

MIRADAS AL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Jerónimo Rivera-Betancur, editor



**MIRADAS AL CINE
LATINOAMERICANO
CONTEMPORÁNEO**

**Memorias de una experiencia exitosa de
curso online colaborativo**

Jerónimo Rivera-Betancur, editor

Título:

Miradas al cine latinoamericano contemporáneo: Memorias de una experiencia exitosa de curso online colaborativo

Jerónimo Rivera-Betancur, editor

Colaboradores:

Jerónimo Rivera-Betancur, Florencia Cruz, Diego Sardi, José Agustín Donoso Munita, María de Lourdes López Gutiérrez, Juan Carlos Carrillo Cal y Mayor, Alicia Urgellés Molina, Doménica Moreno, Alejandro Machacuay Arévalo.

Primera edición

ISBN: 978-9942-752-22-2

DOI: <https://doi.org/10.31207/uhediciones1>

Publicado digitalmente en mayo de 2025

© UHEdiciones • Universidad Hemisferios

Paseo de la Universidad 300, sector Ñaquito Alto

uhediciones@uhemisferios.edu.ec

www.uhemisferios.edu.ec

Quito - Ecuador

Diagramación: Ervin Alejandro Díaz • Supervisión editorial: Diego Ortiz Jaramillo • Gestión editorial: Media & Innovation Lab de la Facultad Internacional de Comunicación e Industrias Culturales • Créditos afiches: IMDB

Esta obra fue publicada con el aval de lectores especializados y arbitrada según las normas de publicación del Centro de Publicaciones - UHEdiciones de la Universidad Hemisferios.



Este documento se encuentra disponible en formato de acceso abierto y está regido por los términos de la Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

Cita sugerida (APA 7):

Rivera-Betancur, J. (Ed.) (2025). *Miradas al cine latinoamericano contemporáneo: Memorias de una experiencia exitosa de curso online colaborativo*. Universidad Hemisferios. <https://doi.org/10.31207/uhediciones1>

Índice

INTRODUCCIÓN.....	5
PANORAMA DEL CINE LATINOAMERICANO.....	12
Uruguay	13
Colombia	28
Chile	33
México	38
Ecuador	43
Perú	47
GUÍA DE ANÁLISIS DE PELÍCULAS LATINOAMERICANAS.....	56
1. <i>Amores Perros</i>	57
2. <i>Una película de policías</i>	59
3. <i>Whisky</i>	61
4. <i>Los Tiburones</i>	63
5. <i>Canción sin nombre</i>	65
6. <i>Wiñaypacha</i>	67
7. <i>El agente topo</i>	69
8. <i>De jueves a domingo</i>	71
9. <i>Los colores de la montaña</i>	73
10. <i>Matar a Jesús</i>	75
11. <i>Sumergible</i>	77
12. <i>Con mi corazón en Yambo</i>	80
SOBRE LOS AUTORES.....	87

Introducción

Jerónimo Rivera-Betancur
Coordinador

La cooperación y la colaboración internacional son mucho más que un discurso, son la posibilidad tangible de conocer y reconocer las posibilidades que surgen del encuentro con otros y de aprender a identificar las similitudes y abrazar las diferencias. El curso COIL de cine latinoamericano partió del encuentro entre colegas de distintas universidades de Latinoamérica para, a partir de un tema relevante para todos, colaborar de manera activa y aprender los unos de los otros. El punto de encuentro no podría ser más pertinente: el cine latinoamericano, un cine caracterizado por las carencias y potencializado por la riqueza cultural de un subcontinente con mucho en común: su historia, su idioma y muchos aspectos de su cultura.

El cine latinoamericano, entendiéndolo como una alternativa poderosa frente al monopolio hegemónico de Hollywood, buscando presentar las problemáticas y temas que interesan a esta región del mundo para denunciar, representar y poner en escena con el fin de construir día a día la memoria histórica y contribuir a la construcción de identidades nacionales. Nuestro cine es un dispositivo de representación poderoso y potente que puede hacer resistencia a las narrativas homogeneizadoras y a la visión sesgada, pero ampliamente difundida, del cine como un recurso para el entretenimiento. El cine latinoamericano es hoy un conjunto de películas que abarca todos los géneros y temáticas representando acciones, situaciones y personajes de nuestros países para permitir a los ciudadanos latinoamericanos ver toda clase de historias y verse reflejados en ellas.

Desde hace décadas, las instituciones universitarias en América Latina han suscrito convenios con otras universidades de distintos países del mundo, privilegiando las alianzas con instituciones de primer nivel de Europa y Estados Unidos. A pesar del gran avance de la ciencia, la cultura y la tecnología de nuestros países, a América Latina le ha costado desprenderse de una cierta mentalidad colonial que le ha impedido entender e identificar las enormes posibilidades y atributos que conlleva la colaboración entre pares de la región con los que, además, hay una mayor cercanía social y cultural.

La pandemia ocasionada por el COVID 19, llevó a que las universidades de todo el mundo repensaran su actividad centrada de forma privilegiada en las aulas y el intercambio presencial entre profesores y alumnos para explorar posibilidades desde las interacciones online, sincrónicas y asincrónicas, y desde allí, se fortalece la dinámica de los cursos COIL (Collaborative Online International Learning). Esta es una metodología de enseñanza y aprendizaje creada por la

State University of New York (SUNY) la cual consiste en la colaboración entre profesores de dos o más países en el marco de cursos que forman parte del currículo formal y que apunta al logro de objetivos definidos conjuntamente que generen experiencias de aprendizaje en línea. Para esto, los estudiantes trabajan de manera remota (sincrónica y/o asincrónica) en equipos interinstitucionales (SUNY COIL Center, 2006).

El COIL forma parte del portafolio de metodologías y técnicas de aprendizaje experiencial, a través de las cuales los profesores interactúan de forma intencionada con sus estudiantes, y donde estos participan de manera activa en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Como parte de sus estrategias de internacionalización del currículo, las universidades buscan la implementación de metodologías innovadoras para el desarrollo de competencias internacionales en sus estudiantes que les permitan desenvolverse en ambientes globales y multiculturales. En ese sentido, y con miras a que las experiencias internacionales se vivan tanto en el exterior como en el campus mientras se fortalece el relacionamiento internacional de los profesores, estas instituciones han invitado a los docentes a aprovechar las tecnologías para conectar a sus estudiantes con entornos internacionales a través de actividades y proyectos asociados a sus asignaturas, de manera virtual.

En 2020, al inicio de la pandemia, las universidades exploraron posibilidades colaborativas para expandir la experiencia virtual para profesores y estudiantes, permitiendo su interacción con pares de otros países y es en este marco que surge el curso COIL de cine latinoamericano que en la versión más reciente (2024) llega ya a siete universidades de igual número de países latinoamericanos: México, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Uruguay y Chile.

En la dinámica del curso COIL se invita a profesores de cada país a presentar dos sesiones de clase en las que presenta un panorama del cine de su país y dos películas representativas que son analizadas con ayuda de los estudiantes. La participación de alumnos y docentes de distintos países permite ampliar la mirada de todos los involucrados para entender e interpretar el cine desde claves sociales y culturales que no podrían adquirirse en una experiencia de visionado y análisis convencional. Al final del curso, además, los estudiantes deben conformar equipos internacionales para analizar dos películas de distintos países desde una categoría en común, que incluye temáticas como:

- Representación del mundo indígena
- Memoria
- Narcotráfico y Contracultura
- Representación del espacio
- Representación de la mujer
- Límites entre realidad y ficción
- Relaciones intergeneracionales
- Relación con la Tradición
- Representación de Clases Sociales
- Los Jóvenes
- Lo Urbano y lo Rural
- Multiculturalidad
- El Cine que habla de Cine.
- La Comedia Popular
- El Terror y/o la Ciencia Ficción

Esta modalidad de trabajo se puso en práctica por medio de grupos con-

formados por cinco participantes de al menos dos universidades y dos países distintos. Estos grupos interculturales trabajaron alrededor del análisis de un concepto, partiendo de los temas descritos y con base en las películas definidas en el plan de estudio para analizar cada uno de los países definidos, aplicando estrategias que respondieron al desarrollo del COIL en particular la estructura de trabajo colaborativo a lo largo del curso.

Con respecto a la evaluación, cada profesor evalúa a sus propios alumnos con base en dos criterios:

- 50% de seguimiento a lo largo de las sesiones (basado en su participación y comentarios de otros docentes).
- 50% por la actividad final de exposición.

Además, cada sesión de exposiciones es acompañada por un profesor y grabada en plataformas como Zoom o Teams, dependiendo de la universidad coordinadora de cada edición. El profesor que modera las actividades realiza retroalimentación cualitativa y el profesor de cada país evalúa a sus alumnos. Esta modalidad de evaluación resulta cómoda y aplicable a cada contexto universitario, permitiendo su replicabilidad y adaptación para futuras universidades participantes.

Desde su primera versión, cada una de las ediciones del curso cuenta con la coordinación de un profesor proveniente de una de las universidades. Este proceso ha permitido aligerar la carga del cuerpo docente y rotar las responsabilidades para adoptar la dinámica institucional de cada una de las universidades que, desde esa posición, puede hacer también aportes significativos al proceso. En las cinco versiones que se han presentado hasta el momento, estas han sido las coordinaciones:

Versión	Coordinador	Universidad	País	Año
1	Diego Sardi Costa	Montevideo	Uruguay	2020
2	José Agustín Donoso	De los Andes	Chile	2021
3	Jerónimo Rivera-Betancur	De La Sabana	Colombia	2022
4	Lourdes López/Juan Carlos Carrillo	Panamericana	México	2023
5	Alicia Urgellés Molina	De los Hemisferios	Ecuador	2024

En la versión 2022, coordinada por la Universidad de La Sabana, se diseñó una actividad presencial en el marco de La Semana Institucional de la Comunicación y el FIAfest (Festival Internacional Audiovisual), estos son dos de los eventos más importantes y tradicionales de la Facultad de Comunicación. El foco del evento fueron los 50 años de la Facultad y tuvo como objetivo reunir a estudiantes, profesores y profesionales con los líderes de las industrias periodísticas, audiovisuales y corporativas para discutir e interactuar sobre las coyunturas y tendencias de estos sectores. Respecto al FIAfest este fue un espacio académico y cultural que buscó el fomento de la realización audiovisual y de la producción de interactivos, con el propósito de fortalecer la formación artística y de audiencias en el ámbito universitario.



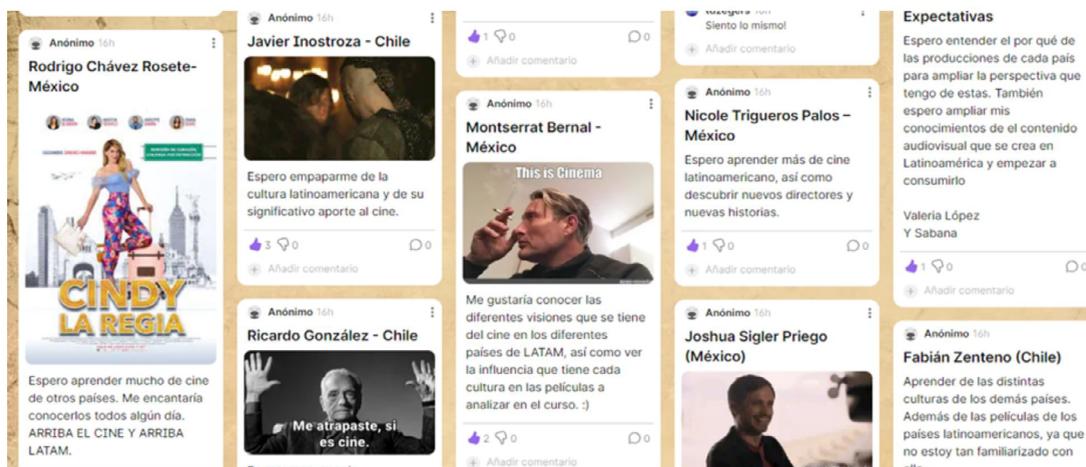
Pantallazo del curso COIL, versión 2022

La experiencia que algunos de los estudiantes participantes de este COIL pudieron tener de manera presencial en el campus, les permitió compartir con sus compañeros asistiendo a un cine foro de una película colombiana en donde tuvieron la oportunidad de conocer a toda la productora, cerrando con broche de oro la experiencia internacional y brindando de manera intencionada capacidades de interculturalidad a los estudiantes.



Actividad presencial en 2022, Universidad de La Sabana (Chía-Colombia)

Una herramienta fundamental para el curso ha sido Padlet, tablón de anuncios que ha permitido recibir retroalimentación puntual de los alumnos mediante mensajes en video, imágenes, sonidos, gifs, gráficos y otros recursos. Por medio de esta herramienta y de otras como Kahoot y Mentimeter, los profesores han podido tener una interacción más certera con los estudiantes del curso. Este recurso suele usarse al inicio y al final del curso.



Expectativas frente al curso, versión 2024.



Evaluación en video, versión 2022

El curso ha tenido éxito dentro y fuera de la institución, siendo reconocido como uno de los finalistas de los premios de la innovación curricular de la Universidad de La Sabana en 2022 y como finalista también de los EQUAA Awards en la categoría de internacionalización en el año 2023. Para la quinta versión (2024), las universidades participantes son:

Universidad	País
Universidad Panamericana	México
Universidad de Monte Ávila	Venezuela
Universidad de La Sabana	Colombia
Universidad de Piura	Perú
Universidad Hemisferios	Ecuador
Universidad de Los Andes	Chile
Universidad de Montevideo	Uruguay

Además del reconocimiento de las instituciones participantes y el beneplácito de los profesores que han estado vinculados a lo largo de este período, por el curso COIL de cine latinoamericano han pasado alrededor de 400 estu-

diantes que, a diferencia de la mayoría de los espectadores latinoamericanos (especialmente de los de su edad) tienen un criterio mucho más amplio frente al cine y reconocen la importancia de que Latinoamérica pueda contar sus propias historias en las pantallas.

Referencias

- Albano, S (2008). Modelos del mundo moderno: Hacia un consenso de imágenes el cine de América Latina. *América Latina*, 47 (2). 137-161.
- Alvaray, L (2011). Are we global yet? New challenges to defining Latin American cinema. *Studies in Hispanic Cinema*, 8 (1). 69-86.
- Bahia, L (2008). Novos contextos, outras estratégias: notas sobre o cinema latino-americano nos anos 2000. *Ciberlegenda* 23. 15-26.
- Bradford Burns, E (1973). The Latin American Film, Realism, and the Historian. *The history teacher*, 6 (4). 569-574.
- Burucua, C; Hart, S y Wood, M.J. (2008). New Latin American Cinema and Authorship: Old wine in new bottles. *Hispanic Research Journal*, 9 (2). 147-163.
- Goldman, I (1997). *Framing Latin American Cinema*. Minneapolis, U.S: University of Minnesota.
- Hart, S (2004). *A companion to Latin American film*. Rochester. U.S: Tamesis.
- King, J (1994). *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá, Colombia: Tercer mundo.
- López, A (2000). Early Cinema and Modernity. *Latin America in Cinema Journal*, 40 (1). 48-78.
- Maurer Queipo, I (2012). *Socio Critical Aspects in Latin American Cinema*. Serie Romania Viva, vol. 11. Berlin: Peter Lang.
- Noriega, Ch (2000). *Visible nations Latin American Cinema and video*. Minneapolis, U.S: University of Minnesota.
- Paranaguá, A (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica de España.
- Pérez Murillo, M (2002). *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid, España: IEPALA.
- Richards, J (2011). *Themes in Latin American Cinema: A Critical Survey*. Jefferson, U.S: McFarland.
- Sedeño Valdellós, A., Matute Villaseñor, P., & Ruiz Muñoz, M. J. (ed) (2015). *Panorama del cine iberoamericano en un contexto global*. Madrid, España: Dykinson.
- Schumann, P. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Legasa.
- Stock, A y Fonet, A. (1997). *Framing Latin American Cinema. Contemporary critical perspectives*. Minneapolis, U.S: University of Minnesota Press. 1997
- Suny Coil Center (2006). *Faculty Guide for Collaborative Online International Learning Course Development*. http://www.ufic.ufl.edu/uap/forms/coil_guide.pdf
- Tierney, D (2010). Mapping cult cinema in Latin American film cultures en In Focus: Latin American Film Research in the twenty first century. *Cinema Journal*, 54 (1). 129-135.



**PANORAMA DEL CINE
LATINOAMERICANO**

URUGUAY

Florencia Cruz y Diego Sardi¹
Universidad de Montevideo

El 5 de abril de 1896 se publicó la primera crónica sobre cine escrita en Uruguay, en donde se mencionaba el cinematógrafo de los Lumière y las primeras “vistas” o piezas cinematográficas que habían sido exhibidas solo unos meses antes en París. El 18 de julio de ese mismo año, como parte de los festejos por el aniversario de la Jura de la Constitución de Uruguay, se proyectaron por primera vez en Montevideo, en el “Salón Rouge”, las imágenes filmadas por los hermanos Lumière. Los espectadores se encontraron con algo que no habían visto nunca: imágenes en movimiento. Sobre un gran telón blanco que ofició de pantalla, los presentes se sorprendieron al ver a los obreros salir de la fábrica, al tren llegar a la estación y casi salir de la pantalla, a unos padres que alimentaban a su bebé y a un jardinero ser trampeado por un chico (Lema Mosca, 2023).

Luego de esa primera exhibición privada, estas piezas cinematográficas de origen internacional comenzaron a ser exhibidas diariamente en diferentes salas y teatros de Uruguay². Y para 1898 ya se proyectaban “vistas” rioplatenses filmadas en Argentina (Álvarez, 1957).

Es 1898 el año en el que algunos historiadores marcan el nacimiento del cine nacional. Félix Olivier era un comerciante catalán que había migrado a Uruguay con su familia en 1874. Sus intereses principales eran la pintura y el dibujo. Ese mismo año, Olivier viajó a Europa, donde conoció a los hermanos Lumière y les compró lo necesario para filmar y proyectar. Con la cámara y los rollos de películas traídos de París, capturó las primeras imágenes en movimiento en Uruguay³. Se cree que la primera de estas películas fue Carrera en el velódromo de Arroyo Seco, un cortometraje de cuatro minutos y medio, que documenta una carrera de bicicletas realizada en una quinta privada. La película “grafica el estilo de vida de una *belle époque* montevideana, el testimonio de una sociedad orgullosa y autocomplaciente” (Lema Mosca, 2023, pág. 30).

A esta película le siguieron otras: *Juego de niñas y fuente del Prado* (1899), *Un viaje en ferrocarril a la ciudad de Minas* (1900), *El primitivo automóvil* (1902), *Elegantes paseando en Landau* (1902), *Desfile militar de la Parva Domus* (1902) y *José Batlle y Ordóñez, presidente de la República, descendiendo*

1 Con la colaboración de la estudiante Florencia Pitetta, de la licenciatura en Comunicación de la UM.

2 Estas salas no eran salas de cine como las que conocemos en la actualidad, eran salones o salas de usos múltiples y teatros que se acondicionaban para la exhibición de las películas. “Se colocaba un telón blanco en el escenario o en la pared del fondo, unas cuantas sillas simulando una platea y se proyectaban los rollos de película en completa oscuridad” (Lema Mosca, 2019).

3 Sin tener en cuenta las filmadas por los técnicos de Lumière, cuando trajeron el cinematógrafo al país (Lema Mosca, 2023).

de un coche frente a la puerta del Cabildo en la iniciación del período legislativo (1904), entre otras (Lema Mosca, 2023).

Félix Olivier, al igual que los hermanos Lumière y los primeros técnicos del cine, documentó cómo era la sociedad de su época, las clases sociales, las costumbres, el avance de la tecnología y su impacto en la sociedad, las celebraciones patrias y la vida política, entre otras escenas. Y fue así que, durante las primeras décadas del siglo XX, la actividad cinematográfica se centró en producciones documentales, cortometrajes de ficción y noticieros que registraban diferentes aspectos de la vida cotidiana.

En 1910, las salas de cine locales comenzaron a exhibir cada vez más películas de ficción que llegaban desde el extranjero. Estas películas se convirtieron en las más solicitadas por el público y provocaron el deseo de estos pioneros realizadores de imitarlas. Aunque, pese al intento de estos de llevar a cabo proyectos de ficción, fueron pocos los que se lograron concretar.

En 1910, en Montevideo había más de treinta salas de cine y casi 1.500.000 espectadores al año, sobre una población que rondaba los 320.000 habitantes (Lema Mosca, 2023), lo cual ilustra el interés de los uruguayos por el cine en esa época.

A comienzos de los años veinte, Montevideo se destacaba entre las demás capitales de América Latina por el número de salas y la cantidad de espectadores que concurrían anualmente a las mismas. En 1920, la población de Uruguay alcanzaba los 339.100 habitantes y el número de espectadores anuales, pasaba los 4.100.000 (Lema Mosca, 2023). Las salas exhibían, casi en su totalidad, películas que llegaban del extranjero, principalmente de Estados Unidos y Europa. En Uruguay estaba más desarrollada la actividad de la distribución y la exhibición, que la de la producción. Y esto es algo que pasaría en Uruguay a lo largo de la historia.

Dice la investigadora y profesora Georgina Torello: “Uruguay consume cine desde 1896, pero es recién en los años 20, mientras se está consolidando el monopolio hollywoodiano en el mundo -y, seguramente, en parte, por esta misma razón cuando se puede pensar en una incipiente formación del campo. De hecho, a partir de 1920, el Estado formaliza el uso del cine para la promoción del país; se crea el Centro Cinematográfico; aparecen las primeras salas barriales y el ‘nuevo’ medio empieza a ser incluido por el discurso letrado en sus empresas literarias y periodísticas” (Torello, 2013).

La llegada de inmigrantes europeos y el intercambio cultural enriquecieron la producción cinematográfica local, permitiendo a los cineastas uruguayos experimentar con diferentes técnicas y estilos narrativos.

En 1919, Entre Nous, una agrupación conformada exclusivamente por mujeres que realizaban exhibiciones de películas para recaudar fondos que después destinaban a causas benéficas, tuvo la iniciativa de realizar su propia película. Las mujeres de Entre Nous, tomaron de las novelas francesas *Mademoiselle de la Seiglière* (1848), de Jules Sandeau y *Pervenche* (1904) de Gyp, el argumento de una y el título de la otra. Con la producción de la Empresa Cinematográfica Nacional Oliver y Cía. y la dirección de León Ibáñez Saavedra, se estrenó el 11 de junio de 1920 en el Teatro Solís, *Pervanche*, considerado el primer largometraje de ficción del cine nacional. La película se centra en la historia de cuatro personajes: tras perder su fortuna y gracias a la caridad de Camilo (Jorge Clouzeau Mortet), su antiguo mayordomo y actual propietario del castillo, el marqués de Monfort (José Alberto Nicolich) vive en la cabaña trasera de la

propiedad junto a su hija Pervanche (Gladys Cooper de Buck). Debido a la muerte de su hijo Pierre en la guerra (Alfredo Zumarán) y al amor paterno que siente por Pervanche, Camilo le devuelve los bienes al marqués de Monfort. Años después y de forma inesperada, Pierre aparece en el castillo y le reclama su herencia a la joven. Luego de largas discusiones, el conflicto se resuelve con el matrimonio de ambos jóvenes.

Dice Álvaro Lema Mosca, investigador y profesor de literatura: “La película supuso la encarnación visual de Europa -o del imaginario local de Europa- y confirmó, al menos para la prensa, la posibilidad de emular los escenarios europeos en tierras uruguayas, algo que se repetirá en el cine inmediatamente posterior. Enclavada en una realidad que poco tenía que ver con su entorno, *Pervanche* reprodujo los patrones impuestos por la *high culture* de las clases adineradas, y fue al mismo tiempo, una respuesta a la construcción imaginada que la sociedad uruguaya tenía de sí misma y a las formas de reproducción que el cine hacía de ese imaginario” (Lema Mosca, 2023, pág. 85).

El estreno de *Pervanche* fue recibido por los críticos como un acontecimiento artístico y social de relevancia. Sin embargo, la película no logró fomentar la producción nacional. En los años consecutivos no se produjo ningún film destacado y se acentuó una emigración de cineastas hacia Buenos Aires.

