuminado.

Así pues, identificamos que la ruptura de la realidad es parte vital para la realización de la nueva carne, la insatisfacción que proviene de la carne actual es la que impulsa este rompimiento para el desate sexual y violento que trae consigo la masificación de la tecnología. La ruptura de la realidad, además de en



Videodrome, la encontramos en los filmes *Naked Lunch* (1991) y *ExistenZ* (1999), ya marcando ciertos saltos de tiempo en las películas más carnales del director canadiense.

Por un lado, en *Naked Lunch*, nos encontramos con Bill, un personaje que se remueve entre varias conspiraciones y adicciones, que se enfrenta a la aceptación de sí mismo y de su homosexualidad latente, pero que lo hace mediante el abuso de sustancias. Confunde las máquinas de escribir con criaturas cucarachas-espías que le indican cuándo huir, o matar, o escribir, o pensar. A Bill se le programa para actuar como autómatas y para que su realidad se distorsione constantemente para ser fácilmente manipulable, si bien la nueva carne no se manifiesta en el cuerpo de Bill, si lo hace a su alrededor constantemente. Ese fetichismo violento que le orilla a asesinar a su mujer es también parte de la nueva carne, esos agentes secretos que constantemente conspiran con él, hacen parte de la nueva carne que aparece en su cabeza.

En términos del aparataje, este rompimiento de realidad aparece más claramente en *ExistenZ*, que enfrenta a sus protagonistas a la aparición de nuevas realidades que le dan sen-



tido a la de cada uno. La insistencia en que el sentido del juego aparece cuando se esté jugando carga la realidad con un valor maleable y casi nulo, donde el verdadero sentido se encuentra cuando el cuerpo físico desaparece y se alinea con los discursos y aparatos de terceros, aquí la nueva carne aparece mediante la conexión orgánica y biológica con la tecnología, al contrario de *Matrix* (1999), donde el sujeto no es consciente de que se encuentra en una simulación, en *ExistenZ* se responde a una imperiosa necesidad de entrar a la simulación y a la fantasía, a intentar que lo tecnológico se fusione con lo cárnico y lo cerebral con el fin de construir nuevas humanidades.

En *Crash* (1996) esa elaboración de la nueva realidad es vital para los personajes. La carencia de estímulos nuevos y provocadores en la vida de personas, que ya se han liberado ante sus deseos libidinosos, les orilla a la invención de una nueva poética de la carne y el metal. Adictos a la adrenalina y al cromo erigen una realidad nueva e innegable: no hay nada que pueda reemplazar la sensación del sexo y del peligro, el placer sexual se vuelve también una doctrina religiosa, algo a lo que entregarse físicamente y sin dudarlo, así como lo es la simulación de *ExistenZ*, carga de sentido al sujeto vacío, al cuerpo sin órganos para incubar en él la revolución de la nueva carne, suicida y viva.



El ejemplo más claro, y quizás más obvio de la naturaleza de la revolución de la nueva carne, se halla en *Crimes of the Future* (2022), que enfrenta a la humanidad a una evolución violenta y temprana. La aparición de nuevos órganos en seres humanos propulsa a dos artistas del performance. Gracias a la extracción quirúrgica de estos órganos a modo de exhibición, la cirugía se convierte en el futuro en el nuevo sexo y la manipulación del cuerpo es el pan de cada día. Esta vez, en el devenir del cambio corporal, son las grandes corporaciones las que se oponen y tienden a ocultarlo mientras que el aparato revolucionario intenta poner en el ojo público una realidad que cobra sentido en ese mundo lleno de molestias y grima: es posible para los nuevos humanos el alimento por plásticos. Nuevamente la revolución se sitúa en los órganos, en los intestinos, en el estómago, es en los recovecos biológicos por donde pasan los desechos que surge el verdadero cambio. Se reconoce que el arte ha malinterpretado las mutaciones como algo negativo, y que la respuesta a la incomodidad surge de aceptar nuestros propios cuerpos babosos y ácidos. La película es la más clara en su mensaje: siempre que se quiera frustrar la revolución, esta es imparable, para bien o para mal, o más bien, para bien y para mal.



La nueva carne es inevitable, uno ya está inmersa en ella, la fascinación por el cine es una más de las consecuencias de nuestra fusión con la tecnología, nuestra humanidad muta a algo que es tanto humano como no-humano, que altera la realidad, que conspira, que genera el control y el poder y a la vez se somete a ellos, y pareciera que Cronenberg le invita a uno tanto a adentrarse en ella y aceptarla como al rechazo y la destrucción: o mejor, al balance-no-balance de la nueva carne.

La pequeña revolución del desgenere



cinéfagos.net

Pablo Restrepo Giraldo





Cada signo es una metáfora de un impulso vital intraducible. Eso hace de cada discurso, sea cual sea su soporte, una imprecisión y de cada nuevo intento una falla cada vez más perfecta. No existe fotograma, palabra o nota idénticos a lo que sentimos: nuestras ficciones son solo imagen y semejanza. Sin embargo, mil veces se dijo "te amo" y mil veces más intentaremos decirlo y traducirlo desde los lentes propios, aunque, sí, nunca llega a ser lo soñado: tal vez más bello u horrendo, pero nunca exacto. Y en ese tire y afloje plenamente lúdico entre el deseo y la privación, ciertas fibras se hieren y cicatrizan con elementos extraños que amplían los márgenes de lo posible y, como todo cambio –no sin un poco de dolor– crean un nuevo camino en forma o fondo hacia distintos modos de encarar esas metáforas que no son la vida, pero tanto se le parecen.

Los cambios en el audiovisual, o cualquier arte, cuando no son mero ornamento, marcan un traumatismo en las maneras del quehacer. Este traumatismo goza de un mayor impacto en el cine que, como siempre, no requiere de una alfabetización



muy rigurosa para su consumo y es así como logra su rápida absorción (superada únicamente por la música y, ahora, las redes, quizás). Vale la pena recalcar, entonces, que todo gran cambio, cuando se populariza en la imagen en movimiento – del proyector o la pantalla– es un instrumento discursivo con más capacidad de impacto que en cualquier otro soporte.