El primer éxito popular del cine uruguayo llegó en 1924 con *Almas de la costa*, dirigida por Juan A. Borges. Un melodrama de amores y desencuentros, que además sumaba un tema de particular interés para la sociedad de la época: el tratamiento de la tuberculosis, enfermedad que en 1924 tenía una tasa de mortalidad del 90% y era padecida por casi 2000 personas (Lema Mosca, 2023). Debido al impacto de la historia en la sociedad, esta película fue vendida como la “primera película del cine uruguayo” negando así toda producción anterior y estableciendo un nuevo prototipo del cine local, en el que se exhibían dos realidades muy diferentes: por un lado, la ciudad moderna, el lujo, los lugares en los que se movía la clase alta y, por otro, la miseria, la precariedad, lo marginal. “*Almas de la costa*, contrapone los espacios del mismo modo que la situación de los personajes: por un lado la miseria de los barrios pesqueros; por el otro, las mansiones y los parques de los sectores patricios” (Lema Mosca, 2023, pág. 90).

Pasaron los años y recién en 1929 apareció otra película que llamó la atención del público uruguayo: *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* de Carlos Alonso. Inspirada en una crónica periodística, plasma la historia de un niño que rescata a su hermana menor luego de que su abuelo atentara contra sus vidas. La película generó repercusiones en el público y fue difundida por su director en el resto del país, más allá de su capital, Montevideo, convirtiéndose en un éxito de taquilla. Surge con esta película la necesidad de crear héroes cinematográficos en el cine nacional. *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* se convertiría en 1933 en la primera película uruguaya en pasar por un proceso de sonorización.

Se puede apreciar, entonces, que el cine uruguayo de los años veinte, por un lado, buscó emular lo europeo, representar lo cosmopolita, lo urbano, el avance tecnológico, la modernidad; y, por otro, la vida proletaria, rural, los suburbios, los personajes marginales, un cine que caminaba hacia el realismo social.

La llegada del cine sonoro llevó a que los cines de Montevideo debieran adecuarse para empezar a proyectar películas parlantes. Sin embargo, no ocurrió lo mismo con la producción en el país. Debido a la falta de tecnología adecuada,

la ausencia de capitales y la inexperiencia de los técnicos y actores, las primeras películas sonoras aparecieron a mediados de la década del treinta. Recién en 1936 se estrenó la primera película uruguaya concebida como sonora: *Dos destinos*, dirigida por Juan Etchebehere. Una comedia musical, protagonizada por Pepe Corbi, un cómico radial y Luis Farina, galán de teatro de la época y cantante. La mayoría de las películas que surgen en esta época, eran comedias con números musicales, protagonizadas por figuras de la radio y el teatro. Esto las hacía películas populares.

En 1943 surgió, dentro de la órbita estatal, el primer archivo de películas del país: Cine Arte del Sodre. A partir de esta época, entran en escena los cineclubs, fundados por grupos de intelectuales y cinéfilos que buscaban promover la apreciación del cine alternativo y de autor. Como se menciona en el documento Compromiso Audiovisual Uruguay, el Cine Club del Uruguay (1948), el Cine Universitario del Uruguay (1949) y Cinemateca Uruguaya (1952) ocuparon un lugar fundamental en la formación de públicos, siendo los responsables tanto de la exhibición de películas difíciles de acceder en las salas del circuito comercial como de la conservación del patrimonio, la promoción de concursos, publicaciones y la gestión de festivales. “Entre sus fundadores e integrantes se encontraban los principales referentes de sucesivas generaciones de periodistas y críticos cinematográficos, creadores activos de análisis y reflexión sobre las imágenes en movimiento” (Compromiso audiovisual, 2014, pág. 65).

En la década del cuarenta, Uruguay empezó a coproducir con Argentina. Entre 1945 y 1946 se coprodujeron siete largometrajes. El 16 de julio de 1946 se estrenó el primero de estos largometrajes, *Los tres mosqueteros*, dirigido por Julio Saracei y protagonizado por Armando Bó, Roberto Airaldi, Francisco Donadío y Enrique Roldán, todos actores argentinos, aunque el rodaje se realizó enteramente en Montevideo. A excepción de este primer filme coproducido con Argentina de género histórico, casi todas las demás se ubican en los géneros más consumidos y trabajados en ese momento: la comedia y el melodrama.

Para 1950, Uruguay se caracterizaba por ser un país próspero, culto y con igualdad de derechos sociales. Se la consideraba la “Suiza de América” por la solidez del sistema financiero, la estabilidad política, su democracia y por haber alcanzado niveles de bienestar similares a los principales países europeos. La selección uruguaya de fútbol fue campeona del Mundial en Maracaná; la música, la literatura, el teatro y las artes en general, eran de altísimo nivel. El neobatllismo⁴ se vivía a pleno, el país era próspero, culto y bastante igualitario en términos socioeconómicos. Había un importante sentimiento nacionalista, se recordó el centenario de la muerte de José Gervasio Artigas, prócer de la Patria y, con este motivo, se realizaron varios actos conmemorativos.

En el caso del cine, la producción continuó siendo mínima y bastante artesanal, pese al avance tecnológico y al aumento de los canales de distribución y exhibición. La cantidad de salas aumentó notablemente. En 1953, Montevideo

4 Se conoce como neobatllismo al período que se inicia en 1947 con el triunfo en las elecciones celebradas en 1946 de la fórmula del Partido Colorado, integrada por Tomás Berreta y Luis Batlle Berres; y finaliza en 1958. Se denomina neobatllismo porque implica el retorno a las ideas del primer batllismo, que fueron llevadas adelante por José Batlle y Ordóñez a principios del siglo XX. Este período se caracterizó por un gran impulso en la industria, avances del Estado en la prestación de servicios públicos, ampliación de la legislación laboral y social, el afianzamiento de la democracia política (Nahum, 1995).

contaba con 105 salas y superó los 19.000.000 de espectadores anuales en la ciudad (Lema Mosca, 2023). Se consume mucho cine extranjero, Hollywood tenía la primacía, pero también se forman colas para el neorrealismo italiano, la *qualité* francesa y el British touch. Más tarde para Fellini, Kurosawa o la *Nouvelle Vague* (Estrada, 2015).

Dice Manuel Martínez Carril, crítico de cine, periodista y profesor: “Uruguay no tiene cine⁵ aunque tiene una fuerte cultura cinematográfica asentada en la difusión del cine de calidad y de las páginas de crítica a partir de 1952. La carencia de una producción estable origina la escasez de creadores capaces de expresar un contenido sin los balbuceos del principiante y origina el escepticismo alentado por la crítica exigente y por el nivel refinado y culto de una minoría que consume cine extranjero, pero desprecia el poco cine nacional” (Martínez Carril, 1968).

En la década del cincuenta se puede identificar un cine que se proponía retomar el pasado heroico de la sociedad uruguaya. Algunos títulos destacables de esta década son: *Protector de los Pueblos Libres* (1950), del italiano Enrico Gras, un documental experimental sobre la figura de Artigas. Este film fue realizado a pedido de las Fuerzas Armadas y obtuvo Mención Especial en el Festival de Venecia al año siguiente y Premio en el Festival de Karlovy Vary en Checoslovaquia (Lema Mosca, 2023). *Centenario de la muerte de Artigas* (1950), fue otro documental, realizado por Eugenio Hintz y Félix Marquet Candela, que mostraba los homenajes realizados ese mismo año, por el centenario de la muerte de Artigas. Y *El desembarco de los 33 orientales* (1952) de Miguel Ángel Melino, fue una de las grandes producciones de la época.

Mientras que la primera mitad de la década del cincuenta fue próspera para la sociedad uruguaya, la década del sesenta se inició con una fuerte crisis de identidad nacional, descreimiento en las instituciones estatales, estancamiento de la economía y debilidad en la representación política tradicional. Esta crisis se vio agravada por lo que estaba ocurriendo en el resto del continente: la Revolución Cubana, el asesinato de Kennedy, los golpes de Estado en Brasil y Argentina, el Mayo Francés, la Primavera de Praga, la guerra de Vietnam, las revueltas estudiantiles (Lema Mosca, 2023).

Hacia mediados de los sesenta, crecen en Uruguay los conflictos sociales, por un lado, la gente de la cultura, escritores, músicos, actores, cantantes, se radicalizan y, por otro, la clase política desconfía cada vez más de la cultura (Martínez Carril & Zapiola, 2002). En esos años, sectores de izquierda influenciados por la Revolución Cubana y desencantados con la vía democrática, fundan el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros⁶. En 1964 tienen lugar las primeras acciones tupamaras, en 1965 Uruguay se enfrenta a una crisis bancaria, entre 1964 y 1966 se funda la Convención Nacional de Trabajadores (CNT), movimiento obrero uruguayo que luchaba contra los programas económicos neoliberales (Martínez Carril & Zapiola, 2002). En este contexto, el cine de los años sesenta se utilizó como herramienta de activismo, como medio de denuncia para cuestionar la realidad social y política del país.

Esto se ve reflejado en la producción no tanto de cine de ficción, pero sí de

5 Martínez Carril se refiere a que, si bien hasta ese momento se habían realizado algunas películas, Uruguay no tenía una producción estable.

6 El Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros fue una organización política que actuó en la guerrilla urbana durante la segunda mitad de la década del sesenta y principios de los setenta. Con el fin de la dictadura, se integra a la coalición de izquierda Frente Amplio y la mayoría de sus integrantes pasaron al Movimiento de Participación Popular, liderado por José Mujica (Lema Mosca, 2023).

cine documental. El primer antecedente es *Cantegril* (1958), un film de Alberto Miller que retrataba la vida de los sectores más humildes de la ciudad. Pero fue *Medio Mundo* (1960), también de Alberto Miller, la que abrió la década del sesenta. Esta película mostraba la vida en el famoso conventillo Medio Mundo⁷. A este le siguieron otros: *Como el Uruguay no hay* (1960) de Ugo Ulive, un cortometraje de animación inspirado en los poemas de Mario Benedetti, y *Carlos, cine-retrato de un caminante* (1965) de Mario Hendler, película que habla de la marginalidad a través de la historia de Carlos, un hombre rural perdido en la ciudad, un vagabundo que camina sin rumbo. Carlos recuerda un pasado en el que la escuela pública enseñaba a leer, reflejando el alto nivel del sistema educativo de mediados de siglo en Uruguay, mientras que el presente muestra una realidad completamente distinta, decadente, reflejo de “una crisis profunda en todos los órdenes de la sociedad, un futuro de incertidumbres” (Lema Mosca, 2023). Hendler también se dedicó a mostrar los conflictos estudiantiles en *Me gustan los estudiantes* (1968) y *Liber Arce, liberarse* (1970) junto a Mario Jacob.

En las primeras ediciones del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE se había discutido sobre el cine político latinoamericano y la necesidad de proyectos colectivos con estas temáticas y posturas comunes. Esto formó parte de los antecedentes que darían luego origen al Nuevo Cine Latinoamericano. En 1967 se crea el Comité de Cineastas de América Latina, hecho fundamental para la realización de estos documentales de crítica social (Lema Mosca, 2023).

En el caso de la ficción, estos son algunos títulos que se sumaron a la crítica: *Un vintén p'al Judas* (1959) de Ugo Ulive, *El detector* (1961) de Luis Sánchez Pugliese, *El niño de los lentes verdes* (1961) de Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Rogé, *La raya amarilla* (1962) de Carlos Maggi y *Tal vez mañana* (1966) de Omar Parada.

El 27 de junio de 1973, el presidente Juan María Bordaberry disolvió el parlamento y las Fuerzas Armadas tomaron el poder, iniciando así la dictadura cívico militar que se mantendría durante 12 años. Durante los meses siguientes, se disolvieron los sindicatos, se censuró a la prensa, se limitó al máximo la libertad de reunión, se intervino la Universidad de la República y “se inicia un proceso de reconversión cultural que afecta profundamente a la intelectualidad vernácula, que queda diezmada entre asesinatos persecuciones, encarcelamientos y torturas” (Zapiola & Melzer, 2011). Directores como Mario Handler, Mario Jacob, Walter Tournier, Alejandro Legaspi y Eduardo Terra, y el productor y distribuidor Walter Achugar se exilian

Pese a esto, la Cinemateca Uruguaya, que había sido concebida como archivo filmico, incrementa su actividad. En 1975 inicia una campaña de socios que le permite alcanzar un récord de 18.000 en 1982. En 1977 publica Cinemateca Revista y funda, en conjunto con Cine Universitario, la primera escuela de cine del país (ECU). En 1981, cuenta con seis salas propias dedicadas a estrenos, muchos de ellos de películas latinoamericanas. “Es el gran foco de resistencia cultural al régimen” (Zapiola & Melzer, 2011).

En 1975 se creó la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP),

⁷ El conventillo Medio Mundo se construyó en 1885 en Barrio Sur, en Montevideo. Era una gran casa en la que vivían familias de inmigrantes europeos y familias afro, descendientes de esclavos de origen africano. Se alquilaba por pieza y se compartían el patio, los piletones para lavar la ropa y los baños. Su costo era muy bajo y era considerada un área marginal de la ciudad (Adinolfi & Erichini, 2007).

cuyo objetivo era “promocionar en la opinión pública los lineamientos del ‘proceso revolucionario’...apelaba a testimoniar el ‘nuevo’ país mediante realizaciones cinematográficas, audiovisuales, publicaciones gráficas, propaganda televisiva, radial y de prensa...” (Lema Mosca, 2023, pág. 289). La DINARP realizó casi veinte documentales publicitarios, destinados a un público extranjero, en los que mostraba virtudes turísticas, económicas y sociales del país.

Por otro lado, el cine nacional tuvo varias formas de evitar la censura y al mismo tiempo manifestarse en contra de la opresión del régimen. La ciencia ficción, la animación, el policial, las adaptaciones literarias fueron algunos de los géneros que sirvieron a este fin. En el caso de la ciencia ficción, por ejemplo, *El niño y la cometa* (1977) de Daniel Arijón. En el caso de la animación, Walter Tournier, trabajando desde el exilio, creó *El cóndor y el zorro* (1979). *El lugar del humo* (1979) Eva Landeck, un film policial. *El coronel no tiene quién le escriba* (1984) de Jorge Fornio, adaptación del cuento de Gabriel García Márquez. En 1982 se estrena *Mataron a Venancio Flores* de Juan Carlos Rodríguez Castro, producida por Cinemateca. La película se interpretó como un llamamiento a la unidad nacional.

El período de consolidación del cine nacional fue cerca de mediados de los ochenta, cuando llegó el formato de video al país y cuando terminó el período de dictadura. La llegada de nuevos soportes tecnológicos como el VHS, el Súper VHS, U-Matic y el Beatcam, permitió a los realizadores grabar y guardar archivos de larga duración, con una calidad aceptable. Estas herramientas, redujeron los costos de producción y contribuyeron a que más personas aficionadas a la realización pudieran experimentar (Lema Mosca, 2019). “A medio camino entre el cine militante y el experimental, el video se convirtió en América Latina en la forma preferida para dar continuidad a una tendencia iniciada décadas atrás y resignificar así la creación artística en connivencia con la realidad social” (Lema Mosca, 2023, pág. 319).

En la década del ochenta apareció una nueva camada de realizadores con ganas de explorar terrenos que hasta ese momento no se habían explorado o habían sido poco trabajados. Ese es el caso de Ricardo Islas, a quien se le reconoce por ser el introductor del cine de miedo en Uruguay, género que no había sido explorado hasta finales de los años ochenta. Algunas de sus películas son: *Poseidon* (1986), *Crowley* (1987), *El almohadón de plumas* (1988), *Prelunio* (1993), entre otras.

El cine fue un catalizador de la realidad del momento que vivía el país, un país que deseaba situarse en la vanguardia, pero que todavía arrastraba las marcas de la dictadura. Los realizadores llevaron al cine la situación de los jóvenes que vivían en esa realidad de intento de restauración. Los temas más tratados en el cine de postdictadura fueron: la marginalidad, el consumo de drogas, la falta de horizontes, el sexo y el rol de la mujer en la sociedad. Ejemplo de esto son: *Mamá era punk* (1988) de Guillermo Casanova, *Noche* (1988) de Enrique Aguerre, *Sala de espera* (1988) de Luciano Álvarez y Esteban Schroeder, *Entretelares* (1988) de Eduardo Casanova, *La superficie* (1988) de Pablo Dotta, *Yo era de un lugar que en realidad no existía* (1989) de Kristina Konrad, o *Vida rápida* (1992) de Grupo Hacedor (Zapiola & Melzer, 2011).

A mediados de los noventa, surgen dos películas que marcaron las pautas para el cine futuro. Por un lado, una producción económica y con la que el público se identificó con facilidad y, por otro, una coproducción sin precedentes, experimental y destinada a circuitos especializados (Lema Mosca, 2023). Am-

bas filmadas en video, *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (1993) de Beatriz Flores Silva, basada en un caso policial real, “refunda un cine social con perspectiva crítica y gran poder de comunicación con el público” (Zapiola & Melzer, 2011), y *El dirigible* (1994) de Pablo Dotta, influida por Juan Carlos Onetti y su literatura.

La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera se centra en la historia de una ladrona bautizada así por los medios de comunicación en Uruguay que asaltó cerca de diez casas de crédito en Montevideo, entre febrero y junio de 1988, utilizando el mango de un paraguas envuelto en un pañuelo simulando ser un arma de fuego. En la película, Susana (Margarita Musto) cuenta desde la cárcel lo sucedido y qué fue lo que la llevó a cometer esos asaltos: un marido internado en un hospital psiquiátrico, el desempleo, el tener una hija pequeña a cargo y vivir en la extrema pobreza. Susana frente a la opción de prostituirse, decide salir a robar. La protagonista no es feliz robando, hay todo el tiempo un sentimiento de culpa y malestar en ella que comete los asaltos de forma educada y sin violencia. Es una protagonista empática, una mujer que busca salir adelante y con la que los espectadores se sintieron identificados inmediatamente (Lema Mosca, 2023). En esta película aparecen las principales características del cine de Flores Silva: “la comedia ácida con momentos de grotesco, la narración directa al estilo americano y una precisa recreación de costumbres, personajes y maneras populares de rápido reconocimiento para el público” (Lema Mosca, 2023, pág. 358).

Por otro lado, *El dirigible*, a diferencia de la película de Flores Silva tiene una estructura tradicional de principio, nudo y desenlace, presenta una historia y un montaje complejos. La historia se centra en una periodista francesa (Laura Schneider) que llega a Montevideo para anunciar el regreso al país del escritor Juan Carlos Onetti, quien se encontraba exiliado en España. La periodista trae una grabación con la última entrevista que dio el escritor en Madrid, pero un joven (Gonzalo Cardozo) se la roba. La chica conoce a un chico que le oficia de traductor (Marcelo Buquet) y a un veterinario amigo de este (Eduardo Migliónico) que la ayudan a intentar recuperar la grabación robada. En paralelo, una joven uruguaya (también interpretada por Laura Schneider) recorre en taxi la ciudad y mientras filma el recorrido con una cámara de mano. El rostro de este personaje recién se puede ver al final de la película, cuando la joven se baja del taxi y la cámara la registra. Pero su voz se escucha en off desde el comienzo de la película. La joven uruguaya busca las fotos perdidas del suicidio frente a la prensa del presidente Baltasar Brum, como respuesta al golpe de Estado dado por Gabriel Terra en marzo de 1933 (Lema Mosca, 2023). La película reflexiona sobre la memoria, sobre el archivo y la capacidad testimonial de la imagen. Plantea la necesidad del revisionismo histórico para una sociedad avanzada. “Toma una postura sobre la identidad colectiva y las dificultades para construir una identificación cultural en una sociedad lacerada por la dictadura y sus crímenes” (Lema Mosca, 2023, pág. 367).

Decía Pablo Dotta sobre *El dirigible*: “El dirigible es una especie de puzle. Fue hecho con la necesidad de aproximarme de la manera más honesta posible a mis preguntas sobre mi país y sobre mi relación con él. Es una película ensayo, una película de indagación, una película que no quiere hacerse concesiones a sí misma” (Lema Mosca, 2023, pág. 367).

La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera y *El dirigible* establecieron ciertos standars mínimos de exigencia para la industria cinematográfica

uruguay (Martínez Carril & Zapiola, 2002). Representaron dos formas distintas de entender lo cinematográfico y de posicionarse en la realidad del Uruguay de la época.

Uruguay entra al cambio de siglo viviendo una de las crisis económicas más grandes en la historia del país. Esta crisis provocó la quiebra de bancos, fábricas y comercios, un índice de desempleo récord, la caída del salario, el aumento de la pobreza, la devaluación de la moneda, un aumento de la deuda pública que llegó al 100% del PBI, baja tasa de natalidad y la emigración de miles de personas (Lema Mosca, 2023). Paradójicamente, la industria cinematográfica creció y se consolidó, iniciándose en el cambio de siglo con dos películas que ubican a Uruguay en el mapa internacional, además de conseguir muy buenas críticas y gran cantidad de espectadores. Una es *En la puta vida* (2001) de Beatriz Flores Silva, película que continuó con la línea de lo tragicómico iniciada por la directora en *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* y consiguió ser el mayor éxito de taquilla cinematográfica del momento en el país. La segunda película es *25 Watts* (2001) de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, una película diferente a todas las que se conocían, que ubicó a sus directores como nuevas promesas del cine nacional (Lema Mosca, 2023). A la película le fue muy bien en el Festival de Rotterdam, donde la proyectaron y al público le encantó, y, además, ganaron el *Fondo Hubert Bals*, un premio de 10.000 dólares. Luego, en el BAFICI Jorge Temponi, Alfonso Tort y Daniel Hendler ganaron el premio compartido de Mejor actor y la película recibió el *Premio de la crítica*. En el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana la película ganó el premio a *Mejor ópera prima*.

Whisky, también de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, desde su estreno en 2004 se convirtió en un hito del cine uruguayo y en la película más premiada de la historia del país. Algunos de los premios más importantes que recibió fueron: Festival de Cannes: *Prix du Regard Original* y *Premio Fipresci*, Premios Goya: *Mejor Película Iberoamericana*, Festival Internacional de cine de Chicago: *Mejor director*, Festival Internacional de Tokyo: *Mejor película*, Festival de La Habana: *Gran Premio Coral*, Festival de San Sebastián: *Concha de Plata a la Mejor dirección*. Esta película “consolidó una nueva manera de contar (desde lo narrativo, lo estético y lo técnico) ... Whisky plantea la coyuntura de un momento cuestionador de lo estrictamente identitario, imponiendo una suerte de identidad en tránsito que fluye, viaja y se desplaza de un punto a otro” (Lema Mosca, 2023, pág. 388).

Desde el 2001, el cine uruguayo creció mucho, comenzó a tener más recursos, mejores condiciones de trabajo, más producciones al año y mayor audiencia. Uno de los hitos de la primera década del siglo XXI es la aprobación de la Ley de Cine en 2008 y la creación del Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU)⁸, principal órgano regulador de las producciones cinematográficas del país. La ley reconoce la relevancia social de la actividad cinematográfica y busca incentivar la producción local con la creación de un presupuesto específico (el Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual), que además busca difundir los contenidos dentro del país y posicionar internacionalmente las películas y demás proyectos audiovisuales nacionales. Por otro lado, determinó la necesidad de conservar el patrimonio audiovisual, formar públicos cinéfilos, incluir contenidos audiovisuales en la educación formal y la necesidad

8 Hoy ACAU (Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay).

de una cuota pantalla en las salas de cine y los medios televisivos del país (Ley de Cine y Audiovisual N° 18.284).

En 2016 se estrenó *Los Modernos* de Marcela Matta y Mauro Sarser, una comedia que tiene como protagonistas a tres parejas de treintañeros que enfrentan diversas crisis personales, deben elegir entre la paternidad, la realización profesional y su libertad sexual. “*Los Modernos* es hija de su tiempo. Toda la película gira en torno a un momento específico y se empeña en enseñar una sociedad distinta, abierta y claramente progresista que vive con entusiasmo la libertad sexual, el arte, las industrias creativas y las comunidades neohippies” (Lema Mosca, 2023, pág. 397). La película se realizó durante el segundo mandato del partido de izquierdas Frente Amplio, con José Mujica como presidente. Para ese momento, Uruguay se puso en el foco mundial por aprobar leyes como la del aborto, el matrimonio igualitario y la legalización de la marihuana. Por otro lado, el país gozaba de una prosperidad económica inédita en los últimos sesenta años. Esto dio paso a una nueva visión del “Uruguay feliz” (Lema Mosca, 2023). *Los Modernos* tuvo gran éxito de público, consiguió la admiración de la crítica y se mantuvo en cartelera más de lo previsto.

En los últimos años el cine uruguayo no ha hecho más que crecer, incluso en plena crisis por el Covid-19. Mientras el planeta estaba paralizado, la actividad del sector audiovisual en Uruguay fue de crecimiento sostenido, gracias a los protocolos sanitarios desarrollados por el sector y la estabilidad del país, entre otras razones. Durante el 2020 se realizaron 36 rodajes, entre películas y series, nacionales e internacionales (Lema Mosca, 2023).

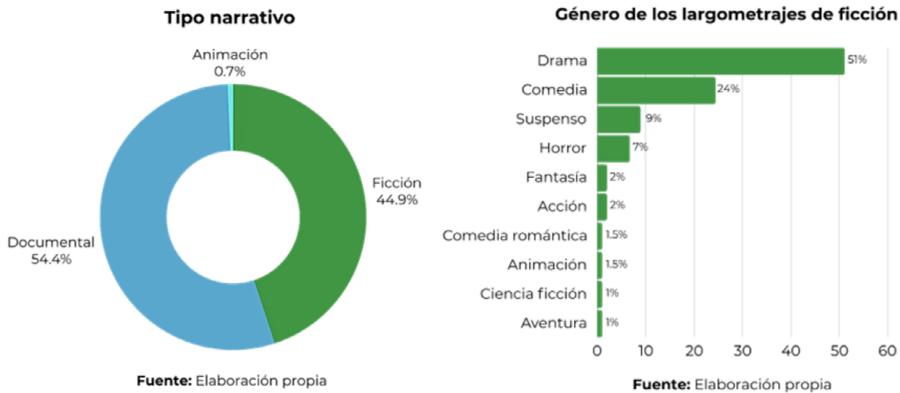
Lo que caracteriza al cine uruguayo de los dos mil es la universalidad de sus historias. Se trata de un cine más profesionalizado, que experimenta con el documental, con la ficción, que busca nuevas narrativas y un nuevo tono. Hoy el cine uruguayo sigue siendo reconocido a nivel internacional, algunas películas uruguayas que obtuvieron reconocimiento y fueron premiadas en el exterior son: *El baño del Papa* (2007) de César Charlone, que ganó el *Premio Glauber Rocha* en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, *Mejor película* en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, el *Premio Horizontes Latinos* del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, entre otros. *Gigante* (2009) de Adrián Biniez ganó el *Oso de Plata* en el Festival de Berlín, también el premio a la *Mejor ópera prima* y *Premio Alfred Bauer*, el *Premio Horizontes Latinos* del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. *La noche de los 12 años* (2018) de Álvaro Brechner ganó numerosos premios, entre ellos el *Premio Goya a Mejor guion adaptado*, *Mejor montaje* y *Mejor sonido* en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, *Mejor película Iberoamericana* en los Premios Cóndor de Plata, cinco premios en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, el *Premio del público* en el Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz y fue ovacionada en el Festival de Venecia. *Los tiburones* (2019) de Lucía Garibaldi ganó en el Festival de Sundance el premio a *Mejor dirección*, el *Grand Prix* en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, el Premio especial del jurado en el BAFICI, entre otros.

Dice Álvaro Lema Mosca: “...el cine uruguayo actual refleja el cambio en los imaginarios colectivos que jalonaron la historia cultural del país, apostando por la reconstrucción histórica, el derrumbe de “la Suiza de América”, el “Uruguay feliz” del nuevo siglo, los horrores de la dictadura y el desencanto posmoderno. Todo ello con la sobriedad característica de la sociedad uruguaya...” (Lema Mosca, 2023, pág 415)

El cine uruguayo actual en datos

En las últimas décadas, el cine uruguayo ha experimentado un notable crecimiento en términos de producciones. De acuerdo a los datos del último informe del observatorio de la ACAU (Agencia del Cine y Audiovisual del Uruguay), que abarca el período entre 2013 y 2023, se estrenaron 296 películas uruguayas, de las cuales 161 fueron documentales, 133 fueron ficciones y 2 fueron animaciones.

El género que predominó en los largometrajes de ficción fue el drama con un 51%, seguido por la comedia con un 24%, el suspenso con un 9%, el horror con un 7%, la fantasía y la acción ambas con un 2%, seguidas por porcentajes menores de comedia romántica, animación, ciencia ficción y aventura.



En el 46% de las obras estrenadas, Uruguay fue productor único. En el 23% Uruguay tuvo una participación mayoritaria. En el 20,3% tuvo una participación minoritaria.

A su vez, el 68% de los largometrajes estrenados en este período fueron realizados con fondos de la ACAU, mientras que el 32% restante fueron realizados sin estos fondos (Observatorio ACAU, 2023).

Desglose de películas nacionales estrenadas por año (datos de informe ACAU - período 2013-2023)⁹

En 2013 se estrenaron 19 películas. 9 ficciones (47,5%), 9 documentales (47,5%) y 1 animación (5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en comedia (50%), drama (20%), suspenso (20%) y animación (10%).

En 2014 se estrenaron 23 películas. 13 documentales (56,5%) y 10 ficciones (43,5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (70%), comedia (20%) y comedia romántica (10%).

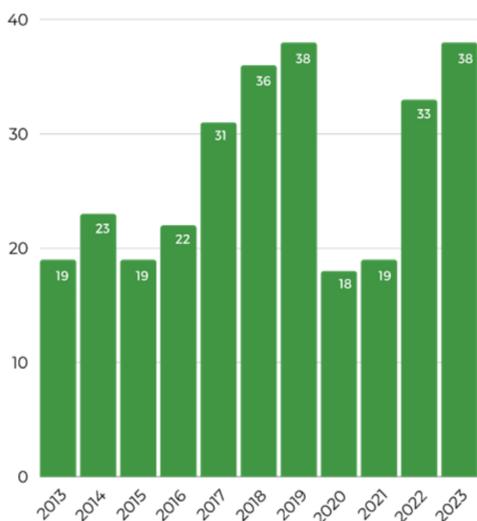
En 2015 se estrenaron 19 películas. 10 ficciones (52,5%) y 9 documentales (47,5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en comedia (40%), drama (30%), suspenso (10%), comedia romántica (10%) y horror (10%).

En 2016 se estrenaron 22 películas. 12 documentales (54,5%) y 10 ficciones (45,5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en comedia (40%) y drama (60%).

En 2017 se estrenaron 31 películas. 19 documentales (61%) y 12 ficciones (39%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (50%), horror (16,7%), comedia (8,3%), acción (8,3%), ciencia ficción (8,3%) y suspenso (8,3%).

⁹ Fuente: Observatorio ACAU, 2023

Largometrajes uruguayos estrenados por año (entre 2013-2023)



Fuente: Elaboración propia

En 2018 se estrenaron 36 películas. 18 documentales (50%) y 18 ficciones (50%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (67%), comedia (11%), fantasía (5,5%), suspenso (5,5%), horror (5,5%) y aventura (5,5%).

En 2019 se estrenaron 38 películas. 22 documentales (58%), 15 ficciones (39,5%) y 1 animación (2,5%).

Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (50%), comedia (18,7%), suspenso (12,5%), horror (6,2%), acción (6,2%) y animación (6,2%).

En 2020 se estrenaron 18 películas: 11 ficciones (61%) y 7 documentales (39%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (36,4%), comedia (36,4%), fantasía (18,2%) y horror (9,1%).

En 2021 se estrenaron 19 películas. 10 fueron documentales (52,5%) y 9 ficciones (47,5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (55,6%), comedia (33,3%) y acción (11,1%).

En 2022 se estrenaron 33 películas. 18 fueron documentales (54,5%) y 15 fueron ficciones (45,5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (53,3%), horror (20%), comedia (13,3%), suspenso (13,3%).

En 2023 se estrenaron 38 películas. 24 documentales (63%) y ficciones (37%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (57,2%), comedia (21,4%) y suspenso (21,4%).

Asistencia de audiencia a salas de cine

De acuerdo con el último Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural¹⁰, realizado en el año 2014, ver cine es una actividad instaurada en el imaginario colectivo. Los consultados indicaron que ‘mirar cine’ constituye una de las elecciones más populares dentro de sus hábitos televisivos. Sin embargo, ya una década atrás, el 60% de los encuestados manifestaba no ir a salas de cine desde hace años o incluso nunca haber ido en su vida, lo que le quitaría su cualidad de práctica cultural.

Según el informe, el 41,3% de los uruguayos había asistido al cine al menos una vez en el último año. Entre ellos se distinguen tres tipos de espectadores: quienes asisten semanalmente (1,8%), alguna vez al mes (14,2%) y ‘algún par de veces al año’ (27,4%).

Sobre el consumo de nuestro propio cine, para 2014, el 66% de los uruguayos afirmaba haber visto cine nacional. La mayoría lo había consumido a través de la televisión y a partir del alquiler de estas películas en video clubs. Estos datos dejan en evidencia que es bastante raro que el uruguayo vaya a ver cine nacional en una sala de cine.

10 Imaginarios y consumo cultural. Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural. Uruguay 2014.

Para el 2014, las películas uruguayas preferidas de los encuestados eran: *El baño del Papa* (Charlone, Fernández, 2007) con un 17%, *En la puta vida* (Flores Silva, 2001) con un 13%, *El viaje hacia el mar* (Casanova, 2003) con un 13% y, con menor nivel de popularidad, *Whisky y 25 Watts* (ambos de Stoll y Rebella, 2004 y 2001 respectivamente).

El último informe del observatorio ACAU, que incluye datos de todos los exhibidores que reportaron a ACAU, Cinemateca, Sala B y Rentrak¹¹, señala que por año los asistentes a salas de cine (entre 2013 al 2022) fueron en promedio 2.517.075. Sin embargo, de ese número solo el 2,3% fue a ver cine uruguayo.

Cinemateca es la sala donde se consume más cine nacional, reuniendo a un 40% de los espectadores; seguida por las salas de Movie y de Life Cinemas que albergan un 20% cada una. Dentro de los consumidores de cine uruguayo en salas (el 2,3% del total de las asistencias), el 92% sucede en Montevideo. Esto indica una escasez en el consumo de cine nacional en el interior del país.

Los 5 títulos uruguayos con mayor asistencia en salas (desde 2013)¹²

- *La Noche de 12 años* (estreno 20/9/2018): 58.134 asistentes
- *Mi Mundial* (estreno 22/6/2017): 41.688 asistentes
- *Wilson* (estreno 3/8/2017): 25.047 asistentes
- *Anina* (estreno 19/4/2013): 23.911 asistentes
- *Maracaná* (estreno 27/3/2014): 22.713 asistentes

Países de los que el público uruguayo consume más películas en salas de cine¹³

- Estados Unidos (promedio de 7.226.767 asistentes)
- Reino Unido (promedio de 123.572 asistentes)
- Francia (114.350 asistentes)
- Argentina (589.026 asistentes)
- Uruguay (208.497 asistentes).

Distribución Digital

Si bien la disponibilidad de los títulos varía debido a los acuerdos entre productoras y plataformas, lo que implica que los títulos pueden cambiar de disponibilidad según el país y el momento, la presencia digital ayuda a que las producciones nacionales se fortalezcan en el mercado. Al momento, julio de 2024, estas son las producciones y coproducciones uruguayas disponibles en las plataformas digitales.

Netflix: *La Sociedad de la Nieve* (2023), *Togo* (2022), *La Noche de 12 Años* (2018), *El Pepe, una vida suprema* (2018), *Belmonte* (2018), *Invisible* (2017), *Era el cielo* (2016).

Star Plus: *La uruguayaya* (2023), *El duelo* (2023), *El asistente* (2023), *Noche americana* (2022).

Amazon Prime Video: *Julio, felices por siempre* (2022), *Ojos grises*

11 Sobre Rentrak: “Una empresa multinacional con sede en los Estados Unidos que tiene el monopolio de las mediciones de asistencia a salas en más de cuarenta países. Mide aproximadamente el 99% de las salas de cine en los Estados Unidos y un 95% de la taquilla mundial” (Valenci & Beltrán López, 2016).

12 Fuente: Observatorio ACAU, 2023.

13 Diagnóstico del cine uruguayo: solo 2,3% de los que van a las salas ven títulos nacionales. (2024). Obtenido de Montevideo Portal.

(2021).

HBO Max: *Casi muerta* (2023)

Por otro lado, gracias a la ACAU, se encuentran disponibles en la plataforma de Retina Latina 17 largometrajes uruguayos: *Amarillo* (2022), *La intención del colibrí* (2019), *Locura al aire* (2018), *Preso* (2017), *Nueva Venecia* (2016); *Rincón de Darwin* (2013), *Anina* (2013), *El casamiento* (2012), *Artigas*, *La Redota* (2011), *Río de pájaros pintados* (2009), *Mais um carnaval: Baltasar Brum* (2007), *Palabras verdaderas* (2004).

Acuerdos de coproducción internacional

Uruguay participa activamente en coproducciones con países iberoamericanos bajo el marco del Acuerdo Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica. Además, mantiene convenios de coproducción con naciones como Argentina, Canadá, Italia, Bélgica y Francia.

Asimismo, Uruguay ha establecido un protocolo de cooperación con Brasil destinado a la financiación de proyectos de coproducción de largometrajes de ficción, documentales y animaciones. Este acuerdo binacional selecciona y apoya dos proyectos anualmente.

Todas las coproducciones oficiales con Uruguay requieren el reconocimiento de la Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ACAU), y su gestión debe realizarse digitalmente a través de la empresa coproductora uruguaya.

Referencias

- Abbondanza, F., Buquet, G., Epstein, F., García, M., González, A., González, L., Silva, S. (2014). *Compromiso Audiovisual. Obtenido de Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay*. <https://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/file/58362/1/compromiso-audiovisual-digital.pdf>
- Adinolfi, L., & Erichini, C. (2007). *El conventillo Medio Mundo: materialidad e inmaterialidad en el Barrio Sur*. Obtenido de https://www.mna.gub.uy/innovaportal/file/124857/1/conventillo_medio_mundo_materialidad_e_i.pdf
- Amieva Collado, M. (2021). *El “amateur avanzado” como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950*. Recuperado el 2023, de Imagofagia: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/249>
- Álvarez, J. C. (1957). *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideo: Cinematoteca uruguaya.
- Bordaberry, F., González, M. A., Laffitte, J. M., & Voetter, M. (2020). Un soplo de cine uruguayo 20 años después. Obtenido de Un soplo de cine uruguayo 20 años después: <https://proyecto2020.um.edu.uy/>
- Diagnóstico del cine uruguayo: solo 2,3% de los que van a las salas ven títulos nacionales. (2024). *Montevideo Portal*. <https://www.montevideo.com.uy/Noticias/Diagnostico-del-cine-uruguayo-solo-2-3-de-los-que-van-a-las-salas-ven-titulos-nacionales-uc875588>
- Estrada, J. (2015). *Historia del cine uruguayo*. Obtenido de Ibermedia Digital - La plataforma de cine iberoamericano: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-uruguayo/>
- Fondos asignados por ACAU a proyectos Audiovisuales en el Uruguay. (s.f.). Obtenido de Catálogo de datos abiertos: <https://catalogodatos.gub.uy/dataset/acau-fondos-de-acau>

- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo Editores.
- Las películas uruguayas representan un 2,3% del total del consumo en salas, según la ACAU. (2024). Obtenido de La Diaria: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2024/1/las-peliculas-uruguayas-representan-un-23-del-total-del-consumo-en-salas-segun-la-acau/>
- Lema Mosca, Á. (2021). *Coproducción e intercambio en el cine uruguayo de los años cuarenta*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- Lema Mosca, Á. (2019). *Historia del cine en Uruguay: antes del cine 1840-1898*. Revista Film. <https://www.revistafilm.com/el-cine-en-uruguay-antes-del-cine/>
- Lema Mosca, Á. (2019). Historia del cine en Uruguay: los jóvenes y el retorno de la democracia (1985-1995). *Revista Film*. <https://www.revistafilm.com/historia-del-cine-en-uruguay-los-jovenes-y-el-retorno-de-la-democracia/>
- Lema Mosca, Á. (2018). *Los nacimientos del cine uruguayo de ficción*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Lema Mosca, Á. (2023). *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*. Ciudad de la Costa, Uruguay: Sujetos editores.
- Ley de Cine y Audiovisual N° 18.284. (s.f.). Obtenido de Poder Legislativo. República Oriental del Uruguay: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18284-2008>
- Martínez Carril, M. (1 de abril de 1968). Cine nacional (I). ¿Qué cine uruguayo? *La Mañana*, pág. 10.
- Martínez Carril, M., & Zapiola, G. (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo (1898 - 2002)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental; Cinemateca Uruguaya. Biblioteca de autores uruguayos: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/41053>
- Nahum, B. (1995). Manual de historia del Uruguay 1903 - 1990. Tomo II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Observatorio ACAU. (2023). Obtenido de ACAU: <https://www.acau.gub.uy/innovaportal/v/97/1/acau/observatorio-acau.html>
- Ruffinelli, J. (2015). *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Torello, G. (2013). *Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/590/570>
- Torello, G. (2018). *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Editorial
- Zapiola, G., & Melzer, R. (2011). *Historia del cine uruguayo*. Ibermedia digital: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-uruguayo/>
- Zapiola, G. (2020). *CINE URUGUAYO: UNA MINIHISTORIA (I-IV)*. Zapiola Cineclub: <https://www.zapiolacineclub.com/>

COLOMBIA

Jerónimo Rivera Betancur
Universidad de La Sabana

¿Qué es el cine colombiano?

Hablar de cine colombiano encarna las mismas dificultades que referirnos al cine cubano, argentino o chileno o, aún más, al cine latinoamericano, toda vez que se trata de una clasificación geográfica bastante arbitraria en la que caben una serie de películas producidas en un territorio conocido como Colombia (o fuera del mismo, siempre y cuando sea realizada por colombianos), producidas por parte de un grupo de personas que pueden o no ser ciudadanas del país pero que, conforme a la ley, declaran que la película pertenece a la filmografía nacional por medio de un proceso burocrático que exige una cuota de participación nacional para que una película sea considerada como tal.

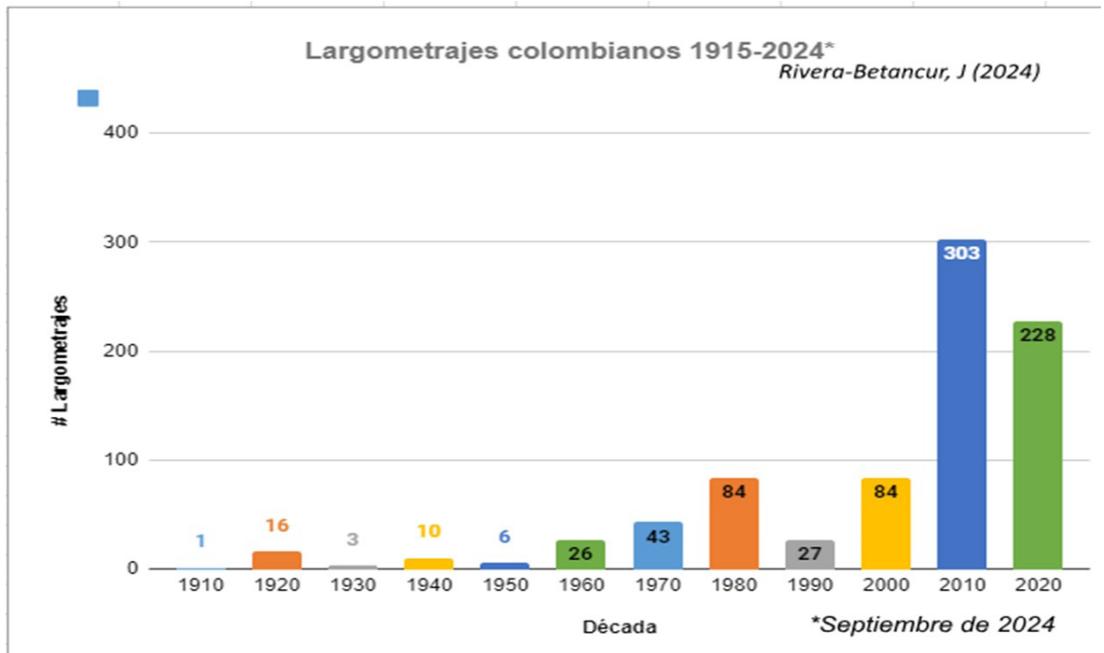
Entendiendo esto, es importante aclarar que el cine colombiano no es un género ni se trata de una serie de películas uniformes, más allá de la característica evidente de que se trata de películas que comparten territorio, de realizadores que tienen también algunas inquietudes y preocupaciones en común y de producciones que también comparten circunstancias similares.

El cine colombiano, como el de todos los países, hace referencia a los campos de la exhibición, la distribución y la producción; aunque a menudo se refiere solo a lo último. En ese orden de ideas, no alcanza a ser una industria, pues no logra ser autosostenible y depende en alta medida de los recursos del Estado. Esta es una de las razones por las cuáles ha sido un tanto altamente irregular en la historia, con períodos relativamente positivos frente a otros de una gran sequía de títulos. En tiempos recientes ha experimentado una gran bonanza debido, en buena parte, al impulso otorgado por la ley 814 de 2003 (ley de cine) y la creación del Fondo para el desarrollo cinematográfico (FDC), que ha permitido un aumento inusitado en la producción de películas nacionales y, en menor medida, por la ley 1556 de 2012, que ha permitido que un número cada vez mayor de producciones internacionales de cine y televisión se realicen en el país.

A este panorama legislativo positivo se suma el auge de las escuelas de cine y comunicación audiovisual; una fuerte diáspora colombiana de realizadores formándose en países como Estados Unidos, España y Argentina; la creación y consolidación de mercados audiovisuales en espacios como el BAM (Bogotá Audiovisual Market) y Puerto FICCI (en el Festival de Cine de Cartagena de Indias); el fortalecimiento y expansión de festivales de cine en todo el país; el aumento en la cantidad y calidad de convocatorias públicas desde los gobiernos locales y nacionales y una mayor profesionalización y especialización en los

distintos oficios del cine debido al aumento de producciones audiovisuales en todo el territorio nacional.

El siglo XXI está siendo muy positivo para la producción de cine colombiano y se puede afirmar que, sin lugar a dudas, hoy se hace mucho más cine que antes, llegando a producir (a abril de 2024) más del 73% del histórico nacional de películas, aun pasando por un período de pandemia mundial y cierre de las salas de cine por más de año y medio. En el siguiente cuadro puede verse el aumento significativo de producciones colombianas estrenadas por año.



Largometrajes colombianos (Rivera, 2024).

Sin embargo, como lo afirmé anteriormente, el campo cinematográfico no se limita a la producción, sino también a la exhibición y la distribución de películas, y es allí en donde se concentran los problemas de la cinematografía local, pues las películas aumentan exponencialmente, pero el público ha disminuido dramáticamente. En los años 90 se estrenó una cantidad inusualmente baja de películas colombianas, pues no existía apoyo estatal para el cine, pero la mayoría de ellas tuvo asistencias de más de 200.000 espectadores. En 2024 una película colombiana puede considerarse exitosa si lleva más de 10.000 espectadores a la sala.

El panorama, no obstante, no es del todo negativo, pues la presencia de películas colombianas en las plataformas de streaming ha aumentado significativamente y hoy, además, se producen series para distintas plataformas de forma exitosa. Es el caso de producciones como *El robo del siglo* (Netflix), *El secuestro del vuelo 601* (Netflix), *Frontera verde* (Netflix), *Distrito salvaje* (Netflix), *Cochina envidia* (Prime Video), *Primate* (Prime Video), *La primera vez* (Prime Video y Netflix), *Mil colmillos* (HBO Max) y, próximamente *Cien años de soledad* (Netflix), entre muchas otras.