Toda revolución, por definición, es un movimiento técnico o discursivo, pero, de la naturaleza que este fuese, no es más que un síntoma. Todo cine es ideológico en el sentido de que hila e intenta dar un orden, administrar los hechos o la belleza y el mero encuadre es una decisión ética y estética. De la combinación de las anteriores dos ideas podemos deducir que toda revolución, incluso técnica, es un síntoma ideológico. Y como la sanidad es incompatible con un cuerpo de 130 años –que ya tiene el cine– siempre habrá síntoma y es necesario identificar cuál es el actual para buscar la revolución más pertinente como antídoto.

Tesis I. A cada época su obsesión

La eterna búsqueda humana por dotar de sentido lo que, a todas luces, mucho no tiene, ha oscilado por diferentes frentes



temáticos y, aunque variados en sus geografías, las preguntas importantes sobre las que se cimentan suelen tener pisos comunes que van permeando toda acción y creación: la angustia frente al tiempo, la conciencia de la muerte, la necesidad de justicia, la fascinación por el sueño y lo invisible, han reaparecido con disfraces distintos en cada época, pero siempre como síntomas de una misma enfermedad: la finitud.



Cada piso obedece a los abordajes filosóficos por los que transitamos históricamente como especie. La angustia frente al tiempo, por ejemplo, encontró en la metafísica griega su primera formulación trágica; en el cristianismo, promesa de redención; en la modernidad, progreso lineal. La conciencia de la muerte, siempre presente, osciló entre la certeza del más allá



y la nada, y de ahí que cada época desarrolló rituales para enfrentarla: desde las vanitas barrocas hasta las visiones apocalípticas de hoy.

En sociedades moldeadas por transformaciones tecnológicas, políticas o sociales aceleradas, el arte no simplemente refleja los tiempos: articula las ansiedades y anhelos de la época, dando forma a lo que apenas es consciente en el psiquismo colectivo. Scannell, P. (2003). *Benjamin. La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*.

La necesidad de justicia ha mutado también en obsesiones cambiantes: primero como mandato divino, luego como contrato social ilustrado, más tarde como lucha de clases y hoy como reivindicación de memorias y voces marginadas. El cine, como cruce de arte, industria, técnica y discurso, se apropió de esos ejes para devolverlos magnificados y en gran pantalla.

Tesis II. A cada obsesión su técnica

Las obsesiones filosóficas no se expresan en el cine únicamente de manera abstracta, sino encarnadas en procedimientos técnicos que, más que meros recursos, son dispositivos de pensamiento. Así, la angustia frente al tiempo, la finitud, encontró su técnica privilegiada en el montaje: cortar, fragmentar,



reordenar, dilatar, es desde hace más de cien años la forma de intervenir esa realidad caótica que nos desborda. La conciencia de la muerte, en cambio, ha reclamado la fijación de la imagen y el juego con la ausencia: planos estáticos convertidos en sepulcros de un instante y *close-ups* que intentan capturar lo efímero en un gesto. La técnica se vuelve aquí mausoleo, reliquia, eco de lo que fue y ya no será.

Así, la técnica se hace discursiva y los cambios en esta, revolucionarios. En el sentido más profundo del término: no como mera innovación formal, sino como la irrupción de una nueva manera de pensar el mundo y de pensarnos en él. Cada giro técnico es también un viraje en la sensibilidad, una reconfiguración de lo que puede mostrarse y cómo puede mostrarse.

Tesis III. A cada técnica y obsesión sus obras

La alquimia posible permite que la transformación obsesiva, a través de la técnica, alcance ya no solo el grado de postulado, sino que persista hasta hacerse revolución. “Todo arte capta intuitivamente los cambios venideros en el inconsciente colectivo”, diría Jung.



Una golondrina no hace verano y una película no conforma un movimiento, pero sí hay obras fundamentales que en definitiva dan un paso hacia adelante y se erigen como dados de piedra para las columnas de lo que abanderan.

No es algo ni medianamente nuevo. La obsesión europea durante la época del Siglo de Oro español rondaba por el cambio de la cosmovisión medieval hacia la moderna: aparece un conflicto entre certeza racional y engaño de los sentidos. Las dos obras cumbre de este periodo, *Don Quijote* y *La vida es sueño*, no solo son hijas de la vanguardia de su época, sino que ayudan a darle un piso discursivo más narrativo a las dudas del momento y comparten la pregunta central: ¿cómo distinguir lo verdadero de lo ilusorio?

El hecho hoy puede parecernos ingenuo, pero no lo es. La realidad, concepto controvertido hasta el momento como un postulado de verdad, se relativizaba y se pusieron de manifiesto las percepciones y la forma de construir relato de manera subjetiva.



La inauguración de la novela, tal y como la conocemos, comenzó con *El Quijote*. La primera semilla de metaficción, historias fragmentadas y de viaje entre géneros comenzó también ahí. Algo revolucionario si tomamos en cuenta que fue un movimiento que lo cambió todo: una nueva estructura de pensamiento y sentido de duda general. Un nuevo medio técnico para explorar que aún hoy sigue refinándose y está inacabado.

El cine, como la novela en su momento, también ha tenido esas obras que inauguran no solo un estilo, sino una nueva manera de pensar. *El acorazado Potemkin* no es únicamente propaganda soviética: es la cristalización de una obsesión por la justicia traducida en montaje. *El ciudadano Kane* no es solo la historia de un magnate: es la encarnación técnica de la memoria fragmentada y la imposibilidad de aprehender la verdad de un hombre en una sola narrativa. Estas películas se erigen como hitos no porque sean perfectas, sino porque, al igual que *El Quijote*, dan un paso irreversible en la transformación del lenguaje. No son panfleto de la revolución: son medios para la misma.



Tesis IV. A cada síntoma su cine

¿Qué tienen en común las revoluciones rusa, mexicana o cubana y Mayo del 68; el 15-M o la Semana Trágica? Que todas, más allá de sus diferencias históricas y políticas, nacen de síntomas compartidos: desigualdad, hartazgo, deseo de justicia y un anhelo colectivo de transformación. Lo decisivo no es solo la revuelta en sí, sino el modo en que cada época encontró imágenes para narrarla y proyectarla. El síntoma no se queda en la calle: se filtra en las formas estéticas, en los gestos técnicos, en los relatos que un arte como el cine devuelve amplificados.