El cine colombiano tiene, como muchas de las cinematografías latinoamericanas, una conexión muy fuerte con la realidad. En mis libros más recientes, *El papel del cine colombiano en la escena latinoamericana* y *El viaje sin héroe del cine colombiano* hago énfasis en las cuatro temáticas predominantes de este cine: marginalidad, conflicto armado, narcotráfico y la identidad del colombiano. Estas cuatro temáticas atraviesan los distintos géneros cinematográficos y se

presentan desde distintas perspectivas. Finalmente, es importante resaltar que el drama es el género por excelencia que ha encontrado este cine para representar la realidad, pero es seguido muy de cerca por la comedia, que es el género preferido de la audiencia y que, en el caso colombiano, suele usar algunos tópicos y recursos comunes que suelen funcionar muy bien para el público general colombiano.

Hitos históricos del cine colombiano

1897- Primeras proyección en Colón, Bucaramanga y Cartagena.

1912- Hermanos Di Doménico construyen el teatro Olimpia, escenario que tenía una diferente proyección a la de hoy, ubicando la pantalla en la mitad y proyectando la película al derecho solo para quienes pudieran pagar una boleta más cara.

1913- Primer largometraje documental: “De Barranquilla a Cartagena” del italiano Floro Manco.

1915- Primera película de ficción: “El drama del 15 de octubre de Vincenzo Di Doménico, inspirada en el asesinato del general Rafael Uribe Uribe, con la participación en la cinta de los asesinos reales del militar y político.

1926- Se estrena Garras de Oro de P.P. Jambrina, polémica película cuyo autor nunca ha sido confirmado y que fue censurada por décadas al hacer una crítica frontal a la política de Estados Unidos y a la pérdida de Panamá a principios del siglo XX.

1927- Con base en accionistas de Bajo el cielo antioqueño se funda Cine Colombia, la mayor empresa de exhibición del país.

1930- Se realiza el primer noticiero cinematográfico sonoro. Durante toda la década del 30 se convertirá en el formato más popular.

1941- Primer largometraje sonoro: Flores del Valle de Máximo Calvo.

1960- Víctor Nieto funda el Festival de Cine de Cartagena, constituyendo el festival de cine más antiguo de Latinoamérica.

1972- Cali, ciudad de América y Oiga Ve a de Mayolo y Ospina, película oficial y antioficial de los panamericanos. A partir de aquí surge el movimiento “Caliliwood”, un semillero de cineastas irreverentes y muy particulares que crearon conceptos como la “pornomiseria”¹⁴ y el gótico tropical¹⁵. Ese mismo año se reglamenta el sobrepago, política estatal de apoyo al cine nacional que destinó un porcentaje de la taquilla para apoyar la realización de películas de corto, medio y largometraje.

14 Referido a la obsesión de algunos cineastas por sacar provecho económico a la miseria de la gente para vender mejor las películas y obtener reconocimiento internacional.

15 Historias de vampiros y fantasmas representados en la región del Valle del Cauca, usualmente bastante calurosa. Cine de vampiros a pleno sol.

1979- Fundación de Focine, compañía de fomento cinematográfico nacional, que permitió una pequeña bonanza del cine colombiano en los años 80.

1986-Se crea la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, primera entidad encargada de la búsqueda, conservación y restauración de las imágenes fílmicas del país y que, actualmente, desarrolla una actividad técnica y académica conjunta con entidades como el Ministerio de Cultura y Señal Memoria (sistema de medios públicos colombianos RTVC).

1988- El decreto 183 libera precios de taquilla, facilitando la creación de Múltiplex en centros comerciales y marcando el inicio del fin de los cines de barrio.

1992- Se liquida Focine

1993- La estrategia del caracol de Sergio Cabrera marca un hito importante al convertirse en su momento en la película más taquillera y obtener el reconocimiento de la crítica.

1997- La ley general de cultura crea el Ministerio de Cultura, la Dirección de Cinematografía y Proimágenes en movimiento (entidad que administrará el Fondo para el desarrollo cinematográfico).

2003- Se aprueba la ley 814 o ley de cine.

2012- Ley 1556, ley de filmación o ley de cine II.

2015- La tierra y la sombra gana la cámara de oro en Cannes.

2016- El abrazo de la serpiente es nominada al Oscar como mejor película extranjera.

2021- Memoria, coproducción colombiana, gana el gran premio del jurado en Cannes.

2022- Los reyes del mundo gana premio mayor del festival de cine de San Sebastián.

El cine colombiano es amplio y diverso, ha avanzado a niveles óptimos de calidad y ha obtenido importantes espacios en el ámbito internacional, a pesar de estar lejos de ser considerado uno de los más importantes. En América Latina se ha consolidado como el cuarto más importante y su ubicación estratégica al norte de Suramérica, sumado a una estabilización del orden público y a un marco legislativo sólido, lo han hecho proclive a una creciente dinámica de desarrollo que lo han llevado a ganar más protagonismo en la escena internacional.

Referencias

Casa América [Casamerica]. (2011, enero 26). *Sergio Cabrera: La corrupción creativa y otros venenos* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=PT_VjCOpGX4

Castellanos, G (2014). *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una*

- industria*. Bogotá, Colombia: Proimágenes Colombia.
- Ceballos, G. (2011). Valores, disvalores o antivalores del cine colombiano. Estudios de caso. *Revista Científica de Okham*, 1(9). 25-44.
- Duque Naranjo, L (1997). La inexistencia del cine nacional, un genocidio cultural. *Magazin*, El Espectador (21 de julio de 2016).
- Echeverri Jaramillo, A. (2011). “Una tendencia narrativa en el cine contemporáneo: el modo ‘indie’”. *Enfoco*, 36. 34-39.
- Estrada, A (2012). *El productor en el cine colombiano*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- León, C (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Luzardo, J (2013). *Diez años de la ley de cine 814*. Cine Colombiano <http://cinecolombiano.com/10-anos-de-la-ley-de-cine-814/>
- Martínez Pardo, H (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá, Colombia: Editorial América Latina.
- Muñoz Fernández, R. (2004). Secuencias axiológicas del cine colombiano. *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, 25(91). 181-188.
- Osorio, O (2010). *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rivera-Betancur, J y Ruiz, S (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65.
- Rivera Betancur, J (2019). *El papel del cine colombiano en la escena latinoamericana*. Chía: Universidad de La Sabana.
- _____ (2021). *El viaje sin héroe del cine colombiano*. Chía: Universidad de La Sabana.
- Ruiz, S. (2006). Las narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los noventa. *Palabra Clave*, 9(1). 111-142.
- Salcedo Silva, H (1981). *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá, Colombia: Carlos Valencia Editores.
- Seni, G y Espinosa, A (2015). El anti-lenguaje en el nuevo discurso audiovisual colombiano. *Razón y Palabra*, 90. 1-16.
- Sierra Duque, E (2013). Cine e industria en Colombia, hacia un estado de la cuestión. *Ciencias sociales y educación*, 2(4). 93-111.
- Suárez, J (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Valencia Goelkel, H (1974). *Crónicas de cine*. Bogotá, Colombia: Cinemateca Distrital.
- Vélez Lotero, M (2007). Un cine de anécdotas. *Anagramas*, 6(11). 73 – 92.
- Zuluaga, P (2013). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá Colombia: Idartes.
- Uribe, E; Mora, C; Corredor, M y Martínez, R (2020). *Los trabajadores colombianos del cine internacional*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

CHILE

José Agustín Donoso Munita
Universidad de Los Andes

En su cuenta pública del 1 de junio del año 2024, el presidente de Chile, Gabriel Boric Font propuso el anhelo de que el estado invierta en la cultura del país un 1% del Producto Interno Bruto (PIB) (Equipo de Culto, 2024). Un empeño que va en línea con su programa de gobierno, que apunta incluso a llegar al 2% (Boric, 2021).

El postergado deseo, refleja la historia que ha tenido el país a lo largo de los años en dejar la cultura entre las últimas prioridades. Así, en 2017 se invertía un 0,08% del PIB en cultura (Guerra, 2017), mientras que en 2013 se estimó que la industria creativa aportó un 2,2% de valor a la economía chilena (Araya, 2016). La industria creativa, comprende: Artes Visuales, Artesanía y Patrimonio, Artes escénicas, Música, Artes literarias, libros y prensa, Medios audiovisuales e informáticos, Arquitectura, diseño, publicidad y servicios creativos, Educación en campos creativos; la mayoría de los cuales están comprendidos dentro del concepto de cultura. De acuerdo a otros informes, en 2009 el aporte de cultura para el PIB de Chile fue de 1,6% (Guerra, 2017). Ambas cifras son indudablemente superiores al 0,08% que se le destina por parte del estado.

El cine no es la excepción a la historia de abandono por parte del estado, con sus altos y bajos, que puede dar señales de lo importante que puede ser invertir en estas áreas. Por un lado, porque de crecer, naturalmente crecería su aporte a la economía chilena. Por otro lado, porque el audiovisual y las industrias creativas aportan a la imagen país (Ministerio de las Culturas, las Artes y los Patrimonios, 2017).

Es por eso que en este capítulo se dará un recorrido a la historia del cine chileno y diferentes intentos y finalmente aportes reales que ha hecho el Estado a lo largo de los años a éste. Los primeros filmes chilenos de los que se tiene registro son *El desfile en honor de Brasil*, *Una cueca en Cavancho* y *La llegada de un tren de pasajeros a la estación de Iquique*, todas filmaciones de Luis Oddó Osorio (Jara, 2002). Las primeras películas chilenas reflejan la vida aristocrática y eventos de la vida pública (Álamos, 1998). Y no es sino hasta 1910 que se estrena la primera película argumental chilena *Manuel Rodríguez*, dirigida por Adolfo Urzúa (Mouesca, 2005).

Recién en 1942, el Estado busca dar un apoyo al cine cuando crea Chile Films, con el apoyo de la Corporación del Fomento de la Producción (CORFO) (Mouesca, 2005). La idea era disponer de estudios del estado para la generación de un cine nacional que se pudiera presentar en salas chilenas y exportar al resto de Latinoamérica (Memoria Chilena, 2024a). Sin embargo, el sueño duró tan solo 7 años, cuando la empresa se tuvo que cerrar y sus estudios se ofrecen en

arriendo a sociedades privadas (Mouesca, 1988).

De ahí en adelante, el cine chileno tiene su desarrollo de la mano de individuos con grandes sueños. En los 60 surge el Nuevo Cine Chileno, que busca alejarse del cine anterior y no ser un lacayo del cine hollywoodense. Toma fuerza el cine documental con nombres como Miguel Littin, Patricio Guzmán, Helvio Soto, Pedro Chaskel y Aldo Francia, entre otros (Memoria Chilena, 2024b).

A partir de 1970, los 1.000 días de Allende incluyeron un intento por volver a dinamizar Chile Films, que estaba dominado por directores que habían adherido al manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. Fueron tiempos de idealismo revolucionario, un cine militante y un nuevo fracaso de Chile Films (Mouesca, 2005).

El 11 de septiembre de 1973, con un Golpe de Estado terminó el gobierno de Allende. Ese mismo día, los militares asaltaron los estudios de Chile Films, secuestrando centenares de documentales y ficciones nacionales y extranjeras. Los apilaron en el patio central de la institución y les prendieron fuego. A partir de entonces se comienza a desarticular el cine nacional, con una virtual desaparición de la producción argumental y documental. Se cierran los órganos ligados al Estado y se clausuran los departamentos de Cine de la Universidad de Chile, de la Universidad Técnica del Estado y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica (Hurtado, 1985).

Una vez retornada la democracia, el gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994) creó Cine-Chile, un programa de préstamos de bajo interés apoyado por CORFO y por Banco Estado (González, 2020). El problema fue que las 10 películas que ayudó a financiar no generaron suficiente dinero como para pagar los préstamos, por lo que muchos directores y productores acumularon deudas (Cavallo, Douzet & Rodríguez, 2007; Mouesca & Orellana, 2010; Trabucco, 2014).

En 1992 comienza una política dirigida al sector audiovisual por parte del Estado, mediante la implementación de una oficina: el Área de Cine de la División de Cultura al interior del Ministerio de Educación. Junto con ésta surge la Asociación de Cortometrajistas de Chile, vuelven a abrir las escuelas de cine y retorna el Festival de Cine de Viña del Mar (Tehani, S., 2020). Ese año, el Ministerio de Educación creó el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, que se conoce comúnmente como FONDART y que financia diversas artes, basado en criterios de cualidad, originalidad, viabilidad, número potencial de participantes e impacto cultural (González, 2020; Ministerio de Educación, 1992).

Entre 1992 y 1998 se financiaron 23 películas con el FONDART, por un total aproximado de 2.360.000 dólares, con un promedio de 100.000 dólares por proyecto; pero solo cuatro de ellas fueron estrenadas (Mouesca & Orellana, 2010; Cavallo, Douzet, & Rodríguez, 2007; González, 2020).

Recién en 2003 se dicta la ley 19.891 sobre fomento audiovisual (Ministerio de Educación, 2003), con el objeto de propiciar la creación, difusión y protección del cine chileno. Mediante esta ley se creó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, que comenzó a manejar el FONDART en vez de que lo hiciera el Ministerio de Educación (González, 2020).

El 2004 se dicta la ley 19.981 sobre fomento audiovisual (Ministerio de Educación, 2004), con el objeto de propiciar la creación, difusión y protección del cine chileno. Esta ley es el principal aporte del Estado al desarrollo del Cine Chileno. Los otros aportes que han coexistido con este financiamiento (CORFO y su línea de apoyo a las industrias creativas, Pro-Chile a través de su programa de fomento a la exportación, Banco Estado con su apoyo a la distribución o el

Ministerio de Relaciones Exteriores, en su área de difusión internacional) sólo representan el 18% de los aportes públicos al cine (Tehani, 2020). El Fondo de Fomento Audiovisual separó la producción y promoción del cine del FONDART y creó un fondo público específico que incluye diferentes áreas de la producción, tales como escritura de guion, desarrollo de largometrajes de ficción, distribución, documentales y cortometrajes (Mouesca & Orellana, 2010; González, 2020; Villarroel, 2005). El Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual (CAIA), creado a partir de la ley 19.981 jugó un rol fundamental en el crecimiento del cine chileno contemporáneo, apoyando películas y áreas de la producción y distribución cinematográfica (González, 2020).

Tehani (2020) produce una tabla con una muestra del aporte del Fondo Audiovisual, fruto de la ley 19.981, desde 2005 hasta 2020, que demuestra la relevancia de estos fondos para las películas nacionales.

Tabla 1. Aportes del Fondo Audiovisual al Cine Chileno 2005-2020

Año	Fondo Audiovisual en pesos	U.S.	Variación
2005	918.000.000	1.593.750	
2006	1.757.721.000	3.249.022	104%
2007	2.133.159.000	4.102.229	26%
2008	3.784.362.000	7.538.570	84%
2009	4.919.091.000	9.109.428	21%
2010	5.219.206.000	9.719.192	7%
2011	6.031.772.000	13.027.585	34%
2012	6.562.008.000	13.337.415	2%
2013	7.007.679.000	13.876.592	4%
2014	7.573.804.000	13.573.125	-2%
2015	8.876.806.000	13.656.625	1%
2016	9.546.194.000	14.529.976	6%
2017	9.834.640.000	14.946.261	3%
2018	8.367.325.000	12.833.321	-14%
2019	10.675.047.000	15.561.293	21%
2020	10.779.008.000	14.391.199	-8%

Fuente: Tehani (2020)

La existencia de estos fondos ha permitido financiar el constante crecimiento del cine Nacional en colaboraciones con diversos directores y productoras. Lo que ha llevado a un desarrollo cada vez más notable del cine chileno.

Referencias

- Álamos, L. F. (1998). *Cine y control. Una mirada al cine mudo en Chile*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Prof. Guía: Antonio Martínez. Universidad Diego Portales. Santiago de Chile.
- Alberdi, M. (2020). *El Agente Topo*. Micromundo. (Película).
- Araya, S. (2016). *Actualización del Impacto del Sector Creativo en Chile*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2017/04/actualizacion-impacto-economico-sector-creativo.pdf>
- Boric, G. (2021). *Propuestas programáticas para el nuevo Chile*. <https://www.alejandrobarrros.com/wp-content/uploads/2021/08/Boric.pdf>
- Capdevila, C. (11 de abril de 2012). CÓMO SE FINANCIÓ EL AGENTE TOPO.

- El Mercurio*. https://academiacinechile.org/wp-content/uploads/2021/06/Economia-y-Negocios_Academia-.pdf
- Cavalo, A., Douzet, P., & Rodríguez, C. (2007). *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago de Chile: Uqbar. Santiago de Chile: Uqbar.
- Cinestación (2012). *Thursday Till Sunday*. <https://web.archive.org/web/20140715012941/http://www.cinestacion.cl/largometrajes/de-jueves-a-domingo/>
- CNTV (2016). *El Agente Topo*. Recuperado el 26-06-24. <https://cntv.cl/catalogo-fondo-cntv/el-agente-topo/>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2016). *Resultados Fondos 2016. Fondo de Fomento Audiovisual*. Recuperado el 26-06-24. https://www.fondosdecultura.cl/wp-content/uploads/2015/12/resultados-fondos_2016-audiovisual.pdf
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2017). *Resultados Fondos. Nómina de Proyectos Seleccionados y Lista de Espera Fondo Audiovisual. Convocatoria 2017*. <https://www.fondosdecultura.cl/wp-content/uploads/2016/12/resultados-audiovisual-2017.pdf>
- Diario Usach (2021). *El Agente Topo Sigue Cosechando Elogios: Ahora Ganó Dos Premios Platino 2021*. Diario Usach. Lunes 4 de octubre de 2021. <https://www.diariousach.cl/el-agente-topo-sigue-cosechando-elogios-ahora-gano-dos-premios-platino>
- Equipo de Culto (1 de junio de 2024). *La segunda etapa del GAM y el 1% del presupuesto: las propuestas para Cultura que dejó la cuenta pública. La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2024/06/01/la-segunda-etapa-del-gam-y-el-1-del-presupuesto-las-propuestas-para-cultura-que-dejo-la-cuenta-publica/#>
- González, S. (2020). *Chilean Film Festivals: promoters of Film Culture and Cinephilia in Chile* [Tesis de Doctorado en Filosofía en Film Studies]. The University of Edinburgh.
- Guerra, P. (2017). *Algunos aspectos comparados del sistema de fomento de las artes escénicas*. Asesoría Parlamentaria. Departamento de Estudios, Extensión y Publicaciones. https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/24647/1/BCN_Fomento_de_las_Artes_Esc%C3%A9nicas_Comparado_.pdf
- Hurtado, M. de la L. (1985). *La industria cinematográfica en Chile. Los límites de su democratización*. Santiago de Chile: Ceneca.
- Jara, E. (2002). *¿Cien años de cine chileno?* Patrimonio Cultural. Revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Año VII, N° 25.
- Memoria Chilena (2024a). *El cine chileno (1910-1950)*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3375.html>
- Memoria Chilena (2024b). *El Nuevo Cine chileno*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92826.html>
- Ministerio de Educación (1992). Decreto 125. *Aprueba Reglamento del Fondo para proyectos de Desarrollo Artístico y Cultural del Ministerio de Educación*. <http://bcn.cl/2gu6g>
- Ministerio de Educación (2003). *Ley 19891. Crea el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes*. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=213895&idVersion=2020-01-01>
- Ministerio de Educación (2004). *Ley 19981. Sobre Fomento Audiovisual*. ht-

[tps://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=232277](https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=232277)

- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). Economía Creativa en Chile: aporta 2,2% al PIB y el 82% de la población cree que mejora percepción del país a nivel internacional. <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/economia-creativa-en-chile/>
- Mouesca, J. (2005). El documental chileno. Santiago de Chile: LOM.
- Mouesca, J. (1988) Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Madrid-Santiago de Chile: Edic. del Litoral.
- Mouesca, J. & Orellana, C. (2010). Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Santiago de Chile: LOM.
- Sotomayor, D. (2012). *De Jueves a Domingo*. Cinestación (Película).
- Trabucco, S. (2014). *Con los ojos abiertos*. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano. Santiago de Chile: LOM.
- Tehani, S. (2020). El financiamiento del cine en Chile: un breve diagnóstico sobre una joven política audiovisual. *Cinemas d'amerique latine*. 28. <https://journals.openedition.org/cinelatino/7724>
- Villarroel, M. (2005). *La voz de los cineastas. Cine e identidad en el umbral del milenio*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

MÉXICO

María de Lourdes López Gutiérrez
Juan Carlos Carrillo Cal y Mayor
Universidad Panamericana

Historia básica del cine mexicano

El cine mexicano nació en 1896, unos meses después de que el cinematógrafo fuera presentado en París, en diciembre de 1895. Los hermanos Lumiere, además de inventores, eran excelentes comerciantes, de modo que le presentaron su prodigioso producto al entonces mandatario mexicano Porfirio Díaz, quien lo recibió con beneplácito porque vio en él la manera de promover su propia figura. Así, las primeras presentaciones de cine en una droguería de la calle de Plateros, en el Centro de la Ciudad de México, fueron las imágenes del presidente paseando por diversos lugares de la ciudad.

Al estallar la revolución mexicana, en 1910, se desarrolla de manera importante el documental. Esto es una constante en el cine: los conflictos siempre son detonantes de avances y nuevas formas de producción. La revolución fue el escenario de la génesis de una estética visual que heredará el cine en la época de oro: hombres empistolados a caballo y mujeres aguerridas de largas faldas.

En el incipiente desarrollo del cine de ficción el film más importante de la época muda fue *El automóvil gris* de Enrique Rosas, de 1919. Constituye, a la manera del famoso *Fantomas de Hollywood*, el primer serial mexicano sobre una famosa banda de ladrones de las zonas más lujosas de la Ciudad de México, lo cual en sí mismo era atractivo. Basado en hechos reales, aparecían incluso personajes no actores, como el principal policía de la trama; el fusilamiento final de los ladrones fue registrado por el propio Rosas, lo cual le dio un cariz de “docuficción” a la obra (aunque este término no existía).

La entrada del sonido, como en todo el mundo, revolucionó la industria. En México se produjo *Santa*, en 1931, que no solo fue la primera película sonora, sino que sentó las bases de un personaje muy explotado después en las pantallas mexicanas: la prostituta, que, con una carga importante de ingenuidad, es víctima de las circunstancias que la arrojan a ganarse la vida en la calle. Años más tarde, Arcady Boytler hizo *La mujer del puerto* (1934), con un personaje de características similares.

En la década de los 30, México vive un auge cultural en literatura, música, poesía, fotografía y pintura. Silvestre Revueltas, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Frida Kahlo, María Izquierdo, Tina Modotti, Manuel y Lola Álvarez Bravo, entre otros grandes artistas, formaban parte del panorama artístico e intelectual del México moderno.

En este contexto, el icónico cineasta ruso Sergei Eisenstein filma en el país *¡Qué viva México!*, cuya edición nunca llegó a terminar. La obra descubre

la belleza del paisaje mexicano e instala una estética que dejó una profunda huella en la producción posterior, principalmente en el cine de Emilio 'El Indio' Fernández. No es extraño que la mirada extranjera enseñe a valorar aquello que dejamos de ver en el entorno cotidiano.

La importancia de la época fue colocar al cine en el escenario del arte, tal como sucedió en Europa, en donde los movimientos artísticos asimilaron al cine y le imprimieron principios estéticos y formas más complejas de narrar, lo que constituye un crecimiento cualitativo de este medio.

La Época de Oro: culmen y declive

Vendría entonces esta etapa conocida como “Época de Oro” del cine mexicano, promovida en buena medida por la inyección de capital a las producciones mexicanas en los años en que Estados Unidos estaba destinando recursos más a la Segunda Guerra Mundial que a la industria cinematográfica y desatendió el mercado latinoamericano.

En esta época se desarrolló una fórmula comercial, que por primera vez conformaba una verdadera industria: el melodrama ranchero. También se consolidó un auténtico cuadro de estrellas nacionales. María Félix, Mario Moreno “Cantinflas”, Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Pedro Infante, Jorge Negrete, Sara García, Fernando y Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova y Dolores del Río, figuras principales de un “star system” sin precedentes en México.

Al término de la guerra la industria decae y se fomentan las películas de bajo costo. Las rumberas y el arrabal fueron los temas de moda, se intenta explotar la vida nocturna de la Ciudad de México, que se había convertido en gran urbe. *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) es el film emblemático de esta época.