Hoy, la obsesión dominante parece haberse desplazado hacia la fragmentación y la disolución de los géneros. El cine contemporáneo encarna la sospecha de nuestra época: ya no confiamos en relatos totales ni en categorías cerradas. De ahí que las películas fluctúen entre el documental y la ficción, entre el melodrama y el *thriller*, entre lo íntimo y lo político, como si la única verdad posible fuera la mezcla inestable de registros. Esa hibridez formal no es un capricho estilístico, sino la expresión de un mundo en el que la experiencia está atomizada en pantallas, plataformas y narrativas múltiples que coexisten sin jerarquía. El género, que antes funcionaba como instrumento de



venta y promesa de estabilidad, se convierte ahora en campo de experimentación, en materia porosa donde se reflejan las fracturas de lo real.

La categoría de género hace ya algunas décadas, pero sobre todo hoy y cada vez más, ha dejado de entenderse como algo fijo o binario para convertirse en un terreno de disputa discursiva y política. Lejos de ser una mera taxonomía identitaria, el género funciona como un dispositivo de organización social que atraviesa las instituciones, el lenguaje y las prácticas. La actual problematización del género no responde únicamente a debates sobre identidad, sino a una crisis más amplia de los sistemas normativos que históricamente buscaron estabilizar las diferencias. Lo que hoy se manifiesta como fluidez o desbordamiento de categorías es síntoma de una reconfiguración cultural donde lo fijo cede ante lo múltiple.

Tesis V. Al cine su debido desgenere

El género cinematográfico ha sido, sobre todo, un instrumento de venta y formalización: la manera de catalogar el arte como bien de consumo y la posibilidad de categorizarlo en un anaquel.



La fluctuación entre géneros es la revolución actual, pues al desbordar la etiqueta no solo confunde al mercado, sino que fractura también la forma en que la audiencia organiza sus expectativas narrativas. Un *western* ya no es solo un *western*, un musical no se limita al canto: todo puede mezclarse, contaminarse, desbordarse, y esa impureza es precisamente su gesto político.

Parte del juego era simplemente una exploración exuberante de un juguete fabuloso, pero algo surgió de convicciones políticas o filosóficas, y estaba destinado a darnos vuelta. Durante más de ochenta años, frustrar nuestro placer en el desarrollo ordenado de una historia ha sido una estrategia familiar de la vanguardia política y artística. Según la estética radical, la continuidad es un fetiche burgués, y los experimentos formales disruptivos, que desafían el sentido burgués de que el mundo le pertenece, son el primer paso hacia la revolución. Brody, R. *The New Yorker*.

En este sentido, la hibridez de géneros no es un capricho posmoderno, sino un síntoma de época. Un mundo fragmentado, de identidades múltiples y relatos interrumpidos, exige un cine que no se deje reducir a categorías fijas. La revolución, entonces, no está únicamente en la técnica o en la ideología explícita, sino en la imposibilidad de encasillar una obra den-



tro de un único molde. Expresa la misma pregunta que subyace en todas las obsesiones anteriores: ¿cómo dar forma al caos sin traicionarlo? La asepsia se asemeja mucho a la muerte; nuestra revolución es contaminar lo que buscaba ser fijo e impoluto.

Godzilla, una fuerza revolucionaria



cinéfagos.net

Javier Castaño





El tres de noviembre del año 1954, en las afueras del teatro Nichigeki de Tokio, estaban atestadas cientos de personas que, por horas, hicieron una fila que le daba tres vueltas al teatro con la intención de comprar una boleta que les permitiera entrar y ser testigos del espectáculo que convocó alrededor de treinta y tres mil personas solo en Tokio: el nacimiento de "Gojira", o *Godzilla*, como posteriormente se le llamaría en Occidente. Este evento en el teatro Nichigeki (uno de los escenarios más importantes del Japón de la época), repleto de personas que vieron la película de pie y en silencio después de hacer fila por horas (Ryfle & Godziszewski, 2017), sería el preámbulo y el inicio de lo que más adelante terminaría convirtiéndose, no solo en una de las sagas y franquicias más longevas de la historia del cine, sino también en una de las figuras más reconocibles e importantes de la cultura pop japonesa alrededor del planeta (Tsutsui, 2006).

Este texto se va a centrar exclusivamente en esa primera película de *Godzilla*, dirigida por Ishiro Honda. Esto con la inten-



ción, en primer lugar, de subrayar la importancia del contexto político y social que se representa en el universo de la película y, en segundo lugar, por ser una película mucho más sutil y matizada en el tratamiento que le da a las sugerencias y comentarios sobre ese contexto, siendo esta una característica que la diferencia en su estilo, profundidad y valor artístico de las más de treinta películas que le han sucedido durante décadas a lo largo de la historia de la franquicia.

Desde siempre, los monstruos han estado en todas partes, y desde siempre han invadido las creaciones de la cultura popular (libros, cómics, películas, videojuegos, etc.), habitando nuestras pesadillas y poniendo a prueba nuestras certezas. Estos son metáforas que representan y nos recuerdan las contracasas de la experiencia humana: nuestros temores más intensos y nuestros deseos más profundos (Piatti-Farnell & Peaty, 2021). Godzilla, como la principal monstruosidad japonesa del siglo XX, está completamente imbuido en múltiples representaciones, símbolos y lecturas que hablan de la época y del lugar que lo originaron. La primera pregunta, entonces, que se tiene que responder pensando en la importancia de la figura dentro de ese contexto de Japón es: ¿de dónde viene Godzilla?



Dentro de la película se presenta como un monstruo jurásico que vivía en las profundidades del océano Pacífico y que fue despertado y mutado por la radiación de una bomba atómica, para después dedicarse a la destrucción de Japón. De esta presentación del monstruo viene la aseveración, de casi conocimiento general, sobre el trasfondo de la lagartija gigante: Godzilla es, en gran medida, una representación del trauma nuclear japonés con raíz en los ataques con bombas atómicas a Hiroshima y Nagasaki por parte de Estados Unidos, ataques que dejaron un saldo de **más de** doscientas mil víctimas mortales, según fuentes independientes (Wallerstein, 2020), y que llevaron a la rendición del Japón imperial, marcando el final de la Segunda Guerra Mundial nueve años antes del lanzamiento de la película.

Sumado a Hiroshima y Nagasaki, el primero de marzo de 1954, ocho meses antes del estreno de *Godzilla* en las salas de cine de Japón, las fuerzas armadas estadounidenses llevaron a cabo la detonación del arma nuclear más poderosa de toda su historia en la operación de prueba *Castle Bravo*, desarrollada en el atolón Bikini de las Islas Marshall. La bomba detonada en esta operación, mil veces más poderosa que las usadas en Hiroshima y Nagasaki, no solo generó conta-



minación y residuos radiactivos que afectaron a la población de las Islas Marshall e hicieron inhabitable el atolón Bikini, sino que también causó intoxicación por radiación a toda la tripulación y contaminó la carga del barco pesquero japonés *Daigo Fukuryū Maru*, que se encontraba navegando en aguas del Pacífico alejadas de Japón al momento de la detonación.



Este suceso se referencia de forma directa en la primera escena de *Godzilla*, en la que los navegantes de un barco carguero japonés son sorprendidos por una explosión resplandeciente en la superficie del mar que termina incendiando y hundiendo el barco, aunque en la película se da a entender que es responsabilidad de Godzilla la destrucción de aquel barco. Si a la figura de Godzilla se le entiende como una representación de las consecuencias de Hiroshima y Nagasaki, esto incluye,



en cierta medida, también la sucesión de eventos y procesos importantes de transformación profunda en lo político, cultural y social que vivió Japón a lo largo de la casi década que transcurrió entre el fin de la guerra y el estreno de la película.

Después de la rendición del Imperio japonés, el país entró en un periodo de ocupación y administración por parte de Estados Unidos, en representación de las fuerzas aliadas, que duró alrededor de siete años, durante los cuales se implementó una nueva constitución, se disolvió el ejército imperial, se renunció a la guerra como medio para resolver disputas internacionales y se cambió la forma de gobierno, democratizando la política y limitando la injerencia del emperador en la toma de decisiones, quien, a partir de la proclamación de esa nueva constitución, renunció a su “divinidad” y quedó convertido en una figura casi exclusivamente ceremonial (*Japan Constitution*, 1947).

Además del marco político y cultural de Japón en la posguerra, también cabe señalar, como anecdotario cercano que pudo tener relación directa con la concepción de Godzilla, primero, que en 1952 (año en que terminó la ocupación estadounidense de Japón) se reestrenó *King Kong* (Cooper & Schoedsack, 1933),



uno de los primeros y más grandes clásicos de monstruos gigantes en la historia del cine estadounidense y mundial, y segundo, que en 1953 se estrenó *El monstruo de tiempos remotos* (Lourié, 1953), una película con varias similitudes a *Godzilla*, en la que un ensayo con bombas atómicas despierta a un dinosaurio gigante, el Rhedosaurus, que llevaba millones de años hibernando en el hielo del Polo Norte, y que, después de su despertar, se dirige hacia el continente dañando varias ciudades hasta llegar a Nueva York, donde da rienda suelta a su gran ataque.

De manera que Japón se encontraba atravesando una etapa de cambios no solo rápidos, sino excepcionalmente profundos en su organización política y social; estos se originaron nada más y nada menos que en las bombas atómicas. Los ataques en Hiroshima y Nagasaki, más que anécdotas de operaciones militares, terminan constituyéndose en los hechos y momentos fundacionales que dieron lugar a los cambios revolucionarios del Japón de la posguerra. Las bombas atómicas cambiaron a Japón para siempre: fueron el inicio de una “revolución”.

Según el diccionario de la Real Academia Española (2024),



una revolución es un “cambio profundo, generalmente violento, en las estructuras políticas y socioeconómicas de una comunidad nacional”. Por su parte, Buchanan y Motchoulski (2023), en la misma línea de la definición de la RAE, definen revolución como unos “momentos transformativos marcados por cambios rápidos y profundos en el orden político alcanzados a través del uso de la fuerza, en lugar de a través del consenso o un proceso legal”. Estas definiciones de revolución enmarcan perfectamente el devenir de la sociedad japonesa posterior a la Segunda Guerra Mundial: Hiroshima y Nagasaki fueron esa fuerza de violencia absoluta que llevó a la caída del Japón imperial y que, más que instaurar un nuevo régimen político, cambió el orden desde las bases. Con la caída del imperio no cayó el emperador, pero sí su divinidad, su ejército y su agencia. El “nuevo orden democrático” no llegó con una insurrección interna: vino impuesto desde fuera, pegado a la bomba y acompañado por la bandera de barras y estrellas. La democracia de Japón no vino de la libertad, vino de la destrucción y la rendición.

Expandiendo la definición de Buchanan y Motchoulski (2023):



“Las respuestas morales a las revoluciones suelen ser ambivalentes o profundamente polarizadas. Por un lado, las revoluciones prometen ser poderosos motores de progreso moral, permitiendo a una comunidad abolir un orden social opresivo y brindando la oportunidad de instaurar uno mejor. Por otro lado, las revoluciones corren el riesgo de dismantelar el tejido de la comunidad política y derivar en conflictos sangrientos y prolongados que solo logran reinstaurar un nuevo régimen opresivo.”

Si bien los cambios impulsados por la ocupación aliada eran vistos por ellos como ese motor de progreso moral que describen Buchanan y Motchoulski —visión que proviene de la tradición de valores culturales propios de las sociedades democráticas occidentales y completamente alejada de la tradición imperialista japonesa—, los riesgos descritos por estos mismos autores como posible consecuencia de los procesos revolucionarios encuentran su representación también en la figura de Godzilla, en la medida en que el monstruo representa esa deriva de conflictos que terminan por instaurar un nuevo régimen opresivo, que en este caso puede también ser el mismo Godzi-



lla, como ese peligro opresor que amenaza constantemente la vida y la seguridad de Japón.

Si la bomba, en sus consecuencias, representa fuerzas y cambios revolucionarios, Godzilla también contiene estos significados cuando personifica esos cambios y transformaciones a través del desastre en sus múltiples facetas. Godzilla no es solo el terremoto cuando camina y hace temblar la tierra, el tifón cuando eleva los techos de las casas en los aguaceros, o el trueno y el rayo que salen de su boca; Godzilla también es la explosión de la bomba y su onda expansiva cuando destruye los edificios e incendia la ciudad de Tokio. Es la fuerza radioactiva que carboniza los cuerpos, es el humo y las sirenas; no solo asusta, revive la memoria de una herida que el país quisiera no recordar, porque, al igual que la bomba atómica, Godzilla encarna un terror perenne y la causa de la destrucción definitiva de Japón.