Ese año, el cineasta español exiliado en México Luis Buñuel sorprendió al mundo con *Los olvidados* (1950), filme que lo volvió a colocar en el panorama internacional. A los 50 años de edad, Buñuel comenzó en México la etapa más fructífera de su filmografía, que compartía pantallas con las películas de luchadores, toda una tradición que le dio gas a una industria agotada y creó los que hasta la fecha son íconos de la cultura popular mexicana: *El Santo*, *Blue Demon*, *el Huracán Ramírez* y *el Mil Máscaras*.

Un hito en México y en la historia del cine mundial fue el inicio de las transmisiones de televisión en la década del 50, lo que obligó al cine a reinventarse. Las novedades técnicas llegaron de Hollywood: las pantallas anchas, el cine 3D, el mejoramiento del color y el sonido estereofónico cambiaron la fisonomía de las películas, pero hicieron más costosa su producción.

A la par de la Nueva Ola y el Neorrealismo

En los años 60, los formatos de 8 y 16 mm permitieron la producción a bajo costo, tal como pasó en Europa, lo que permitió un cine al margen de la industria, más experimental, intelectualizado e innovador. Llegaba la influencia de la Nueva Ola Francesa, de directores como Ingmar Bergman o Akira Kurosawa, e incluso el Neorrealismo italiano, surgido en los primeros años de la posguerra.

En estos años se funda en México la primera escuela de cine, todos los anteriores se habían formado en la práctica. Además, surge una nueva cultura cinematográfica: el cine club, una práctica que permite la exhibición de películas de cines diferentes a los circuitos comerciales.

1968 representa un año clave para entender nuestra realidad actual. La efervescencia política que México experimentó a finales de los sesentas fue reflejo de los acelerados cambios que se presentaron en el mundo, al mismo tiempo que la manifestación de una gran inconformidad con el sistema político en el poder desde la revolución.

Este movimiento simboliza el despertar de los jóvenes, quienes empiezan a ser protagonistas culturales, sociales y políticos. El cine no es ajeno a ello, el gobierno promueve espacios importantes como la Cineteca Nacional, otra escuela de cine, y con ello una nueva generación de directores mexicanos cuyas temáticas están cargadas de problemáticas sociales. Se trataba de un cine maduro que además tuvo, en muchos casos, éxito en taquilla. Nos referimos a casos como *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, o *La Pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo.

Del otro lado de la moneda, las empresas productoras privadas promovieron un cine de albures, ficheras y cabaret. *Bellas de noche* (1974) y *Las ficheras* (1976), iniciaron esta corriente. Además, la televisión privada también hizo su aparición en la industria del cine en México. *El chanfle* (1978), *Milagro en el circo* (1978), *La ilegal* (1979) fueron los primeros intentos de Televisa de hacer cine para el pueblo mexicano.

Hubo entonces cierta división entre el cine más popular, de temáticas sórdidas, que se exhibía en salas de bajo costo, y un cine más intelectualista, que no conseguía atraer al público. Entre 1982 y 1988, prácticamente todas las películas ganadoras del Ariel, los premios de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas fueron vistas exclusivamente por los miembros del jurado de la Academia. Escasas excepciones como *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, o *Los motivos de Luz* (1985) de Felipe Cazals alcanzaron a ser exhibidas en cines comerciales.

El cine mexicano volvió a tener un respiro con la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía, que lo colocaba en el espectro de la cultura y no de los medios controlados por la Secretaría de Gobernación. Este cambio fue importante para recuperar el sentido del cine como parte de la creación artística que abona al capital cultural de un país. Los temas de la administración y la política son decisivos en el tipo de producción y sus alcances nacionales e internacionales.

Entre los logros alcanzados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en materia de apoyo al cine, se encuentra el estreno de *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, filme enlatado durante más de 20 años por la censura militar, lo cual había impedido su exhibición, y la autorización para exhibir *ROJO AMANECER* (1989) de Jorge Fons, filme que trata de manera directa los sucesos de la matanza estudiantil en la plaza de Tlatelolco en 1968.

Se empezó entonces a considerar al “Nuevo cine mexicano de los 90”, *Como Agua para Chocolate*, de Alfonso Arau en 1992, que rompió récord de permanencia en las salas. En esta década el mundo conoció las primeras obras de Alfonso Cuarón (*Solo con tu pareja*, 1991) y de Guillermo del Toro (*Cronos*, 1992). En 1995, *El callejón de los Milagros*, de Jorge Fons constituye la presentación internacional de Salma Hayek y uno de los más sonados éxitos de la filmografía nacional a nivel mundial a la vez que experimenta con una narrativa intrincada y multiprotagonica

La última década del siglo XX fue la de menor producción de cine en la

historia de la industria en México, que lo llevó casi a la desaparición también porque el Tratado de Libre Comercio de América del Norte que México firmó en 1994 con Estados Unidos y Canadá, colocó al cine no como un producto cultural a proteger, sino como un producto comercial que podía ser importado, desde Estados Unidos principalmente, y que dejó al cine mexicano a merced de la fuerte competencia hollywoodense, incomparable en cantidad y calidad. Las pocas cintas mexicanas que se producían entonces eran financiadas con recursos públicos destinados a obras culturales, los cineastas no tenían necesariamente una visión comercial y de retorno económico, y el público no estaba motivado a asistir a las salas de cine a ver cine mexicano.

La Transición al Nuevo Milenio (2000-2010)

A inicios del nuevo milenio, el cine mexicano comenzó a experimentar una renovación significativa impulsada por nuevos talentos y una mayor apertura al mercado internacional. Este resurgimiento se puede atribuir a varios factores, incluyendo la consolidación de instituciones como el IMCINE, nuevas formas de financiamiento y la aparición de directores que lograron capturar la atención mundial.

2000: *Amores Perros* de Alejandro González Iñárritu marcó un punto de inflexión en la cinematografía mexicana. Este film, que presenta una narrativa compleja y entrelazada, no solo fue aclamado por la crítica, sino que también tuvo un éxito considerable en taquilla a nivel internacional, abriendo las puertas a una nueva generación de cineastas mexicanos.

2001: Alfonso Cuarón, con *Y Tu Mamá También*, logró capturar la atención global con una historia que aborda la juventud y la sexualidad en México. La película fue nominada al Oscar por Mejor Guion Original, demostrando que el cine mexicano tenía una voz poderosa y relevante.

2002: *El crimen del Padre Amaro*, dirigida por Carlos Carrera, provocó controversia y debate en México debido a su crítica hacia la iglesia católica. La película fue nominada al Oscar a la Mejor Película Extranjera, consolidando aún más la presencia de México en el cine global.

2006: Guillermo del Toro dirigió *El Laberinto del Fauno*, una coproducción con España que ganó tres premios Oscar. Aunque no es completamente mexicana, la película reflejó la habilidad de los cineastas mexicanos para contar historias complejas y visualmente impactantes.

La atracción del cine mexicano continuó su avance con el éxito internacional de directores como Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro, de directores de fotografía como Emmanuel Lubezki y Rodrigo Prieto, y de actores como Gael García Bernal y Diego Luna. Si bien este éxito demostró la capacidad de México para producir cine de alta calidad y relevancia internacional, la cercanía con la industria hollywoodense fue un imán para este talento que no siempre impulsó la industria cinematográfica dentro del propio país.

Consolidación y Diversificación (2011-2020)

La segunda década del siglo XXI vio una mayor diversificación en el cine mexicano, con películas que abarcan una amplia gama de géneros y estilos, así como una creciente participación en festivales internacionales.

2013: *Heli* de Amat Escalante ganó el premio a Mejor director en el Festival de Cannes, destacando por su cruda representación de la violencia y co-

rupción en México. Esta película subrayó la tendencia del cine mexicano hacia temáticas sociales y políticas.

2014: *Güeros*, dirigida por Alonso Ruizpalacios, ganó el premio a Mejor Ópera Prima en Berlín y fue muy elogiada por su estilo innovador y su mirada fresca sobre la juventud mexicana. La película reafirmó el papel de México en el cine de arte y ensayo.

2018: Alfonso Cuarón dirigió *Roma*, una película en blanco y negro que fue aclamada mundialmente y ganó tres premios Oscar, incluyendo Mejor Director y Mejor Película Extranjera. Roma no solo fue un éxito crítico, sino que también puso en el centro de atención a las trabajadoras domésticas y las dinámicas sociales en México.

Por otro lado, las temáticas voltearon a ver a la clase media y sus vicisitudes domésticas, muchas veces en clave de comedia, lo cual supuso un éxito de público y marcó tendencia. *Nosotros los Nobles* de Gari Alazraky y *No se aceptan devoluciones* de Eugenio Derbez, ambas de 2013, han sido de los más grandes éxitos en taquilla y también referentes de la comedia urbana, con tintes de melodrama y análisis social.

La tercera década del siglo XXI ha traído consigo una mayor adopción de tecnologías digitales y plataformas de streaming, permitiendo una mayor difusión y accesibilidad del cine mexicano. El auge de plataformas como Netflix y Amazon Prime ha permitido a directores mexicanos como Fernando Frías de la Parra (*Ya No Estoy Aquí*, 2019) y David Pablos (*El Baile de los 41*, 2020) llegar a audiencias globales de manera más eficiente. En este esquema, los costos de producción son más bajos, lo que beneficia a los independientes, y permite una distribución que rebasa por mucho el laberinto de la exhibición en salas tradicionales.

El cine mexicano ha recorrido un largo camino desde los días de la Época de Oro. Desde el año 2000, ha experimentado una revitalización notable, marcada por la aparición de nuevos talentos y una mayor presencia en la escena internacional. Con el apoyo de instituciones clave y el auge de las plataformas digitales, el cine mexicano sigue evolucionando, contando historias que resuenan tanto a nivel local como global.

ECUADOR

Alicia Urgellés-Molina
Doménica Moreno
Universidad Hemisferios

En 2024 se cumplen 100 años de la primera película ecuatoriana, *El Tesoro de Atahualpa*, estrenada el 7 de agosto de 1924. Desde entonces, el cine de este país ha experimentado una evolución significativa. En un principio, el primer contacto de la sociedad ecuatoriana con el cine fue en 1874 a través de proyecciones que posteriormente se convertirían en un espectáculo público. A principios del siglo XX se crean las primeras productoras y distribuidoras ecuatorianas, iniciando, además, las primeras producciones cinematográficas del país (Loaiza & Gil, 2015, p.54).

Estas fueron principalmente documentales, enfocados en registrar eventos históricos, paisajes y costumbres del país. El cine documental también ha sido un medio para visibilizar la cultura y las problemáticas de los pueblos indígenas. En 1927, por ejemplo, el sacerdote salesiano Carlos Crespi dirigió *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas*, considerado el primer documental etnográfico del Ecuador.

El cine documental ecuatoriano se ha caracterizado por su compromiso social, abordando temas como la pobreza, la desigualdad y los derechos humanos y ofreciendo una ventana a la realidad social y política del Ecuador. En las últimas décadas, el cine documental ecuatoriano ha cobrado mayor relevancia internacional, con películas que han participado en festivales y ganado premios.

En cuanto a la ficción, tras una etapa inicial, caracterizada por la experimentación y la falta de recursos, la industria del cine nacional atravesó un prolongado periodo de escasa actividad. Sin embargo, a partir de las décadas de 1980 y 1990 se produjo un renacimiento con películas como *Dos para el camino* y *La Tigra*, logrando un gran éxito comercial y marcando un hito en esta etapa. En este contexto, Camilo Luzuriaga, director de *La Tigra*, ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo del cine de ficción ecuatoriano. Esta obra atrajo a más de 150,000 espectadores a las salas de cine, demostrando el potencial del cine de ficción ecuatoriano para conectar con una audiencia masiva. Más allá de su trabajo como director, Luzuriaga también ha tenido un impacto significativo en el cine ecuatoriano a través de su labor como fundador de espacios que han promovido la producción y exhibición de cine ecuatoriano, así como de director de INCINE, una institución que ha formado a nuevas generaciones de cineastas.

El estreno de *Ratas, ratones y rateros* en 1999 también representó un momento clave para el cine ecuatoriano, dando paso a un tercer auge que se mantiene hasta hoy. La industria acogió a una nueva generación de cineastas que

exploraron temas sociales y culturales más cercanos a la realidad ecuatoriana. Con este nuevo boom también llegó el apoyo estatal. La promulgación de la Ley de Cine en 2006 y la creación del Consejo Nacional de Cine (CNCine) fomentaron el desarrollo del cine nacional, brindando un marco legal y financiero para su crecimiento. Tras la fundación del CNCine, el cine ecuatoriano pasó de un estreno anual o cada pocos años, antes de 2007, a estrenar 16 largometrajes para 2014 (Coryat & Zweig, 2019, p.82).

El auge de la producción de cine en Ecuador también abrió las puertas a la proyección internacional. Las películas ya no eran simplemente proyectadas en las diferentes salas de cine del país, sino que competían internacionalmente por premios en festivales. En 2013, por primera vez en la historia del cine ecuatoriano, una de sus producciones nacionales, *Sumergible*, fue preseleccionada para competir en los premios Oscar, en la categoría de Mejor Película Extranjera.

Posteriormente, en 2016, el CNCine terminaría convirtiéndose en el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA). La creación del ICCA ayudó a la consolidación institucional del cine ecuatoriano. En 2020, época de crisis en el país y el mundo por la pandemia de covid-19, se tomó la decisión de fusionar el ICCA con otras instituciones culturales, dando origen al Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI). Esta medida no fue bien recibida por el sector cinematográfico, ya que implicó la reducción de fondos para el cine y la desaceleración de la producción. Ante esta situación, Andrés Flores (2020) destacó que “no solo la pandemia es nuestro rival sino las mismas políticas que pasan por alto el potencial del cine y el audiovisual dentro de la Economía Naranja” (p.18).

La distribución y el consumo del cine nacional también enfrentan diversos obstáculos. La falta de salas de cine dedicadas al cine ecuatoriano, la escasa promoción y la competencia de las plataformas de streaming dificultan el acceso del público a las producciones nacionales. Además, los hábitos de consumo de la audiencia ecuatoriana, acostumbrados a las grandes producciones de Hollywood, y los prejuicios hacia el cine nacional constituyen un desafío a superar.

El surgimiento de plataformas de streaming nacionales y la diversificación de géneros ofrecen nuevas oportunidades. Entre las plataformas de streaming nacionales destacan CholoFlix y Touché Premiere, que han brindado un espacio para la exhibición de producciones locales y han permitido llegar a un público más amplio. También se puede mencionar como ejemplo de éxito, por lo menos en distribución, a la película más taquillera del país, *Dedicada a mi ex* (2019). Esta producción ha sido la primera en ser publicada en Netflix y propuso un tipo de historia más parecida a las de Hollywood. Además, supo aprovechar la participación de personalidades de YouTube y actores como Eugenio Derbez para captar a un público más amplio y joven.

Volviendo a las plataformas de streaming, la competencia de gigantes como Netflix, la falta de hábitos de pago digital y la limitada publicidad han obstaculizado el crecimiento de las plataformas locales. A esto se suma la falta de una cultura cinematográfica sólida en Ecuador, que limita el interés por el cine nacional en general. Sin embargo, estas plataformas representan un paso importante hacia la diversificación de la oferta audiovisual y la promoción del talento nacional. Para Zamora y Terán (2022) “esto nos permite ver con expectativa el crecimiento del arte cinematográfico, importante generador de ingresos tangibles e intangibles” (p.122).

Sin embargo, para autores como Santiago Estrella (2022) “no es suficiente

con tener las plataformas; el ejercicio de formación de públicos, desde la educación y la difusión, es una tarea pendiente” (p.111), ya que el ecuatoriano sigue desconociendo su propio cine. En su investigación, se destaca que el cine nacional, por su diversidad de temáticas, personajes e historias, no se podría encasillar en una sola identidad general. Pese a esto, los ecuatorianos han generado una gran cantidad de estereotipos y prejuicios hacia el cine del país. Para el imaginario colectivo las historias son repetitivas, llenas de pesimismo y suciedad, se limitan al género del drama y están asociadas con actuaciones deficientes.

Sin embargo, si revisamos las producciones cinematográficas ecuatorianas, podremos observar que muchas de estas son creencias infundadas. Si bien es cierto, en el cine ecuatoriano (y quizá en Latinoamérica en general) hay una predominancia del género del drama y una fuerte influencia del melodrama. Pero para Torres (2017) el dominio de algunas características de estos géneros tiene un fundamento en que:

El espectador ecuatoriano ha sido moldeado por la sensibilidad melodramática ya sea folletinesca, radial, televisiva y cinematográfica, aunque el mayor peso específico, por supuesto, esté de parte de la televisión y su tradición de culebrones. Consecuentemente, ha interiorizado tramas-tipo, movimientos y situaciones estereotipadas y ha aprendido a disfrutarlas, al hilo del placer de su repetición (p.50).

Esto no ha impedido que el cine nacional explore géneros como la comedia, la acción e inclusive la ciencia ficción o que desarrolle otros géneros muy ligados a la diversidad cultural del país. Así “es posible identificar otros bocetos de géneros locales, como un cine de melodrama kichwa, un cine evangélico y, seguramente, se pueda reconocer otros más” (Luzuriaga, 2017, p.8).

Por otra parte, a pesar del crecimiento del cine ecuatoriano, autores como Coryat y Zweig (2019) encuentran un reto más en la falta de representación. La representación en pantalla sigue siendo limitada. Coryat y Zweig identifican una hegemonía mestiza y una concentración de recursos en Quito que han marginado las voces de otros grupos, como los pueblos indígenas y afrodescendientes. Si bien se han logrado avances, es necesario un cambio profundo para que el cine ecuatoriano refleje la diversidad cultural del país. La industria debe diversificar sus narrativas, descentralizar la producción y fomentar la participación de cineastas de diversas identidades (p.75-76).

También cabe recordar la importancia del cine documental en la identidad cinematográfica ecuatoriana y su potencial de crecimiento. Desde sus inicios, ha servido como un medio para registrar la historia, la cultura y las problemáticas del país, además de que ha gozado de una gran aceptación por parte del público ecuatoriano, que lo ve como una forma de acercarse a su propia realidad. El cine documental ecuatoriano continúa evolucionando y ganando reconocimiento internacional, consolidándose como una fuerza importante dentro del cine latinoamericano.

Para superar estos y otros desafíos que aún enfrenta el cine nacional, es necesario fortalecer la formación de públicos, explorar nuevas fuentes de financiamiento y fomentar la colaboración entre el sector público, privado y los cineastas. La producción de contenidos diversos y de calidad, así como el apoyo a iniciativas regionales, son clave para construir una industria cinematográfica más sólida y sostenible. A pesar de estos desafíos, el cine en Ecuador ha logrado consolidarse como una expresión artística y cultural relevante, abor-

dando temáticas diversas y conquistando espacios en festivales internacionales.

El cine ecuatoriano tiene un gran potencial, pero requiere de un esfuerzo conjunto para alcanzar su pleno desarrollo. La historia del cine nacional demuestra que existen talentos y capacidades para producir obras de calidad, pero es necesario crear las condiciones adecuadas para que esta industria pueda florecer.

Referencias

- Coryat, D., & Zweig, N. (2019). Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional. *post(s)*, 5(1), 70-101. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592)
- Estrella, S. (2022). Audiencias digitales, recepción de la idea de cine ecuatoriano. *URU Revista de Comunicación y Cultura*, 5, 97-112. <https://doi.org/10.32719/26312514.2022.5.7>
- Flores, A. (2020). No solo el covid nos detiene. *Inmóvil: Filmar el fin del mundo*, 6(2), 6-20. <https://www.inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/75>
- Loaiza, Y., & Gil, E. (2015). Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo. *ComHumanitas*, 6(1), 52-66. <https://doi.org/10.31207/rch.v6i1.68>
- Luzuriaga, C. (2017). Los géneros del cine ecuatoriano. *Inmóvil: Cine ecuatoriano: entre la artesanía y la industria*, 1-16. <https://www.inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/31>
- Torres, G. A. (2017). La faz melodramática del cine ecuatoriano (1965-2016). *Fuera de Campo*, 1(5), 40-59. <https://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2017/12/FDC05-ART02.pdf>
- Zamora, F., & Terán, Á. (2022). El cine ecuatoriano: Migrar o desaparecer. Caso de estudio de las plataformas de streaming Choloflix y Touché Premiere. *URU Revista de Comunicación y Cultura*, 5, 113-122. <https://doi.org/10.32719/26312514.2022.5.8>

PERÚ

Alejandro Machacuay Arévalo
Universidad de Piura

El cine llegó al Perú el 2 de enero de 1897, con la primera función pública del Vitascopio de Edison en Lima. Precisamente, un mes después de este suceso, el 2 de febrero de ese año, se presentó otro equipo en el país, el Cinematógrafo Lumière. Cabe señalar que ambos eventos se desarrollaron durante la fase de reconstrucción nacional posterior a la Guerra del Pacífico. La élite oligárquica que dominaba la República aristocrática de la época intentaba modernizar la nación, es por ello que, el arribo del cine al país fue visto como un signo de progreso y modernidad por la población.

Posteriormente, entre finales del siglo XIX y principios del XX, los camarógrafos empezaron a documentar vistas del país como paisajes, ceremonias y la vida urbana. Estas “vistas” reflejaban una sociedad en transición tras la Guerra del Pacífico mencionada anteriormente, y buscaba reafirmar la identidad y el orgullo del Perú.

Es así como en 1909 aparecieron los primeros intentos de hacer películas narrativas en el país, gracias a la Compañía Cine Teatro, la cual deseaba realizar historias de ficción. A pesar de no tener el apoyo inicial de los medios, la compañía lo siguió intentando hasta lograr su cometido cuatro años después, en 1913, con el estreno de *Negocio al agua*, filmada por el camarógrafo Jorge Enrique Goitizolo, marcando así el inicio del desarrollo continuo de la actividad cinematográfica en el Perú. Esta película estuvo situada entre la competencia de su casa productora y la Compañía Cinematográfica Internacional, y mostraba imágenes de limeños de la alta sociedad, en contrapartida al cine europeo.

Un hito importante lo marcaría María Isabel Sánchez Concha (1889-1977), una escritora, socialité y conversadora que conquistó a un público intelectual y bohemio, sobresaliendo en el ámbito social y literario del país durante la década de 1920. Ella fue la inspiración del pintor y periodista Teófilo Castillo en sus reflexiones modernistas. Asimismo, estuvo a la vanguardia de la modernidad y la moda, y fue pieza clave en la producción de la segunda película narrativa nacional, *Del manicomio al matrimonio*. Esta película vio la luz, gracias al éxito de *Negocio al agua*, tras el cual, el director de la Compañía Cinematográfica Internacional se animó a invertir. El director de *Del manicomio al matrimonio* fue el fotógrafo francés Fernando Lund, quien era reconocido por su trabajo en varios periódicos y por su participación en la Primera Guerra Mundial. Debido a la competencia entre las empresas exhibidoras, se impulsó la producción de las primeras películas narrativas en el país, recalcando el papel creativo de cineastas como Lund.

Al mismo tiempo, con la llegada del cine sonoro se abrió un nuevo capí-

tulo en la historia del cine nacional. La productora Amauta Films, fundada en 1937, se volvió la más influyente de la época. Estuvo conformada por personas importantes en la industria como Felipe Varela La Rosa, Ricardo Villarán, Manuel Trullen y Francisco Diumenjo. El objetivo de esta productora era promover el idioma español, destacar los paisajes y las costumbres nacionales, así como competir en el mercado del cine internacional. Su primera película, *La bailarina loca*, recibió un inesperado éxito en taquilla. Otras de sus producciones, como *Sangre de Selva* (1937) y *Gallo de mi galpón* (1938), reflejaron la esencia de la vida y la cultura peruanas. No obstante, la racha se vio frenada con su película “Barco sin rumbo”, la cual fue vetada por la Junta de Censura, lo que le trajo reveses financieros y desencadenó su disolución. Pese a todo, Amauta Films le legó algo invaluable a la industria cinematográfica peruana, esta productora sentó las bases para futuras películas nacionales.