Referencias

Ryfle, Steve; Godziszewski, Ed (2017). *Ishiro Honda: A Life in Film, from Godzilla to Kurosawa*. Wesleyan University Press. [ISBN 9780819570871](#).



Wallerstein, Alex. "Counting the Dead at Hiroshima and Nagasaki," *Bulletin of the Atomic Scientists* (4 August 2020). Recuperado de <https://thebulletin.org/2020/08/counting-the-dead-at-hiroshima-and-nagasaki>

Piatti-Farnell, L., & Peaty, G. (2021). Monster. *M/C Journal*, 24(5). <https://doi.org/10.5204/mcj.2851>

Japan, Japan - Constitution 1947 (2009) EN/Japanese (1947), Recuperado de <https://cjad.nottingham.ac.uk/en/legislation/1545/>

Buchanan, Allen and Alexander Motchoulski, "Revolution", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/revolution/>>.

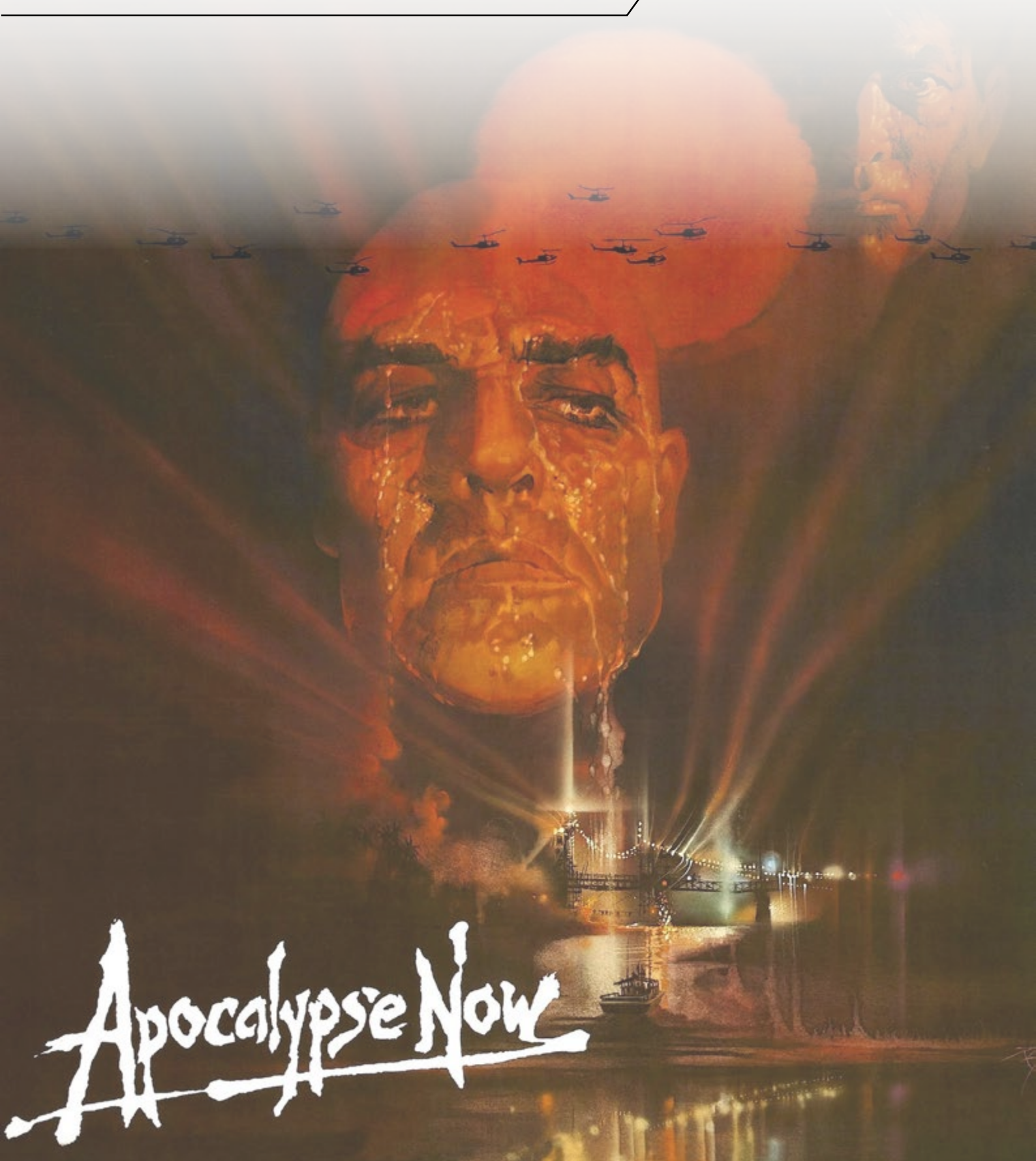
Tsutsui, W. (2006). Introduction. En W. Tsutsui, M. Ito (Eds.), *In godzilla's footsteps: japanese pop culture icons on the global stage* (pags. 01-08). Palgrave Macmillan.

Las tres grandes revoluciones del cine



cinéfagos.net

Oswaldo Osorio





El cine como tal fue una gran revolución artística, social y cultural. Poder registrar el movimiento ya por sí solo fue un cambio absoluto, luego de siglos de una representación visual detenida en el instante. Así mismo, el arte de contar historias llega a su forma más integral y la manera de conocer el mundo se amplifica casi ilimitadamente. Esta revolución, a su vez, contiene muchas otras, desde unas sutiles, como la invención del *steadicam* o crear una estética para los créditos iniciales; pasando por el reflejo de procesos culturales, como la liberación femenina o la apropiada inclusión de la comunidad cuir; hasta otros más evidentes, como el uso del color, pero que perdieron su cariz revolucionario por las décadas que tardó en imponerse. No obstante, de todas esas revoluciones, hay tres de gran impacto, por la manera tan rápida y radical como cambiaron el cine.

“No han escuchado nada todavía”

La primera película sonora, *El cantante de jazz* (Alan Crossland, 1927), realmente empieza a hablar luego del minuto veinte,



cuando Al Jolson dice: “Esperen un minuto, esperen un minuto, no han escuchado nada todavía.” Es decir, al cine sonoro le dio miedo entrar de lleno, porque esos primeros veinte minutos, salvo por algunas canciones, su lenguaje seguía siendo el del silente, donde los personajes hablan, pero no se les escucha, y hay que esperar a que aparezcan los intertítulos para saber qué están diciendo o para que nos expliquen lo que ocurre. Aun así, este tímido paso inicial del sonoro fue la primera vez que el cine cambió para siempre, la primera gran revolución del cine.

Apenas a treinta años de su invención, el cine ya no solo era un lenguaje —y por consiguiente un arte— sino que estaba en su más alto momento expresivo, al punto que había películas que ya hasta prescindían de los intertítulos para contar sus historias. Pero el mal momento financiero del estudio Warner Bros le hizo apostarle a este invento que ya hacía años existía, aunque nadie se había animado a lanzar, porque el cine nació mudo y, que hablara, parecía una idea contra natura. Sin embargo, hay que aclarar que, aunque no hablaba, casi nunca fue por completo silente, pues por lo general estaba acompañado de música, ya fuera desde apenas un piano, hasta una gran orquesta interpretando una partitura compuesta especialmente para la película.



Y aunque el cine parlante tuvo un éxito instantáneo, fue una revolución que, en principio, significó una involución. Por entonces, todos estaban de acuerdo con Rudolph Arnheim cuando definía al mudo como una forma definitiva del cine en su especificidad, así que el sonido solo llegó a contravenir esta premisa y a desordenar la casa, o mejor, su lenguaje. De ahí que, junto con el embelesamiento del público (el cual, además, se duplicó), se escuchó el estruendo de voces autorizadas renegando de esta novedad técnica, porque implicaba el fin de ese arte como se conocía hasta entonces. Los soviéticos, con Eisenstein a la cabeza, en su *Manifiesto del sonido*, advertían que era un arma de doble filo, pues seguramente iba a ser explotado a la ligera y se regresaría a las formas del teatro, lo cual, además, iba en detrimento del montaje y de su contrapunto visual, que era lo específico del cine, esto es, lo que definía el lenguaje del cine. Chaplin, por su parte, cuenta Román Gubern, decía que el arte de la pantomima era la esencia del cine y que, si alguna vez hacía una película sonora, actuaría de sordomudo (después del invento, hizo tres películas mudas, aunque cada una más sonora que la otra, por vía de la música y los efectos de sonido).

Y efectivamente, el sonido lo trastocó todo, empezando porque, por unos años, perdió su movilidad a causa de las pesadas



y ruidosas cámaras, que fueron confinadas en cabinas, como se puede ver de forma cómica en *Cantando bajo la lluvia* (1952) y desesperante en *Babylon* (2022). También el montaje más expresivo se vio fuertemente afectado. Aunque el mayor problema fue el abuso de la palabra, que, por el facilismo y la falta de imaginación de muchos guionistas y directores, impusieron los llamados *talkies*. Incluso, décadas después, el crítico Alberto Aguirre se quejaba de que el cine no había podido romper el cordón umbilical con el teatro, e insistía en la necesidad de que prevaleciera el cine-imagen sobre ese cine-palabra que niega la esencia del cine y lo convierte en un “arte parlanchín”. Cien años después, a nuestro pesar, todavía hay mucho cine parlanchín.

No obstante, la transición del involucionado cine del primer parlante solo tarda algunos años y, para inicios de la década del cuarenta, nadie duda de las virtudes del sonoro y, por el contrario, ya se ha olvidado que antes ese mundo era silencioso y que, en realidad, lo contra natura era aquello. Hasta el mismo Chaplin se presenta, no como sordomudo, sino dando su célebre discurso en *El gran dictador* (1940). Y es que, en esa transición, se dan cuenta de que se pueden ahorrar muchos de los planos explicativos que necesitaba el silencio, también de la



elocuencia del fuera de campo sonoro, de la fuerza dramática de un silencio, de la complejidad que tomaron las historias, de la riqueza de los diálogos, de la mayor experiencia inmersiva en las salas, del poder de la música para transmitir emociones y de la existencia de la eufonía y la fonogenia.



Y si bien estas son razones suficientes para reconocer el radical cambio, pues resulta que esta revolución tuvo, a su vez, otra revolución, la amplificación del sonido de la que habla Robert Stam, la cual está representada en las innovaciones en el registro, que cada vez tenía más herramientas técnicas, y en la reproducción sonora, que, a diferencia de la imagen, no pierde su tridimensionalidad y puede ser más realista. El Dolby primero y los subsecuentes sistemas envolventes dan cuenta



de ello, así como el concepto de síncretismo propuesto por Michel Chion, que es producto de la combinación entre el sincronismo y la síntesis del sonido, cualidad que puede ilustrarse, por ejemplo, con las 160 pistas de audio que, según Stam, Walter Murch llegó a grabar para una sola escena en *Apocalypse Now* (1979). Es imposible ver 160 capas de imagen proyectadas en una pantalla, pero sí escucharlas simultáneamente. Y es que la imagen cinematográfica, en su esencia, casi nada ha cambiado desde los primeros tiempos del séptimo arte, el sonido, en cambio, ha venido transformando la forma en que se “veía” el cine.

El cine como expresión del pensamiento

Si bien el cine en sus albores tuvo unos nombres reconocibles, como Georges Méliès o Ferdinand Zecca, muy pronto, cuando se erige como industria, se torna cada vez más colectivo y anónimo, por lo que tendría que pasar medio siglo para que surja y se consolide la idea de que una película pueda ser obra de un autor, sin importar cuántos intervinieron en el proceso. Es cierto que existían personalidades de cine mucho antes de que se concibiera tal idea, empezando por Chaplin, quien, al asumir la producción de sus películas, se convierte en el primer autor del séptimo arte; ya sin esa libertad, se pue-



de reconocer en directores como Sergei Eisenstein, Fritz Lang, Jean Renoir o Alfred Hitchcock una identidad común entre sus filmes; y esto ocurre más aún cuando se trata de cineastas experimentales, cuyo trabajo es más individual todavía, como Norman McLaren, Len Lye o Maya Deren.