Más adelante, en la década de 1950, surgió la Escuela del Cusco, como un movimiento cinematográfico centrado en la representación de la realidad andina y la vida indígena a través de sus documentales y películas de ficción. Fue fundada por los cineastas Manuel Chambi, Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama. Esta escuela marcó un hito con el estreno de “*Kukuli*” en 1961, la primera película peruana hablada en quechua, dirigida por Figueroa, Nishiyama y César Villanueva. Otra producción destacada fue “*Jarawi*” de 1966, que era la adaptación de “*Diamantes y pedernales*” de José María Arguedas. Esta y otras producciones de la productora sobresalieron por su estilo visual innovador y su enfoque en los mitos y leyendas andinas, sumando significativamente al desarrollo del cine peruano. A pesar de las críticas y adversidades, la Escuela del Cusco logró retratar la esencia de la vida andina, ofreciendo un legado perdurable en la historia del cine peruano y ganando reconocimiento en festivales internacionales.

Uno de los cineastas más influyentes del país que se alzó en esos años fue Armando Robles Godoy, quien era reconocido por su estilo único y por tratar temas profundos y complejos en sus películas. La primera de ellas fue “*Ganarás el pan*”, de 1965, donde combinó tanto el documental con la ficción para retratar los modos de trabajo en el Perú. La película que lo consolidó como cineasta visionario fue “*En la selva no hay estrellas*” (1966), gracias a su enfoque innovador en su narrativa y en su técnica de hacer cine. Esta película se basó en una experiencia personal del director en la región del Huallaga, mientras que su película “*La muralla verde*” (1970), se basa en sus experiencias como colono en la selva, y es considerada una de sus obras maestras, ya que usó en ella técnicas narrativas avanzadas y un enfoque alegórico para representar la lucha del hombre contra un territorio inhóspito. Unas de las características del cine de Robles Godoy, fue que evitaba la sincronización de labios y se centró en detalles secundarios, dando a sus películas un estilo único que influenció a futuras generaciones de cineastas y estableció un estándar para el cine de autor en el país.

En 1972 aparecería algo que cambiaría la forma de hacer cine en el Perú. Durante el gobierno del General Juan Velasco Alvarado, se promulgó la Ley de Cine, la cual quería promover la producción cinematográfica nacional a través de incentivos fiscales y la exhibición obligatoria de películas nacionales en salas de cine. Al inicio, se destinó un porcentaje del impuesto sobre espectáculos públicos no deportivos a los municipios distritales, en tanto que, para los largometrajes, era el productor quien percibía la totalidad del impuesto, además de

una parte de la venta de entradas.

Como consecuencia, se reorganizó el impuesto cinematográfico y se hizo obligatoria la exhibición de películas peruanas para garantizar la proyección de cortometrajes y asegurar el retorno de la inversión y beneficios para el productor. Esto fue imprescindible para satisfacer la demanda del mercado peruano y promover la producción cinematográfica nacional como actividad de exportación. La iniciativa tuvo el respaldo de la teoría de “sustitución de importaciones” de la Cepal, y el apoyo del ministro de Industria, Alberto Jiménez de Lucio, y del cineasta antes mencionado, Armando Robles Godoy.

Debido al respaldo que otorgaba la ley mencionada anteriormente al cine nacional, surgieron nuevos directores y películas. Podemos destacar a Francisco Lombardi con *“Muerte al amanecer”* (1977), que retrata las últimas horas de un criminal condenado. A Nelson García Miranda con *“Bombón Coronado campeón”*, un cortometraje sobre un boxeador popular. Asimismo, a Jorge Suárez, quien plasmó temas sociales y ambientales en *“Shipibos”* (1974) y en *“Hombres del Ucayali”* (1974). Estos cineastas contribuyeron con nuevas perspectivas al cine del Perú, gracias a que tocaron diversas temáticas.

Otro momento importante en el cine nacional fue la formación en los años 80 del Grupo Chaski, el cual tuvo un papel primordial en el cine del Perú, ya que produjeron películas que reflejaban la realidad de la clase baja de la capital. Tomando inspiración del neorrealismo, tuvieron un enfoque documental mezclando elementos de ficción, lo que se reflejó en películas como *“Gregorio”* y *“Juliana”*, que contaban historias de luchas de los niños trabajadores de las calles, combinando historias individuales con un marco social. Su estilo visual consistía en mostrar la ciudad como un entorno extraño y agresivo, por lo que usaban tomas abiertas y extensas, acompañadas de lentes de larga distancia focal. Pese de su éxito, el Grupo Chaski se disolvió en 1991, pero dejó en el cine peruano un legado significativo.

Con todo esto, durante 1973 a 1992, aumentó la producción de cortometrajes en la industria del cine peruana. Su rentabilidad se vio reforzada en los 70's gracias al valor controlado del dólar estadounidense, lo que ayudó a rebajar los costos de producción. También contribuyó la importación barata de materiales fotográficos, lo que condujo a un aumento de producción a pesar de la calidad variable de los trabajos, además ayudó con beneficios sustanciales para los productores de cortometrajes. Asimismo, la exhibición obligatoria de cortometrajes se convirtió en un negocio lucrativo.

Poco tiempo después, en 1994 surgió una nueva Ley de Cinematografía debido a la crisis y paralización que había sufrido el cine nacional ocasionada por la eliminación de incentivos legales en 1990, lo que llevó a que los cineastas se quedaran sin apoyo financiero ni mercado donde exhibir sus producciones. Esta ley fue diseñada para revitalizar la producción de películas peruanas, dando financiamiento parcial y creando el Consejo Nacional de Cinematografía (Conacine). No obstante, los recursos otorgados no fueron los suficientes y la industria continuó enfrentando dificultades, como el declive económico, la competencia extranjera y la falta de infraestructura adecuada en la capital, lo que limitó su desarrollo y la capacidad de las películas peruanas para lograr el éxito.

Gracias a la Ley de Cinematografía de 1994, se creó la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) a cargo del Ministerio de Cultura. Esta institución ha sido importante en la promoción y apoyo del cine

nacional a través de la organización de concursos y el otorgamiento de incentivos económicos. Estos concursos han ayudado a muchos cineastas a financiar sus obras y a obtener visibilidad nacional e internacional. El Ministerio de Cultura, a través de ella, ha vinculado el cine con la cultura, reconociendo su valor como herramienta de expresión y reflejo de la sociedad nacional. Esto ha consolidado al cine en su papel de construir la identidad cultural y en la promoción de la cultura peruana. La DAFO ha servido, además, para crear un entorno donde se fomente la producción cinematográfica, dando recursos y oportunidades a los cineastas para que puedan hacer realidad sus proyectos.

Asimismo, durante los 90's, el neorealismo italiano influenció al cine peruano, y lo podemos apreciar en películas como "Todos somos estrellas", "La boca del lobo" y "Ciudad de M". esta última, muestra la desilusión y lucha de la gente popular urbana de la capital. Otra producción a destacar es "La vida es una sola" (1993) de Marianne Eyde, la cual nos retrata una perspectiva rigurosa sobre la violencia que se vivía en la guerra interna en Perú. Esta película muestra la desintegración violenta de la vida cotidiana y las relaciones sociales en una comunidad andina ocasionada por la pelea de grupos violentos como Sendero Luminoso y las fuerzas militares. Cabe señalar, que el largometraje anticipó algunas de las conclusiones del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación sobre la desintegración social en las comunidades andinas afectadas por el conflicto en Perú durante la década de 1980.

Algunas de las películas peruanas destacadas de la década de 1990 son:

"*Anda corre y vuela*" (1995) de Alberto Durant: toca temas sobre violencia política y la lucha de personajes afectados por el narcotráfico y el terrorismo.

"*Coraje*" (1998) también de Alberto Durant: cuenta los últimos meses de vida de María Elena Moyano, líder de la Federación de Mujeres de Villa El Salvador, asesinada por Sendero Luminoso, enseñándonos su valentía y las incertidumbres de su vida.

Francisco Lombardi en "*Sin compasión*" (1994) y "*Bajo la piel*" (1996), en ambas películas trató temas de crimen y moralidad reflejando el ambiente sociopolítico de la época.

Otros directores destacados fueron Augusto Tamayo San Román con "*La fuga del Chacal*" (1987), y Luis Llosa con "*Sniper*" (1993) y "*Fire on the Amazon*" (1993).

En las últimas dos décadas, el cine masivo en el país ha experimentado un notable crecimiento con producciones que buscan atraer a un público amplio y competir tanto en el mercado nacional como internacional. Lo que caracteriza a estas películas son su elevado presupuesto, calidad de producción y temas accesibles, que han servido para revitalizar la industria cinematográfica nacional. Ejemplo de ello tenemos a:

- "*Asu Mare*" (2013), dirigida por Ricardo Maldonado y basada en el monólogo del comediante Carlos Alcántara, que narra su vida y ascenso a la fama, mezclando comedia y autobiografía. Fue la película más taquillera en la historia del cine peruano, haciendo más de 10 millones de soles en su primer mes y generando una secuela igual de exitosa a su predecesora, "*Asu Mare 2*" (2015).

- "*¡Qué difícil es amar!*" (2018) de David Ames, una película que explora las complejidades de las relaciones modernas en un contexto urbano, siendo taquillera por su humor y representación de situaciones cotidianas.

- En "*A los 40*" (2014) de Bruno Ascenzo, vemos a un grupo de amigos en una fiesta de aniversario de su graduación, esta historia logró también éxito

en taquilla.

En el género de comedia musical, tenemos a “*Locos de amor*” (2016) de Frank Pérez-Garland, que nos cuenta un entrelazado de varias historias de amor a través de canciones populares, atrayendo a mucho público al cine y generando su secuela, “*Locos de amor 2*” (2018).

El género de terror no se ha quedado atrás y ha tenido su espacio con “*No estamos solos*” (2016) de Daniel Rodríguez Risco, destacada también por su calidad de producción y éxito en taquilla.

Este auge del cine de masas en Perú se debe a la mejora en la calidad de producción, a un enfoque estratégico en marketing y distribución, y a la conexión de las historias con temas universales tales como el amor, la familia y la amistad.

Otra característica de la cinematografía nacional que podemos apreciar en los últimos tiempos ha sido la importancia que ha cobrado el cine de autor, caracterizándose por su enfoque personal y artístico en temas sociales, culturales y políticos profundos. Ejemplos de ello tenemos a:

- “*La teta asustada*” (2009) de Claudia Llosa, la cual trata sobre las secuelas psicológicas de la violencia sexual durante el conflicto armado interno en el Perú. Esta película ganó el Oso de Oro en Berlín y fue nominada al Oscar a la Mejor Película Extranjera.

- “*Madeinusa*” (2006) también de Claudia Llosa, trata sobre una adolescente en un remoto pueblo andino durante la Semana Santa. La película fue bien recibida internacionalmente, consolidando a Llosa como una voz importante en el cine de autor latinoamericano.

- “*Días de Santiago*” (2004) de Josué Méndez, retrata la vida de un ex-soldado que lucha por readaptarse a la vida civil en la capital. El filme ganó premios en festivales internacionales como Toronto y Mar del Plata debido a su enfoque realista y a su crítica social.

- “*Paraíso*” (2009) de Héctor Gálvez, nos cuenta la historia de un grupo de adolescentes en un asentamiento humano en las afueras de Lima, quienes exploran sus sueños y desafíos. Esta obra obtuvo premios en los festivales de Lima y Guadalajara.

- “*Canción sin nombre*” (2019) de Melina León, nos narra la historia de una joven indígena y su hija recién nacida, quien es secuestrada en una clínica en Lima, toca temas como la corrupción y los derechos humanos. La película se destacó en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes y ganó varios premios internacionales.

Del mismo modo, podemos apreciar que el cine autogestionado ha ido ganado terreno en el país, ayudando a que los cineastas creen y distribuyan sus películas de forma independiente. Esto ha promovido más diversidad y experimentación en el cine nacional. Como ejemplo de este tipo de cine tenemos a:

- “*Videofilia (y otros síndromes virales)*” (2015) de Juan Daniel F. Molero, el filme nos enseña la vida de jóvenes inmersos en internet y redes sociales. La película ganó el Tiger Award en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam, debido a su estilo experimental y a su uso innovador de los medios digitales.

- “*Los sueños del insomnio*” (2015) de Omar Forero, la película nos muestra la vida en un pequeño pueblo de la costa peruana, fue proyectada en varios festivales internacionales, resaltando por su enfoque lírico y captura de la realidad nacional.

- “*Encadenados*” (2014) de Miguel Barreda, es un thriller psicológico

independiente que ha estado en diversos festivales, y ha sido elogiado por su narrativa intrigante y el suspenso que envuelve al espectador.

- *“El mudo”* (2013) de Daniel y Diego Vega, nos cuenta la historia de un juez que queda mudo tras un atentado. El filme fue bien recibido en festivales como Locarno y Toronto gracias a su profundidad y originalidad.

- *“El limpiador”* (2012) de Adrián Saba, nos muestra a una Lima afectada por una epidemia. La película ganó premios en festivales internacionales y se financió en parte a través de crowdfunding, sobresaliendo por su cinematografía y narrativa emotiva.

Y es que el cine autogestionado en Perú nos enseña un gran potencial de crecimiento y evolución. Gracias al apoyo de plataformas digitales y al interés global por nuevas voces, es posible que continúe dándonos obras significativas y de alta calidad.

Ya que hemos mencionado dos importantes características del cine peruano actual, como son el cine de autor y la autogestión, no podemos dejar de lado el surgimiento e incremento que ha tenido el cine regional actualmente. Este cine empezó con la película ayacuchana *“Lágrimas de Fuego”*, dirigida por José Gabriel Huertas y Melinton Eusebio. El filme fue el inicio de una producción continua de películas en otros departamentos del Perú, aumentando significativamente la producción regional durante el siglo XXI. Desde entonces, han destacado regiones como Ayacucho, Puno, Junín y Cajamarca como los centros de dicha producción cinematográfica.

El cine regional se caracteriza por su diversidad y riqueza cultural. Se suele contar historias locales, costumbres, leyendas y realidades sociales de las distintas regiones del país. Los géneros más comunes son el melodrama y el horror, añadiendo elementos de la tradición oral andina, como monstruos y leyendas locales. Asimismo, se crea una hibridación única combinando formas tradicionales de contar las historias con convenciones de géneros populares.

Este cine ha enfrentado desde sus inicios diversos desafíos importantes, como la falta de recursos y la dificultad para acceder a equipos de grabación. No obstante, la disminución en los precios de la tecnología ha permitido que cineastas de muchas regiones puedan hacer sus películas con bajo presupuesto. La producción regional ha aumentado durante los últimos años, alcanzando un pico en 2015 con 19 largometrajes. Pese a la pandemia, que afectó gravemente a la industria cinematográfica mundial, el cine regional peruano ha continuado su crecimiento, adaptándose a nuevas formas de distribución como las plataformas en línea.

Algunas de las películas más reconocidas del cine regional peruano son:

- *“Lágrimas de fuego”* (1996) - José Gabriel Huertas y Melinton Eusebio
- *“Cementerio General”* (2013) - Dorian Fernández Moris
- *“El huerfanito”* (2004) - Flaviano Quispe
- *“Chicama”* (2012) - Omar Forero
- *“Pueblo viejo”* (2015) - Hans Matos Cámac

Como directores destacados tenemos a:

Palito Ortega Matute: reconocido por su trilogía sobre la violencia política que incluye a *“Dios tarda pero no olvida”*, *“Sangre inocente”* y *“La Casa Rosada”*.

Óscar Catacora: director de *“Wiñaypacha”*, una película en idioma aymara que ha recibido reconocimiento internacional.

Henry Vallejo: director de *“El secreto de Tariciri”* y *“Manco Cápac”*.

Cabe resaltar que, el cine regional peruano ha sido reconocido en varios festivales internacionales y nacionales. Algunas de las películas que han recibido más premios han sido “*Chicama*”, que obtuvo numerosos premios y fue seleccionada para representar al país en los Premios Goya. Asimismo, tenemos a “*Wiñaypacha*”, la cual ganó tres premios importantes en el Festival de Guadalajara, incluyendo el de Mejor Ópera Prima. Estas premiaciones no solo destacan la calidad de las producciones regionales, sino también su impacto cultural y artístico en el contexto del cine nacional.

Pero no todas son buenas noticias para el cine peruano, uno de los principales desafíos para el cine nacional sigue siendo la distribución y exhibición de los filmes. La competencia con producciones extranjeras y la falta de salas de cine adecuadas restringen el alcance de las producciones nacionales.

Las plataformas digitales han servido para crear más oportunidades en pro de la distribución, sin embargo, también presentan desafíos como la monetización y la protección de los derechos de autor.

Otro reto importante para el desarrollo del cine nacional viene siendo la falta de políticas culturales coherentes y sostenidas, por lo cual es necesario un mayor apoyo del estado y la implementación de políticas que favorezcan la producción y distribución de películas peruanas.

Igualmente, es de suma importancia la conservación del patrimonio cinematográfico, puesto que muchas películas antiguas están en riesgo de perderse, debido a la falta de recursos para su restauración y preservación.

Conclusión

Pese a las dificultades, el cine peruano ha demostrado una importante resiliencia y diversidad a lo largo de su historia. Desde los inicios del cine mudo hasta las producciones contemporáneas, el cine nacional ha evolucionado y ha contribuido notablemente a la cultura del país. La diversidad de nuestro cine es uno de sus mayores activos, abarcando una amplia gama de géneros y estilos; lo que se ve reflejado en las múltiples voces y perspectivas que componen la cultura peruana y que permiten que el cine nacional resuene con audiencias tanto dentro y fuera del país. El futuro del cine peruano depende en gran medida del apoyo que reciba a nivel estatal como privado. En ese sentido, la promoción de políticas culturales adecuadas y el aprovechamiento de las nuevas tecnologías pueden ayudar a superar los desafíos actuales y a garantizar un futuro próspero para la cinematografía nacional. Tanto la preservación del patrimonio cinematográfico, el fomento a la producción y la distribución de películas nacionales, junto con la adaptación a las plataformas digitales, serán claves para mantener y fortalecer la invaluable tradición del cine peruano.

Referencias

- Bedoya, R. (1995). *Cien años de cine en el Perú: Una historia crítica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Bedoya, R. (1999). *El cine silente en el Perú*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial.
- Bedoya, R. (2017). *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial.
- Bedoya, R. (2019). El nuevo cine peruano: Tendencias y perspectivas. *Revista de Cine Latinoamericano*, 8(3), 12-29.
- Benavente, G. (2019). *La revolución y la tierra*. Perú: Tondero Producciones.

- [Documental].
- Bisbano, D. (2012). *Rodencia y el diente de la princesa*. Perú: Vista Sur Films. [Película].
- Cabellos, E. (2015). *Hija de la laguna*. Perú: Guarango Cine y Video. [Documental].
- Castro, M. (2021). *Historias del cine peruano contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Catacora, Ó. (2017). *Wiñaypacha*. Perú: Cine Aymara. [Película].
- De La Fuente, J. (2012). La producción de cine en el Perú: Análisis histórico y perspectivas futuras. *Revista de Estudios Culturales*, 14(2), 45-67.
- Delgado-Aparicio, A. (2017). *Retablo*. Perú: Señor Z Producciones. [Película].
- Dourojeanni, E. (2008). La Ley de Cine de 1972 y su impacto en la industria cinematográfica peruana. *Revista Peruana de Comunicación*, 10(1), 23-39.
- Espinoza, J. (2020). Desafíos contemporáneos del cine peruano. *Peruvian Cinema Journal*, 5(2), 89-104.
- Fernández, J. (2004). *La era del cortometraje en el Perú: 1973-1992*. Lima: Instituto de Estudios Audiovisuales.
- Fernández-Moris, D. (2013). *Cementerio General*. Perú: Audiovisual Films. [Película].
- Forero, O. (2015). *Los sueños del insomnio*. Perú: Independiente. [Película].
- Gálvez, H. (2009). *Paraíso*. Perú: El Mar Films. [Película].
- Gálvez, H. (2014). *NN*. Perú: El Mar Films. [Película].
- Gavilán, L. (2002). *Cine y sociedad en el Perú del siglo XX*. Lima: Editorial Horizonte.
- León, M. (2019). *Canción sin nombre*. Perú: La Vida Misma Films. [Película].
- Lindo, J. (2020). *Nuna: La agonía del Wamani*. Perú: Pachamama Films. [Película].
- Llosa, C. (2006). *Madeinusa*. Perú: Vela Producciones. [Película].
- Llosa, C. (2009). *La teta asustada*. Perú: Vela Producciones. [Película].
- Méndez, J. (2004). *Días de Santiago*. Perú: Chullachaki Producciones. [Película].
- Ministerio de Cultura del Perú. (2020). *Estadísticas de la industria cinematográfica peruana*. Lima: Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO).
- Molero, J. D. F. (2015). *Videofilia (y otros síndromes virales)*. Perú: Animalita Films. [Película].
- Relayze, J. (2015). *Rosa Chumbe*. Perú: Fábrica de Sueños. [Película].
- Saba, A. (2012). *El limpiador*. Perú: Flamingo Films. [Película].
- Schuldt, E. (2005). *Piratas en el Callao*. Perú: Alpamayo Entertainment. [Película].
- Ulloa, R. (2018). *Panorama del cine regional en el Perú*. Arequipa: Editorial Sur.
- Vega, D. y Vega, D. (2013). *El mudo*. Perú: Maretazo Cine. [Película].



GUÍA DE ANÁLISIS DE PELÍCULAS LATINOAMERICANAS

En este apartado, se presentan algunas de las películas que han sido analizadas en el curso, con una guía para su análisis y algunos aspectos que pueden ser de interés para los estudiantes. Las películas presentadas son primordialmente obras de ficción realizadas en el siglo XXI y cada guía ha sido presentada por el profesor orientador de la clase, introduciendo algunos elementos que pueden ser de ayuda para quienes, independientemente de si han sido alumnos del curso, estén interesados en acercarse a estos u otros títulos del cine latinoamericano.

Las películas que incluye esta guía son:

Película	País	Director	Año
<i>De jueves a domingo</i>	Chile	Dominga Sotomayor	2012
<i>El agente topo</i>	Chile	Maité Alberdi	2020
<i>Amores perros</i>	México	Alejandro González Iñárritu	2000
<i>Una película de policías</i>	México	Alonso RuizPalacios	2021
<i>Whisky</i>	Uruguay	Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll	2004
<i>Los tiburones</i>	Uruguay	Lucía Garibaldi	2018
<i>Wiñaypacha</i>	Perú	Oscar Catacora	2017
<i>Canción sin nombre</i>	Perú	Melina León	2019
<i>Los colores de la montaña</i>	Colombia	Carlos César Arbeláez	2010
<i>Matar a Jesús</i>	Colombia	Laura Mora	2017
<i>Sumergible</i>	Colombia- Ecuador	Alfredo León León	2020
<i>Con mi corazón en Yambo</i>	Ecuador	María Fernanda Restrepo	2011

1. AMORES PERROS

País: México

Año: 2000

Dirección: Alejandro González Iñárritu

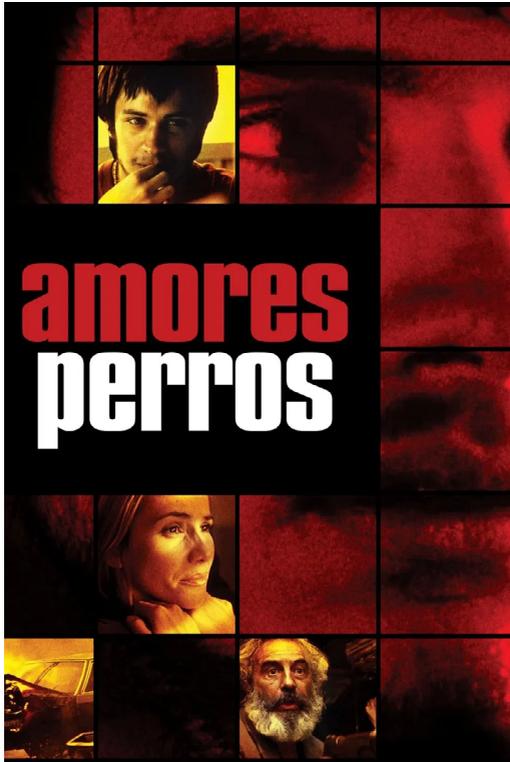
Guion: Guillermo Arriaga

Producción: Altavista Films, Zeta Film

Dirección de Fotografía: Rodrigo Prieto

Sonido: Martín Hernández

Reparto: Gael García Bernal, Vanessa Bauche, Emilio Echevarría, Álvaro Guerrero, Goya Toledo, Marco Pérez, Gustavo Sánchez Parra, Jorge Salinas, Rodrigo Murray, Humberto Busto



En el año 2000, una película marcó un hito dentro del panorama fílmico en México por muchos motivos. Amores perros se estrenó dos semanas antes de las históricas elecciones que sacaron al Partido Revolucionario Institucional (PRI) del poder en México tras más de 70 años en el gobierno. La película fue vista como parte de una corriente en la que la sociedad mexicana quería un cambio y que pedía nuevos textos culturales que capturaran el estado anímico de la nación.