No obstante, la regla general es que el director era un funcionario más de todo el andamiaje de la industria, por lo que tenía más poder de decisión el estudio o un productor que ese señor que decía ¡Acción! El ejemplo más evidente es cuando el niño prodigio de la producción, David O. Selznick, reemplazó dos veces al director de *Lo que el viento se llevó* (1939). Igualmente, estaba la práctica, que sigue vigente sobre todo en Hollywood, de no darle la potestad del corte final a los directores y, sin esto, una película podía terminar completamente distinta a la intención de lo filmado o hasta del guion mismo. Este es el origen de esas versiones que, posteriores al lanzamiento oficial, se publican o reestrenan con el nombre de Corte del director.

Aunque desde los años cuarenta muchas voces, empezando por André Bazin, reclamaban la posibilidad de una autoría en el cine, es el manifiesto de Alexandre Astruc, *El nacimiento de*



una vanguardia: La Caméra stylo (1948), el que podría considerarse como el momento fundacional del concepto de cine de autor. Su poderosa idea del cine como expresión del pensamiento es la que justifica la premisa de una creación cinematográfica individual y la posibilidad de abordar cualquier tema, “por muy abstracto que sea, o traducir las obsesiones exactamente igual como ocurre con el ensayo o con la novela.” A eso se refería Astruc con lo de *Caméra stylo*, a una suerte de cámara estilográfica, con la que “el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película.” O como decía Glauber Rocha, que para hacer una película solo necesitaba una cámara en la mano y una idea en la cabeza.

De ahí a la campaña de la prestigiosa revista Cahiers du Cinéma promulgando la Política de autor solo había unos pasos. Esta política —que no teoría, como decía Andrew Sarris, porque no es un corpus conceptual que explique el cine— es más una actitud hacia la forma de hacer cine, donde el director ya no se tenía que limitar a materializar un texto preexistente, sino que era un creador que concebía de principio a fin la película, desde el guion hasta el corte final, y que se rodeaba de un grupo de colaboradores que contribuían a su visión, la cual estaba definida por unos elementos, presentes también



en sus demás filmes, que tenían una coherencia interna, formal y temática. Pero como la crítica no es teorema, no importó lo que dijeran Bazin y sus pupilos, sino que hubo que esperar a que estos, Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette y demás directores de la Nueva ola francesa, hicieran sus primeras películas, para que el mundo viera puesta en práctica la revolucionaria idea y acogiera con entusiasmo el concepto de cine de autor.

Ya establecido –y hasta puesto de moda– desde inicios de los años sesenta, este cine, dice Robert Stam, fue impulsado desde una constelación cultural compuesta por revistas, cine clubes, filmotecas y festivales, y pasó a presidir la teoría y la crítica de cine, incluso desde la misma academia, la cual se había mostrado renuente a valorar el cine como un arte digno de ser estudiado y analizado. Pero si, como decía Andy Warhol, arte es lo que hacen los artistas, entonces ya el director, reconocido como autor, legitimaba al cine como arte.

Con todo esto, ya el cine no era uno solo, ese que se hace pensando en que lo pueda ver la mayor cantidad de público, para lo cual se siguen las convenciones de la narrativa clásica, preferiblemente se apeg a géneros, esquemas o motivos probados y



reconocibles, se proponen puntos de vista si no universales al menos comunes, y que es muy cauteloso ensayando temas, narrativas o estéticas nuevas. Es por eso que la política de autor nació casi a la par con el cine moderno, lo cual no es casual, pues este, en contraste, se distancia de repetir convencionalismos y opta por la experimentación, además, está definido por una vocación de creación personal y no por la repetición de lo que la institucionalidad cinematográfica designa. De ahí que un autor se distinga de un director, porque los directores pueden hacer muchas películas, pero solo los autores tienen una obra, entendiendo esta como un todo orgánico donde, según Sarris, se identifica una personalidad estilística y temática reconocible.

Hay que aclarar que un autor bien puede desarrollar su obra a partir de la narrativa clásica y de los géneros cinematográficos, desde Hitchcock, pasando por Kubrick y hasta llegar a Tarantino se puede corroborar esto, pero es más probable que los grandes autores, los que tienen una obra única e incomparable, estén más alineados con el cine moderno. De manera que con el cine de autor y moderno aparece otra gran forma de concebir y apreciar el cine, la cual, hay que reconocerlo, termina siendo excluyente, en razón de aquello que ya prefiri-



guraba Arnold Hauser cuando hablaba de un arte popular y un arte de élite, definiendo este último como ese que ya no puede ser disfrutado por cualquiera, porque su lectura o apreciación requiere de una formación, de unos referentes y hasta de una particular sensibilidad.

El asunto es que el concepto del cine de autor cambió el paradigma de la creación cinematográfica y de su recepción, ensanchando las posibilidades de lo que se podía ver y hacer en un rango tan extenso como universos personales pudieran ser concebidos para la pantalla, y con esto, también diversificó y enriqueció al público, porque es gracias al cine de autor que Antonioni, Godard, Tarkovski, Kar-Wai o Lynch pueden ser vistos por un público más amplio, porque antes de este concepto estarían confinados a los nichos del cine experimental. Décadas después, en cambio, incluso han llegado a ser estrellas, con el riesgo de caer, como advertía Bazin, en el culto a la personalidad. Pero ese es un costo muy bajo frente a lo que ha conseguido para el cine esta segunda revolución.

La imperfección del cine perfecto

La invención del cine es la invención de la cámara, porque ya



existía la película con la fotografía, también el principio de la imagen en movimiento a partir de imágenes fijas con el descubrimiento de la persistencia retiniana, así como la proyección de imágenes con la creación de la linterna mágica. Pero desde 1895, hacer cine implicaba registrar la imagen en movimiento con una cámara y, salvo por las películas rayadas y pintadas del cine experimental, así tuvo que ser durante su primer siglo de existencia.

De manera que, en todo este tiempo, cualquier cosa proyectada sobre una pantalla tenía antes que existir materialmente para ser registrada por una cámara, y eso incluye a los dibujos animados. Pero eso cambió cuando llegó la imagen digital, esto es, una imagen generada virtualmente con un computador. Entonces los mundos del cine ya no tenían que estar en el mundo real y la cámara ya no era condición para que existiera el cine. Así es como llega, en pleno cambio de milenio, la tercera revolución del cine.

Esto no quiere decir, por supuesto, que lo que había delante de la cámara necesariamente tenía que ser real, ni siquiera realista, pero sí verosímil. Porque esa relación entre realidad y



verosimilitud, según Eduardo Russo, es la clave en el contacto del espectador con el cine. Para eso, en medio de estos dos conceptos tienen que estar los efectos visuales, que empezaron llamándose trucajes con el mago Méliès, y luego con distintas denominaciones de acuerdo con las épocas y las técnicas, ya sea el uso de maquetas en *Metropolis* (1927), el *stop motion* en *King Kong* (1933), el perfeccionamiento de la “pintura en mate” (pintar fondos en vidrio) en *El mago de oz* (1939), o el tiburón animatrónico de Spielberg (1975).

Así que para cuando llega la imagen digital a crear esa realidad verosímil, muchas cosas cambian en el cine, algunas radicalmente. Solo comenzando por asuntos prácticos de esta nueva tecnología, cambia la forma de grabar, montar, almacenar y proyectar las películas: Justo cien años después de la invención del cine llega *Toy Story*, la primera película de Hollywood grabada sin cámara; así mismo, la dispendiosa manipulación de miles de metros de película en la moviola desaparece en el proceso de montaje; también la materialidad de una película muda del pesado y voluminoso fílmico a un portátil disco duro; y por último, la proyección se hace más nítida y sin el desgaste físico propio del soporte de físico, es decir, sin rayones, impurezas, decoloraciones o cercenaduras.



Ahora, en términos de su contenido, un primer gran efecto tiene que ver, justamente, con el realismo. Dice Bazin: “Lo que gusta al público en el género fantástico es sin duda su realismo, es decir, la contradicción entre la objetividad irrecusable de la imagen cinematográfica y el carácter increíble del suceso.” Esta premisa trae consigo una paradoja, y es que entre mayor realismo logre la imagen cinematográfica con sus medios, más se aleja de la realidad real. De acuerdo con esto, por mucho que hasta entonces el cine hubiera logrado crear universos y criaturas con los efectos visuales, tenía sus limitaciones físicas o de verosimilitud, pero estas limitaciones empiezan a acabarse desde los dinosaurios de Spielberg en 1993, casi no existen al momento de *The Matrix* (1999) y *Star Wars: Episodio I* (1999), y ya para *Avatar* (2009) cualquier cosa era posible. Con esto, se da inicio a una gran explosión de cine fantástico en la producción industrial, especialmente en sus variantes de cine de fantasía, ciencia ficción y, especialmente, súper héroes. Toda esa gran borrasca del multiverso Marvel de la segunda década de este siglo, por ejemplo, es consecuencia de estas nuevas e ilimitadas posibilidades de la imagen digital.

Esta idea del cine como un arte del registro de lo real, propuesta por Bazin en sus reflexiones acerca del neorrealismo italiano, también entra, cuando no en crisis, sí a ser objeto de



duda o recelo, pues, como lo apuntan Choi y Bermúdez, deja de operar de la misma forma ese régimen de creencia en lo visto en la pantalla, que se da gracias a la imagen cinematográfica y del que depende lo que la semiología llama régimen indicial, en el cual el signo mantiene una relación existencial con su objeto, porque este es filmado por la cámara y produce ese signo que es la imagen. Así que, al desaparecer la cámara y la película física en la creación de la imagen, se sabe que ese objeto no existió en la realidad y esa nueva imagen, ahora digital, es menos creíble. Además, esto se ve potenciado por la perfección de la imagen digital, que muchas veces no sabe disimular su origen virtual y sin contacto con lo real. En otras palabras, con la perfección de la imagen digital el espectador es más consciente de que está ante una simulación, ante una ficción que le exige un mayor esfuerzo en su pacto poético con ese universo propuesto. Incluso ese pacto queda suspendido cuando, por ejemplo, esa imagen está más cerca de las texturas y ambientes propios de los video juegos o de las imágenes digitales que se pueden ver en cualquier computador.

Por último, esta revolución digital ha hecho aún más nítido el concepto de la muerte del cine, ya anunciada, sin obtener mayor atención, por el advenimiento de la televi-



sión y luego del video, pero que con la imagen digital se hace palpable al desaparecer casi por completo el fílmico y al tener que compartir ampliamente el consumo en las tradicionales salas con las descargas de internet y el *streaming*. El cine como lenguaje no ha muerto, pero sí como era producido y consumido hasta finales del siglo pasado. Esta muerte es tal vez la principal y más visible consecuencia de esta revolución.

De acuerdo con todo esto, la llegada del sonido, el concepto de cine de autor y la imagen digital, son esas tres trascendentes transformaciones del cine que han moldeado esta gran industria y expresión artística. Solo el segundo fue impulsado por un cambio de mentalidad para ver y crear el cine, pero las otras dos, aunque partieron de una invención técnica, también implicaron un significativo cambio de mentalidad. Aun así, el cine, en su esencia general, sigue siendo ese arte que ya estaba definido después de la producción de *El nacimiento de una nación* (David Griffith, 1915), y estas revoluciones lo que le han traído es una amplificación de su rango expresivo y un enriquecimiento de sus posibilidades para ser experimentado y realizado.



Referencias

Arnheim, Rudolf. El cine como arte. Paidós, Barcelona, 1986.

Astruc, Alexandre. El nacimiento de una vanguardia: La Caméra stylo. 1948.

Bazin, André. ¿Qué es el cine? Ediciones Rialp, Madrid, 2006.

Choi, Domin; Bermúdez, Nicolás. La narración cinematográfica en la era de la imagen digital. Revista de Cultura Audiovisual, vol. 42, núm. 43, enero-junio, 2015.

Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Guadarrama, Madrid, 1963.

M.Eisenstein, Sergei; Pudovkin, Vsevolod; Alexandrov, Grigory. Manifiesto del sonido. 1928.

Russo, Eduardo. Diccionario de cine. Paidós, Buenos Aires, 1998.

Sarris, Andrew. The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968. Da Capo Press, 1996.

Stam, Robert. Teorías del cine. Paidós, Barcelona, 2001.

cinéfagos.net

Crítica de cine, cine colombiano,
nuevos medios, cómics,
artículos y ensayos.

Suscríbase a la crítica de la semana

 /cinefagos.net

 @cinefagosnet

 @cinefagosnet