Antes de su estreno en México, la cinta ganó el gran premio de la Semana de la Crítica del Festival de Cannes, luego de que fuera rechazada para la sección oficial por ser “demasiado violenta”, según comenta González Iñárritu en una entrevista incluida en

la edición del DVD hecha por la colección Criterión por el 20 aniversario de la cinta. La estrategia de mercadotecnia consistió en presentar ese premio en Cannes como un orgullo nacional, “como si México hubiera ganado el Mundial de Fútbol”. Ese verano en México, Amores perros fue un éxito de taquilla y de opinión pública, la gente fue a los cines y se encontró con una cinta poderosa que reflejaba su propia realidad.

Desde la década de 1960, el llamado “nuevo cine mexicano” había apostado por una mayor calidad artística después del declive que siguió a la llamada época dorada del cine mexicano en los años 40. Amores perros implicó así un auge de esa “nueva ola” en el cine mexicano, con antecedentes aislados pero importantes como Los olvidados (Buñuel, 1950) o El callejón de los milagros (Fons, 1995).

Financieramente, *Amores perros* también se trató de una producción inusual en esa época pues no contó con los apoyos públicos para el cine como producto cultural, sino que fue financiada enteramente por la iniciativa privada, apostando por un cine de calidad artística pero también con una finalidad comercial que buscara un retorno de inversión. También en ese sentido contribuyó a una revitalización del cine mexicano cuya producción empieza a ascender notablemente desde el año 2000.

Alejandro González Iñárritu provenía del ámbito de los medios de comunicación, donde hizo importantes innovaciones en la industria nacional. Era bien conocido ya entonces en la sociedad mexicana por ser un locutor audaz y de gran personalidad en la estación radiofónica WFM, y había trabajado varios años haciendo anuncios televisivos de notoria creatividad para el Canal 5, el canal más juvenil de Televisa (muchos de estos anuncios figuran en las pantallas de televisores en *Amores perros*).

Guillermo Arriaga, quien escribió el guion de la película, también ya era conocido como novelista. Arriaga afirma que el guion de *Amores perros* —titulado originalmente *Perro negro, perro blanco*— era algo en lo que él ya trabajaba cuando González Iñárritu entró en contacto con él, y el director se involucró en su desarrollo desde el primer tratamiento.

Como había demostrado en Cannes, *Amores perros* fue capaz de atraer al público internacional, logrando incluso una nominación al Premio Oscar a Mejor película extranjera. González Iñárritu empezó a ser visto como parte de una nueva generación de directores mexicanos que incluía a sus amigos Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro, quienes habían rodado su primera película en México —*Solo con tu pareja* (Cuarón, 1991) y *Cronos* (Del Toro, 1992)— antes de saltar a Hollywood. Eran directores capaces de hacer cine que atrajera a audiencias globales y al público en general más allá de los circuitos de festivales, lo que también los hacía capaces de encontrar fondos de financiación de la iniciativa privada.

La película empieza significativamente con un formidable choque —tanto por cómo ocurre en la trama como por el modo realista en que se presenta y en que fue filmado— que es el que vinculará las tres historias de que consta la trama. En la Ciudad de México, muestra *Amores perros*, personas muy distintas afectan sus vidas chocando entre sí.

El accidente es ocasionado por el joven Octavio (Gael García Bernal) mientras huye de unos matones con quienes se involucró en el mundo de las peleas clandestinas de perros. Octavio está enamorado de Susana (Vanessa Bauche), la mujer de su hermano Ramiro (Marco Pérez), una chica adolescente que tiene ya un bebé con Ramiro. Cuando el perro de Octavio, Cofi, mata al perro de peleas de un maleante conocido como El Jarocho (Gustavo Sánchez Parra), Octavio decide hacer pelear a su perro para conseguir dinero y fugarse con Susana. La trama se va complejizando de modo ascendente hasta desembocar en el accidente mostrado al inicio de la película.

Se muestra entonces la segunda trama, en la que Daniel (Álvaro Guerrero) acaba de dejar a su familia para vivir con su amante, la modelo española Valeria (Goya Toledo), en un apartamento nuevo. Cuando Valeria va a comprar el vino para celebrar, el coche de Octavio se impacta contra el de ella, dejándola convaleciente en una silla de ruedas, con la pierna gravemente herida. Además, el pequeño perro de Valeria se mete tras de una pelota en un agujero en el suelo del apartamento y no sale a pesar de las llamadas de su dueña. El episodio transcurre mostrando un deterioro paulatino de la relación entre Daniel y Valeria, paralelo a la angustia de ambos por el perro que no sale de debajo del suelo y al que se escucha rasguñar y trasladarse bajo el suelo en las noches.

La tercera trama, de la que se han insertado ya fragmentos en las primeras dos, sigue a El Chivo (Emilio Echevarría), un intelectual que abandonó a su familia para ser guerrillero, y que ahora vive como indigente y se dedica a asesinar personas por encargo. En las calles de la ciudad observa de lejos la vida de

Maru (Lourdes Echevarría), la hija a la que abandonó años atrás, sin atreverse a contactarla. Es contratado para asesinar a una persona, pero su encuentro con el perro Cofi, al que rescata tras el accidente y cura, lo hace redimirse y cambiar de vida, terminando la película con una nota de redención y esperanza.

La estructura del relato en *Amores perros* —como sucederá en las dos siguientes películas de González Iñárritu, también escritas por Guillermo Arriaga, *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006)— no sigue un orden cronológico clásico, sino una lógica emocional. Si bien hay intertítulos que dividen el relato en tres —“Octavio y Susana”, “Daniel y Valeria”, “El Chivo y Maru”— las tramas aparecen también unas dentro de otras, sin respetar el orden cronológico. Se empieza con el accidente, luego se vuelve al pasado al origen de esa trama. Después de mostrar de nuevo el accidente como desenlace de la trama de Octavio, se regresa en el tiempo al mostrar la misma entrevista de Valeria que Octavio vio en la televisión ese día, pero ahora desde el punto de vista de ella, para de nuevo repetir el accidente. La trama de El Chivo es la más “porosa”, es decir, varias escenas suyas están intercaladas a lo largo de toda la película en las otras dos tramas. Pero también su trama es “invadida” por las otras: ve pasar a Ramiro golpeado con Susana, con lo que esta tercera trama sirve de desenlace de la primera. Más adelante, en esta tercera parte de la película, se muestra la muerte de Ramiro robando un banco.

Este entrelazamiento de tramas, personajes y tiempos genera una sensación de desorden, de caos, pero también de que todos los personajes se afectan unos a otros violentamente incluso sin conocerse. La académica Laura Podalsky¹⁶ apunta que, en este sentido, la película sugiere que la vida de una persona afecta las de los demás y que la sociedad mexicana misma está descendiendo en espiral hacia un vórtice de violencia.

Estéticamente la película también fue innovadora. La fotografía de Rodrigo Prieto utiliza un efecto en el celuloide conocido como bleach bypass o salto de blanqueado, que se consigue al omitir el blanqueado en el revelado de la película, lo que genera un efecto de mayor contraste, negros más intensos, colores desaturados y más grano; una técnica que después muchas cintas imitarían. Este efecto, junto con el uso de lentes de gran angular y una continua cámara al hombro, da una sensación de realismo sucio y urbano. La música es escasa pero puntualmente insertada en la película, conformada por las notas tristes de la partitura original compuesta por Gustavo Santaolalla, de corte experimental, que acompañan más bien los momentos de reflexión de los personajes. A excepción de dos secuencias de montaje. En la primera, la rítmica melodía de “Sí, señor” del grupo Control Machete —un rap con muchos bajos cantado por la voz grave y ronca del vocalista— muestra a los personajes en momentos de euforia: Octavio peleando a Cofi y ganando, Ramiro asaltando bancos y teniendo relaciones sexuales con una compañera de trabajo. En cambio, minutos después la balada rock “Lucha de gigantes” del grupo español Nacha Pop funciona como contrapunto pues musicaliza un montaje paralelo entre Octavio y Susana teniendo relaciones sexuales y la violenta golviza a Ramiro solicitada por Octavio.

Amores perros marcó un antes y un después en el cine mexicano, pues ofreció al gran público una historia violenta en el México contemporáneo, pero lo hizo de un modo innovador estética y narrativamente, lo que atrajo la atención del público internacional. Además, demostró que en México podía hacerse

16 Podalsky, L. (2011). *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan. Pág. 90.

un cine atractivo y viable comercialmente sin renunciar a la pretensión artística. Así lo demuestra el hecho de que impulsara la carrera de todos los involucrados en su producción, hoy grandes referentes de la industria tanto a nivel nacional como internacional.

2. UNA PELÍCULA DE POLICÍAS

País: México

Año: 2021

Dirección: Alonso Ruizpalacios

Guion: David Gaitán y Alonso Ruizpalacios

Producción: Netflix

Dirección de Fotografía: Emiliano Villanueva

Reparto: Mónica del Carmen, Raúl Briones



Esta película es un interesante caso de estudio, sobre todo por su forma de jugar con los géneros cinematográficos, al ser una mezcla experimental de ficción y documental. Por otro lado, permite una inmersión en la sociedad mexicana a través de una de sus instituciones más cuestionadas: la policía, concretamente, la policía de la Ciudad de México, “una frontera entre el poder y la sociedad” como se dice en la película.

Se trata del tercer largometraje del mexicano Alonso Ruizpalacios, tras haber alcanzado el éxito con dos piezas de ficción. Con Güeros (2014) ganó los principales premios de cine mexicanos, los Arieles, y Museo (2018) fue protagonizada por Gael García Bernal y ganadora al mejor guion en el Festival de Cine de Berlín, entre otras nominaciones. *Una película de policías* es producida por Netflix y estuvo nominada

al Premio Ariel a mejor película y ganó mejor director (Ruizpalacios), mejor actriz (Mónica del Carmen), mejor actor (Raúl Briones), mejor guion original y mejor largometraje documental, entre otras nominaciones nacionales e internacionales.

La película está dividida en dos partes de igual duración y muy diferentes entre sí. Durante la primera mitad, seguimos las experiencias diarias de los policías María Teresa Hernández Cañas y José de Jesús Rodríguez Hernández, interpretados por Mónica del Carmen y Raúl Briones, respectivamente. La mezcla de géneros es confusa, pues el formato aparentemente es el de un documental, siguiendo la narración de los personajes, que a ratos suena en voz en off y a veces sucede con los personajes hablando a cámara. Como se desvela al final, la voz es de los policías reales, pero son los actores que los interpretan quienes aparecen a cuadro haciendo lip sync. Así, se trata de acciones recreadas por actores, como en la ficción, y no de acciones reales recogidas en la cámara, como sucedería en un documental tradicional. Además, se sigue una narrativa

convergente, pues se muestra primero la perspectiva de Teresa, con un primer capítulo titulado “Teresa”. A continuación, viene la perspectiva de Montoya (apodo de José de Jesús Rodríguez), lo que titula el capítulo dos, “Montoya”. El tercer capítulo explora brevemente la relación sentimental de estos dos policías que son pareja, y se titula “Teresa y Montoya”.

A la mitad, la película hace un cambio radical, pues revela el artificio hasta entonces visto, para hacer patente que se trata de dos actores interpretando a estos personajes. Y se explica entonces el proceso que los actores vivieron para hacer la película —en un nuevo capítulo, el cuarto, titulado “Un actor se prepara”— al enrolarse en la escuela de la policía y vivir durante 101 días el duro proceso de preparación de cualquier policía. En esos días, Mónica del Carmen y Raúl Briones recogieron testimonios grabándolos en su teléfono celular y varios son incorporados a la película. Se muestra cómo interactúan con otros policías en este proceso y cómo se preparan, con no pocas frustraciones y sufrimientos. Estos dos actores pudieron reflexionar así sobre la realidad del proceso de incorporarse a la policía y transmitirlo al espectador. Se habla entonces de asuntos que ya se habían incoado en la primera parte de la película: la corrupción dentro del cuerpo policial a todos los niveles, la poca seguridad de los policías, el origen desaventajado de quienes se unen a la policía, la discriminación de la ciudadanía hacia ellos, los abusos de poder, etcétera. El tramo final de la película cuenta el desenlace de esta pareja de policías —se titula “El fin de la patrulla del amor”— y finalmente muestra los rostros de los policías reales, María Teresa Hernández Cañas y José de Jesús Rodríguez Hernández, cuya voz y testimonios reales habíamos escuchado a lo largo de la película con los rostros de Mónica del Carmen y Raúl Briones.

Una película de policías es una cinta audaz, que muestra de forma original e interesante una realidad social tan cercana a la ciudadanía como quizá poco conocida, a la vez que hace patentes las posibilidades narrativas del género documental.

3. WHISKY

País: Uruguay

Año: 2004

Dirección: Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll

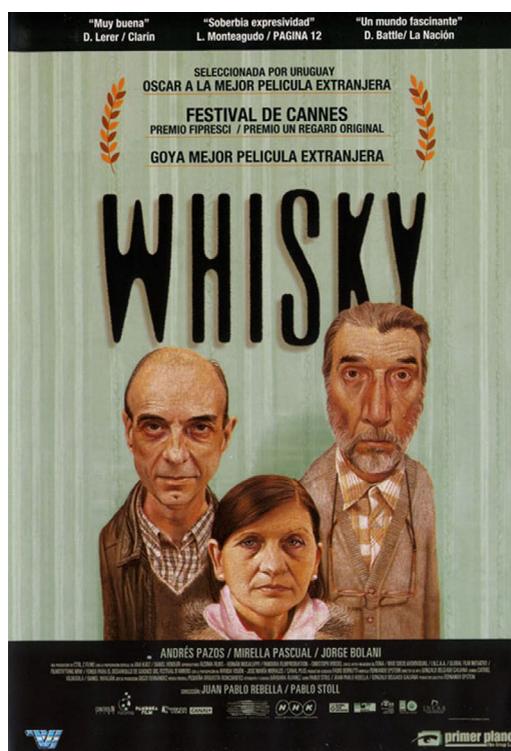
Guion: Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll y Gonzalo Delgado.

Producción: Pandora, Control Z, Rizoma, Fernando Epstein, Cristoph Friedel, Hernán Musaluppi.

Dirección de Fotografía: Bárbara Álvarez

Reparto: Andrés Pazos, Mirella Pascual y Jorge Bolani.

Jacobo Köller (Andrés Pazos) es el dueño de una vieja fábrica de medias en la que trabaja Marta (Mirella Pascual). Ambos llevan una vida monótona y rutinaria, centrada en el trabajo hasta que Herman (Jorge Bolani), el hermano



exitoso de Jacobo que vive en Brasil, dueño de una fábrica de medias en San Pablo, anuncia que viajará a Montevideo. Tras el anuncio de la visita inesperada de su hermano, Jacobo le pide a Marta que finja ser su esposa durante la estadía de Herman y que se mude a su departamento para construir esta mentira. Marta acepta. “Esa vida aparente, ilusoria, pretensión de una felicidad inexistente, busca disimular una existencia en verdad vacía, rutinaria y hermética. Tanto para Marta como para Jacobo, la vida está marcada por los ritmos del trabajo, como un reloj interno capaz de acompañar la existencia” (Lema Mosca, 2023, pág. 386). La llegada de Herman, quien no solo tiene éxito en lo profesional, sino que además está casado y tiene dos hijos, no hará más que mostrar lo solitarios y fracasados que son Jacobo y Marta, pese a la simulada felicidad existente.

Whisky es considerada una película fundacional del cine uruguayo, en tanto consolidó una nueva manera de contar y hacer cine. Es una película modélica porque se coloca en medio de las tendencias universalistas y regionalistas típicas del cine actual. Por un lado, la historia, los personajes y sus acciones cotidianas podrían ser equiparables a los de cualquier cinematografía. Pero al mismo tiempo, “lo uruguayo” y el estilo de vida uruguayo están presentes en toda la película, lo que la vuelve reconocible para el público local y regional (Lema Mosca, 2023). El cine uruguayo se consolida en la época en la que se estaba desarrollando el nuevo cine argentino y en *Whisky* se nota esta influencia en la manera en la que se cuenta, en los temas que se abordan, en la construcción de los personajes, en lo que se dice, pero, más importante, en lo que no se dice. El nuevo cine argentino no le quiere decir al espectador qué tiene que pensar o qué tiene que sentir (Aguilar, 2010). En este sentido, Juan Pablo Rebella, director de la película, decía en una entrevista que a él y a Pablo Stoll les interesaba más el cine que deja preguntas que el que da respuestas. Para él, el cine que buscaba dar respuestas, soluciones o moralejas era un cine paternalista y consideraba que cada uno debía llegar a sus propias conclusiones y que por eso en *Whisky* dan la mínima información, para que la gente pueda pensar lo que quiera (“El éxito de *Whisky* es tan hermoso como peligroso”. Entrevista con Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004).

La película adopta un enfoque minimalista y realista en su estilo visual y narrativo. Se centra en situaciones cotidianas y diálogos naturales. Una de las características principales del nuevo cine argentino en la que se enmarca esta película es la de contar historias mínimas, centradas en dinámicas humanas y en las complejidades emocionales de sus personajes (Aguilar, 2010). Los directores buscaron “retratar tres personajes muy solos, algo patéticos, pero siempre sintiendo cariño y ternura por ellos. Donde no hubiera buenos y malos” (“El éxito de *Whisky* es tan hermoso como peligroso”. Entrevista con Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004). No hay una crítica moral de los personajes, simplemente se los muestra como son, con sus luces y sombras.

Whisky refleja el Uruguay que quedó de la crisis del 2002, un país gris en el imaginario colectivo, aburrido, mediocre que intenta levantarse; encarnado en los personajes de Jacobo y Marta, mientras que el personaje de Herman representa la visión que tiene la clase media que sobrevivió a la crisis, que ve en el exterior la posibilidad de realización. La película aborda temas universales como la identidad, el autoengaño, la mentira y las relaciones familiares. Sobre la mentira, Pablo Stoll decía en una entrevista: “La mentira es una parte fundamental de nuestras vidas, sobre todo si contamos a las ficciones que vemos, como mentiras que son. En la película los personajes se inventan una vida me-

por, para poder seguir con la vida que llevan. Marta escucha canciones de amor y va al cine a ver películas de amor, tal vez la mentira estaba en su vida desde antes de aceptar la propuesta de Jacobo” (“El éxito de *Whisky* es tan hermoso como peligroso”. Entrevista con Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004).

La película tiene un tono melancólico y un ritmo pausado y contemplativo, que refleja la monotonía de la vida de los personajes. Esto permite que los momentos se desarrollen gradualmente, dando espacio para la reflexión y profundización de los protagonistas. Un gran aliado para esto es el silencio. En *Whisky* el silencio es casi un personaje más. Entre el ruido de la fábrica y las mentiras que dicen los personajes, en el medio está el silencio, lo que no se dice. Según Stoll, *Whisky* trataba sobre las cosas no dichas y el silencio (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll directores de *Whisky*, 2004). Buscaban “contar una historia donde fuera más importante lo que queda afuera que lo que se dice o lo que se muestra” (“El éxito de *Whisky* es tan hermoso como peligroso”. Entrevista con Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004).

Los directores querían “retratar una atmósfera llena de desencanto y soledad, pero sin tomarse nada de eso demasiado en serio” (“El éxito de *Whisky* es tan hermoso como peligroso”. Entrevista con Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004), y esto último se refleja en que, si bien la película toca temas como la identidad y la soledad, se hace a través de momentos de ironía y comedia en las dinámicas familiares complejas y en las situaciones incómodas que atraviesan los personajes.

Whisky es una de las películas más relevantes en la historia del cine uruguayo. Hizo real la viabilidad de un cine hecho en Uruguay, ubicó al país en el mapa y fue y es hasta el día de hoy un modelo a seguir para todo el que quiera hacer cine. En 2013 fue elegida por un colectivo integrado por representantes de diez festivales del continente como la mejor película latinoamericana de los últimos 20 años (Lema Mosca, 2023).

Referencias

- Aguilar, G. (2010). *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll directores de *Whisky*. (2004). Obtenido de Vanavision: <https://vanavision.com/2004/09/juan-pablo-rebella-y-pablo-stoll-directores-de-whisky/>
- Lema Mosca, Á. (2023). *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*. Ciudad de la Costa: Sujetos editores.
- Reviriego, C. (2004). “El éxito de *Whisky* es tan hermoso como peligroso”. Entrevista con Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll. Obtenido de *Ibermedia Digital*. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/entrevistas/el-exito-de-whisky-es-tan-hermoso-como-peligroso/>
- Ruffinelli, J. (2015). *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.

4. LOS TIBURONES

País: Uruguay

Año: 2019

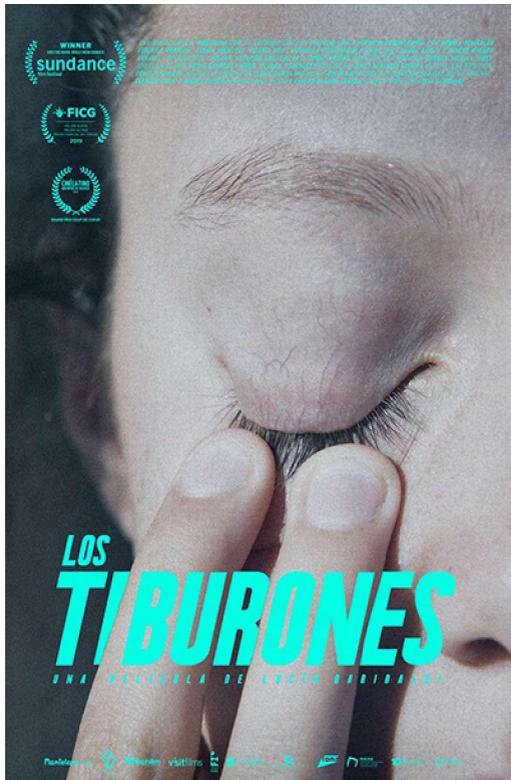
Dirección: Lucía Garibaldi

Guion: Lucía Garibaldi

Producción: Montelona Cine, Isabel García, Pancho Magnou, Arnábal

Dirección de Fotografía: Germán Nocella

Reparto: Romina Bentancur, Federico Morosini, Fabián Arenillas, Antonella Quistapache, Valeria Lois, Bruno Pereyra y Jorge Portillo.



“La tranquilidad de un pequeño balneario se ve alterada por la sospecha de una insólita invasión de tiburones, algo preocupante para los lugareños. Rosina (Romina Bentancur) tiene 14, es la del medio de tres hermanos, no tiene amigos y sus intercambios con el mundo no pasan de monosílabos o alguna frase suelta; ella cree haber visto algo en el mar, pero nadie parece prestarle demasiada atención. En su familia están más preocupados por la ajustada economía doméstica, el trabajo y la temporada de verano que se avecina. Cuando su padre la lleva a trabajar en el mantenimiento de las casas de veraneo de la zona conoce a Joselo (Federico Morosini), un pescador algo más grande que ella. Entre piscinas sucias, jardines pomposos y playas desiertas, Rosina empieza

a experimentar algo nuevo: el deseo de acortar la distancia entre su cuerpo y el de Joselo. Pero es un interés poco correspondido. Para llamar su atención elabora un plan retorcido y algo torpe, moviéndose invisible y peligrosa, como inspirada por la presencia de los misteriosos depredadores” (Los tiburones. Una película de Lucía Garibaldi, 2019).

Los tiburones es una película que habla de la adolescencia, de crecer, de la soledad, de sentirse incómodo y fuera de lugar, habla del deseo, no solo del deseo sexual, sino también de eso que se quiere conseguir. Es una película que combina elementos de coming-of-age con suspenso psicológico y una impronta y una cadencia bien uruguayas. Lucía Garibaldi más que contar una historia, compone un lugar: la adolescencia (Kanopa, 2019).

La directora emplea una estética visual que se caracteriza por el minimalismo, la simplicidad y la claridad en la composición de cada escena. Con una influencia clara del cine de Lucrecia Martel, Lucía Garibaldi construye una película extremadamente sensorial. Se siente el gusto a la sal del mar, el olor al pasto recién cortado, a transpiración, el calor en la piel. “Todo en *Los Tiburones* es viscoso y huele ácido, como ropa interior olvidada por meses en un bolso de gimnasio. Y quizás este es uno de los mayores logros de Garibaldi: volver a llevarnos a los verdaderos olores de la adolescencia, ese momento de la corporalidad en el que parecería que el cuerpo infantil debiera pudrirse para que el cuerpo adulto emergiera” (Kanopa, 2019).

A través del uso de planos cerrados incomoda, asfixia y genera tensión, pero también acerca al cuerpo, a la piel, a los pelos. “La elección de los planos cerrados es porque me gusta incomodar y la incomodidad de los pelos. La transformación del cuerpo me gusta que se vea. Me gusta estar cerca de esas cosas y me gusta también el contraste del plano abierto con el plano cerrado, los ritmos rápidos con el ritmo lento” (SANFIC 15 Entrevista a la directora de *Los tiburones*

nes, Lucía Garibaldi: “Me gustó hacer una película llena de contradicciones”, 2019). El ritmo de la película es lento y contemplativo, pero hay una tensión latente, se puede sentir que atrás de la vida tranquila del pueblo hay cosas pasando, hay algo, alguien, que está al acecho. En algunos momentos la tensión aumenta y con ella el ritmo de la narración.

Rosina es el tiburón que acecha a Joselo, lo contempla como a una presa, lo mira, lo estudia, lo huele y trata de atraerlo hacia ella, y cuando no lo consigue, se venga de él. Rosina no habla mucho y parece que nada le importa o que todo le es indiferente. Es a través de sus acciones que nos damos cuenta de que es capaz de hacer cualquier cosa para conseguir lo que quiere. Ella decide ocultarse detrás de un rostro que parece no decir nada para que el resto de las personas que la rodean piensen que nada le importa (Zavala, 2019), y quizá le importa todo o nada. Se desconoce lo que le pasa internamente a Rosina, la película no lo dice, influenciada por el nuevo cine argentino, la directora deja que los espectadores saquen sus propias conclusiones de lo que se muestra y de lo que no. En una entrevista la directora dijo que “Rosina siempre está contenida, disimulando lo que le pasa. Es que la vida es así: uno no va por el mundo expresando todo lo que le sucede. Sobre todo, en esa etapa, en la que sos más un observador. Ella es la que desea, y los otros son los objetos” (Después de ganar en Sundance y el BAFICI, se estrena “*Los tiburones*”, la primera película de Lucía Garibaldi, 2019).

Los tiburones forma parte del cine uruguayo que se comienza a realizar pasada la primera década de los dos mil, que pone el foco en temáticas universales como la juventud, el despertar sexual, la sexualidad, el amor, lo femenino, entre otras.

La ópera prima de Lucía Garibaldi fue la primera ficción uruguaya en estrenarse en Sundance, donde se quedó con el Premio a mejor dirección y a partir de ahí inició un recorrido internacional en el que ganó una numerosa cantidad de premios, entre ellos el Grand Prix en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse y el Premio especial del jurado en el BAFICI.

Referencias

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Bogolasky, G. (2019). SANFIC 15 Entrevista a la directora de “*Los tiburones*”, Lucía Garibaldi: “Me gustó hacer una película llena de contradicciones”. Obtenido de Culturizarte: <https://culturizarte.cl/entrevista-a-la-directora-de-los-tiburones-lucia-garibaldi-me-gusto-hacer-una-pelicula-lle-na-de-contradicciones/>
- Cisnero, F. (2019). Crítica de “*Los Tiburones*”: los tropiezos de tener que descubrir el mundo. Obtenido de El País: <https://www.elpais.com.uy/tvshow/cine/critica-de-los-tiburones-los-tropiezos-de-tener-que-descubrir-el-mundo>
- Kanopa, A. (2019). El olor de la adolescencia: “*Los tiburones*”, de Lucía Garibaldi. *La diaria cultura*. <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2019/6/el-olor-de-la-adolescencia-los-tiburones-de-lucia-garibaldi/>
- Lema Mosca, Á. (2023). *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*. Ciudad de la Costa: Sujetos editores.
- Los tiburones*. (2019). Obtenido de Montevideo Audiovisual: <https://mvdaudiovisual.montevideo.gub.uy/es/contenido/los-tiburones-0>

- Los tiburones. Una película de Lucía Garibaldi.* (2019). Obtenido de Montelona: <https://drive.google.com/file/d/1MDAyL4Id1KRHASQS2HsLNUmZ-Yu2GeU6/view>
- Miradas externas. Sobre el retrato del interior en el cine uruguayo. (2023). *TAIPEI*. <https://taipeirevista.com/index.php/2023/09/04/miradas-externas-sobre-el-retrato-del-interior-en-el-cine-uruguayo/>
- Quiring, D. (2019). Después de ganar en Sundance y el BAFICI, se estrena “Los tiburones”, la primera película de Lucía Garibaldi. *La diaria cultural*. <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2019/6/despues-de-ganar-en-sundance-y-el-bafici-se-estrena-los-tiburones-la-primera-pelicula-de-lucia-garibaldi/>
- Rey, R. (2019). Entrevista a Lucía Garibaldi, directora de Los tiburones. *Cinemaldito*. <https://www.cinemaldito.com/entrevista-a-lucia-garibaldi-directora-de-los-tiburones/>
- Zavala, S. (2019). [Crítica] Festival de Lima: «Los tiburones» (Uruguay, 2019). *Cinencuentro*. <https://www.cinencuentro.com/2019/08/13/critica-festival-lima-los-tiburones-pelicula/>
- Zimmerman, G. (2019). Crítica de “Los tiburones”: Un mar de deseo y confusión. *Clarín*. https://www.clarin.com/espectaculos/cine/critica-tiburones-mar-deseo-confusion_0_nQ-48cty5.html

5. CANCIÓN SIN NOMBRE

País: Perú

Año: 2019

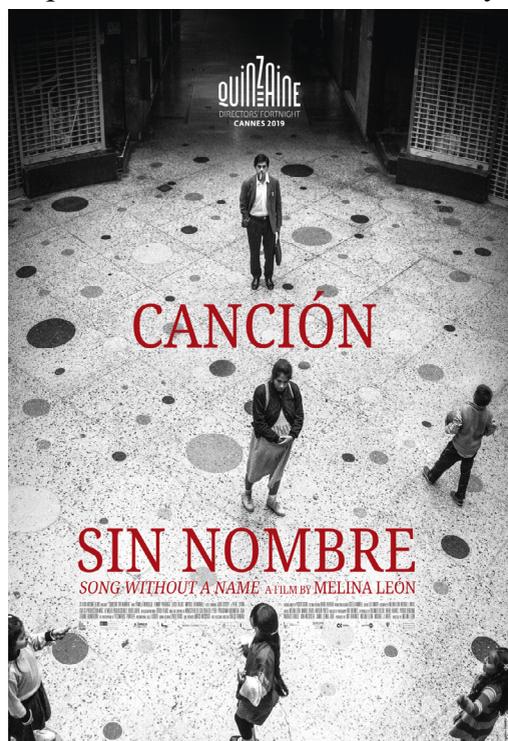
Dirección: Melina León

Guion: Melina León, Michael J. White

Producción: La Vida Misma Films, MGC, La Mula Producciones

Dirección de Fotografía: Inti Briones

Reparto: Pamela Mendoza, Tommy Párraga, Lucio Rojas, Ruth Armas



I. Perfil de la directora

Melina León es una directora peruana cuya ópera prima, *Canción sin nombre* del 2019, busca retratar la realidad nacional de las clases bajas del país, y gracias a ella fue seleccionada en los premios Cannes. Otro de sus trabajos más reconocidos es su corto “El paraíso de Lili, que también ha recibido numerosos premios y reconocimientos internacionales.

II. Contexto y producción de la película

La película está ambientada en los años 80, en el contexto de los ataques por grupos terroristas que sufrió el país en dicha época. El filme cuenta la historia de Georgina, una joven ayacuchana

que da a luz a su bebé en una clínica capitalina, donde la pequeña termina siendo secuestrada. Su búsqueda la lleva a conocer a un periodista, Pedro Campos,

quien se encargará de investigar lo sucedido. Como podemos apreciar, el largometraje toca temas sensibles como la desesperanza, los problemas que sufrían las clases sociales menos favorecidas tras la ola de violencia vivida en el país, la corrupción, entre otros.

El filme grabado en la capital fue realizado en blanco y negro para destacar la crudeza y transmitir atemporalidad y melancolía en la historia. El largometraje contó con el apoyo económico de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) ganado a través de concurso, así como con el respaldo del Ministerio de Cultura del Perú, y la obtención de ayuda financiera de varios festivales internacionales para su realización.

III. Premios obtenidos

Canción sin nombre ha recibido numerosos premios tanto nacionales e internacionales, entre los que podemos destacar a:

- Premio a la Mejor Dirección en el Festival de Cine de Lima.
- Premio a la Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI).
- Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine de Múnich.
- Premio a la Mejor Ópera Prima en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

IV. Aspectos formales

a) Estructura narrativa

Si bien, la narrativa de la película es lineal, se logra construir una tensión que va aumentando durante la historia. En el filme, seguimos la perspectiva de Georgina y del periodista Pedro Campos, y se nos va revelando capas de injusticia y desesperación en el transcurso. Su estructura es sobria y se centra en los momentos íntimos y los silencios, los cuales están llenos de significado. Todo esto ayuda a que la audiencia se sumerja de lleno en la experiencia emocional de los protagonistas.

b) Estética visual

Se utilizó el blanco y negro en la película para incrementar la sensación de pérdida y desolación. Inti Briones estuvo a cargo de la cinematografía, ella logró capturar la belleza y dureza del paisaje andino y del urbano, usando para ello composiciones precisas e iluminación natural, que ayudara con la veracidad de la historia. Las imágenes no necesitaban de diálogos explícitos para transmitir emociones profundas y para crear una dicotomía en la atmósfera, siendo esta a la vez poética y cruda.

c) Estética sonora

La banda sonora del filme puede considerarse como minimalista pero efectiva, y es que está hecha a base de sonidos ambientales en su mayoría, que ayudan a crear la atmósfera opresiva de la historia. Pauchi Sasaki se encargó de la creación musical, para lo cual, empleó instrumentos andinos que le suman autenticidad y conexión a la película con la cultura quechua. El diseño sonoro sirve para aumentar la sensación de aislamiento y desesperación de los protagonistas, adentrando a la audiencia en su mundo.

d) Montaje

Melina León y Manuel Bauer estuvieron a cargo del montaje minucio-

so y deliberado. Las transiciones son fluidas y ayudan a mantener la tensión constante, impidiendo que el ritmo aumente, lo que contribuyó a la exploración más contemplativa y emocional de las escenas. Los cortes están puestos para aumentar el impacto emocional y narrativo, haciendo que la historia respire y que la audiencia se mimetice con los protagonistas.

V. Aspectos temáticos

El filme trata temas difíciles como la desaparición, la maternidad, la identidad y la lucha por la justicia. Hace una crítica a la corrupción y al estado peruano por su indiferencia ante el dolor de las clases bajas. Asimismo, trata el tema de la resiliencia y la búsqueda de la esperanza ante situaciones difíciles. Georgina y Pedro se convierten en símbolos de diferentes caras de esta lucha, la primera desde la vulnerabilidad de la pérdida de su bebé, y el segundo desde la impotencia ante la corrupción.

VI. Identidad latinoamericana y peruana en la película

La película es un espejo de la identidad nacional y latinoamericana. El filme resalta la riqueza cultural y la complejidad social del país por medio de su enfoque a las comunidades indígenas y la representación real de sus luchas. *Canción sin nombre* no solo es un retrato de una época, sino que nos muestra problemas actuales como la discriminación, desigualdad y lucha por los derechos humanos en toda la región latinoamericana. Lo que refuerza la visión del cineasta y ayuda a la visibilidad de la realidad, es la elección de personajes y escenarios, así como el uso del idioma quechua.

6. WIÑAYPACHA

País: Perú

Año: 2017

Dirección: Óscar Catacora

Guion: Óscar Catacora

Producción: Cine Aymara Studios

Dirección de Fotografía: César Galindo

Reparto: Rosa Nina y Vicente Catacora

1. Perfil del director

Óscar Catacora, fue un director de cine peruano, nacido en el altiplano, tenía una visión única centrada en las historias dentro de las comunidades indígenas, esto debido al estrecho vínculo que tenía con su herencia cultural, lo que se ve reflejado en sus obras. En 2017 se estrenó *Wiñaypacha*, su primer largometraje, el cual hizo historia al ser el primer filme hablado completamente en aymara. Lastimosamente, Catacora falleció en 2021 en el rodaje del que sería su segundo largometraje en Puno. Su deceso significó un duro golpe para el cine peruano, que veía en él a una voz



prometedora y necesaria.

2. Contexto y producción de la película

Wiñaypacha tiene lugar en los Andes peruanos y nos cuenta la historia de una pareja de ancianos aymaras llamados Willka y Phaxsi, quienes viven con la esperanza del regreso de su hijo. El filme retrata la dureza y austeridad de la vida en las comunidades andinas, haciendo énfasis a la resiliencia de sus pobladores y su especial conexión con la naturaleza del lugar.

La realización del largometraje fue difícil gracias a las extremas condiciones meteorológicas en los andes peruanos, y la necesidad de retratar con veracidad la vida en estas comunidades. *Wiñaypacha* no contó con grandes presupuestos, sin embargo, obtuvo el apoyo de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO). Esto fue importante para que se llevara a cabo el proyecto, además de la ayuda de varias instituciones culturales peruanas. El filme es parte de nuestro cine regional, el cual es un fenómeno en emergencia que sigue en aumento cada vez con más fuerza en la actualidad.

3. Premios obtenidos

Wiñaypacha ha recibido varios premios en festivales de cine internacionales, entre los que destacan:

- Premio a la Mejor Ópera Prima en el Festival de Cine de Lima.
- Premio a la Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara.
- Premio a la Mejor Dirección de Fotografía en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
- Premio del Público en el Festival de Cine de Toulouse.

Estos reconocimientos destacan no solo la excelencia técnica y narrativa del filme, sino además su impacto emocional y cultural en audiencias internacionales.

4. Aspectos formales

a) Estructura narrativa

La estructura narrativa del filme es contemplativa y pausada, tal como el ritmo de vida de Willka y Phaxsi, la historia se centra precisamente en la cotidianidad de la vida de los protagonistas, usando la espera de su hijo como un hilo conductor. Esto origina una profunda empatía con la experiencia emocional y espiritual de los personajes, dando énfasis en el transcurrir del tiempo y la fatalidad de la naturaleza.

b) Estética visual

La cinematografía de este largometraje es uno de sus aspectos más importantes. Cada fotograma de los hermosos paisajes andinos donde fue filmada es una composición cuidadosa que muestra la belleza y la dureza del lugar. Para ello, se optó por usar planos largos y estáticos que permitan visualizar el enorme paisaje y la contraposición de la figura del hombre en su interior, haciendo énfasis en la estrecha conexión entre los personajes y el lugar. Asimismo, se escogió el uso de la luz natural y los colores terrosos que ayudaran con el realismo de la película, creando una sensación de inmersión en el espectador con el entorno.

c) Estética sonora

El diseño sonoro de *Wiñaypacha* incluyó una banda sonora que trabajó con los sonidos naturales del altiplano, tales como: el viento, los pasos en la nieve y el ocasional canto de los pájaros. Esto colaboró con la inmersión del público en el ambiente austero y silencioso de la sierra peruana, creando una atmósfera de tranquilidad y tristeza a la vez. Otro aspecto fundamental fue el uso del lenguaje aymara, no solo por su autenticidad, sino además por cómo suma profundidad y textura a la historia, haciendo que el público sienta la conexión cultural y lingüística de los personajes con el ambiente donde se desarrollan los hechos.

d) Montaje

El montaje de esta película es lento a propósito, haciendo que cada escena respire y se desarrolle de forma natural. Las transiciones son suaves y no hay cortes abruptos para ayudar a crear la sensación de continuidad y flujo orgánico del tiempo. Esto contribuye a enfatizar la temática central de la película: la espera y la resiliencia ante las dificultades.

5. Aspectos temáticos

El largometraje trata de temas como la soledad, la vejez, la esperanza y la conexión con la tierra. *Wiñaypacha* es una reflexión sobre la existencia humana, nos muestra las dificultades diarias de los ancianos protagonistas para sobrevivir en un entorno peligroso. A través de su narrativa, el director aborda la pérdida de las tradiciones y de la propia cultura, y al mismo tiempo, enaltece la resistencia y la sabiduría de los adultos mayores.

6. Identidad latinoamericana y peruana en la película

La película es una celebración de la identidad nacional y latinoamericana, principalmente de la cultura aymara. Esto se ve reflejado, ya que se narra la historia completamente en este idioma y se centra la trama en la vida de una pareja indígena, haciendo que el filme vaya en contra de las narrativas dominantes y otorgue voz a una comunidad históricamente apartada. Los elementos principales que configuran el filme dentro de una identidad cultural única, son los paisajes, las costumbres y el idioma, los cuales nos dan una perspectiva profunda y real de la vida cotidiana en los Andes peruanos.

Asimismo, esta película es parte del cine regional del país, el cual es un fenómeno en crecimiento y en el que muchas películas regionales están siendo escogidas como las mejores de cada año en el Perú. Estas películas sobresalen tanto en el ámbito nacional como internacional, llegando incluso a ser seleccionadas como precandidatas a los Oscar, haciendo mucho más notorio el reconocimiento y el auge del cine regional como una fuerza significativa en el contexto del cine peruano hoy en día.

7. EL AGENTE TOPO

País: Chile

Año: 2023

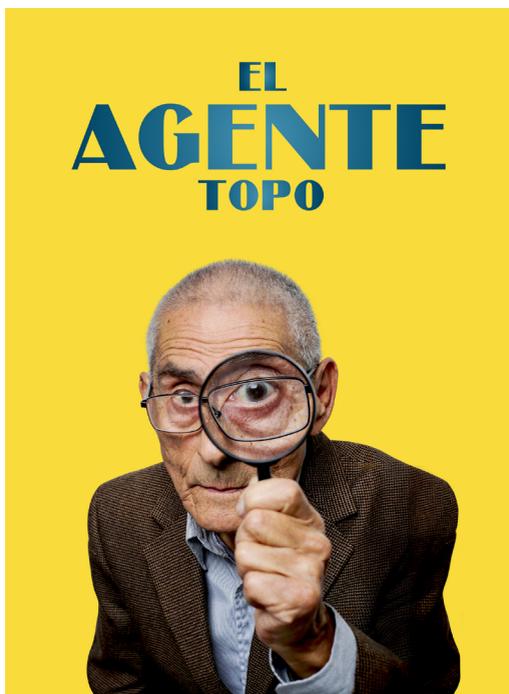
Dirección: Maité Alberdi

Guion: Maité Alberdi

Producción: Marcela Santibáñez

Dirección de Fotografía: Pablo Valdés

Género: Documental



1- Sinopsis

Sergio (83) se infiltra en un hogar de anciano como detective-topo para la agencia del investigador Rómulo, reportando acerca de la estadía de una de las mujeres a través de sus limitadas capacidades tecnológicas, por encargo de una cliente que quiere saber cómo tratan a su madre en el hogar. En el recorrido, Sergio se olvidará por momentos de su tarea y vivirá como un residente más de la institución.

2- Análisis de personajes

El personaje central de la historia es Sergio Chamy, quien en realidad tiene múltiples roles en la película. Por una parte añade humor y drama a una película que, fuera de su rol y algunos

pequeños elementos, sólo muestra lo que sucede naturalmente en un hogar de ancianos. El rol dramático de Sergio funciona como el elemento que convierte a este en un Documental Noir, ya que en vez de sólo observar lo que sucede en el hogar, se inserta a Sergio con el rol de investigador.

Por otra parte, Sergio, junto a las otras ancianas y ancianos muestra un poco lo que es la vejez en Chile. Sergio está un poco solo y tiene tiempo de sobra para meterse de investigador en un hogar de ancianos y dejar su vida de lado. Por último, con sus dificultades tecnológicas y su falta de pericia, Sergio cumple con dar humor al documental. El rol de Rómulo es bastante menor, frente al de Sergio, pero con sus exigencias, frustración y comentarios frente al trabajo de Sergio, añade al humor y al Noir de la película. Otro personaje que toma relevancia es doña Berta, quien se enamora de don Sergio. Esto lleva a que en el aniversario del hogar, se elija a Sergio como rey; además tienen momentos de conversación en los que finalmente Sergio le revela que sólo tiene espacio en su corazón para su fallecida esposa.

Como documental de una institución y sobre la tercera edad, *El Agente Topo* tiene una colección de personajes e historias que nos ayudan a pensar acerca de la temática central. Así, por ejemplo Zoila y Marta olvidan que están en un asilo e intentan escapar constantemente, mostrando lo duro que es el Alzheimer, Petronila se queja de que sus hijos no la van a ver, o la misma Berta se enamora del único candidato que tiene al alcance.

3- Análisis de contexto

El documental sucede en un 90% dentro del asilo, donde vemos las interacciones de las ancianas y ancianos con Sergio, pero también somos testigos de las conversaciones que tienen entre ellas. Es un documental de institución que sigue los intereses de Maite Alberdi por mantener un estilo observacional. Sin embargo, al querer realizar un Documental Noir, Maite incursionó más abiertamente en un estilo participativo, al incluir a Sergio como un personaje que interactúa con las personas del hogar y es causa de eventos, como el enamoramiento. Así, lo guionizado y causado por la autora se mezcla con lo natural y ocurrencias no guionizadas, ya sean indicadas por la presencia de Sergio en el

lugar o simplemente observadas por el lente.

4- Simbología

En general, el estilo de Maite Alberdi busca aparecer como observacional, donde la cámara es testigo de lo que ocurre frente a ella. Pero en este caso, la autora tenía la intención de generar un Documental Noir, por lo que se dio más libertades para demostrar intervenciones autorales, donde no es mera testigo. Así, Sergio inicialmente se viste con un look muy detectivesco y en escenas debe usar gadgets tecnológicos como un lápiz grabadora y otros. Son elementos que nos recuerdan que estamos en una película de detectives y que generan humor. Uno de los dispositivos más noir de la película son las escenas en las que Sergio le escribe cartas a Rómulo. En estas escenas se resalta a través de la narración y escritura de Sergio las temáticas centrales de la película, como la soledad y lo ingrata que es la vejez, incluso en un hogar de ancianos que se nota que tiene recursos. Hay breves momentos en los que parece que somos testigos sin intervención de Sergio y la directora, lo que acentúa el estar viendo lo dura de la vejez en primera fila. Algo que a veces se siente voyerista, pero otras veces parece ser necesario para cuestionarnos.

5. Aspectos Técnicos Relevantes

En general, el estilo de Maite Alberdi es muy naturalista, sin embargo, su fotografía es espectacular. Este caso no es la excepción, aunque por momentos deja que la calidad decaiga al mostrarnos tomas realizadas por Sergio mientras batalla con la tecnología. Por otro lado, en esta película se da licencias para darnos espacios aún más cuidados, donde despega de la naturalidad y entramos en un ámbito más bien narrativo. Es el caso de las escenas de las cartas de Sergio a Rómulo. Donde no sólo escuchamos la lectura de las cartas narradas por el mismo autor en off, sino que la toma de él, escribiendo en el comedor, está perfectamente iluminada en estilo Noir con claroscuro, y un reflejo maravilloso de don Sergio en la mesa que escribe. El cuidado estético de esas escenas es tan perfecto que hace dudar de su naturalidad y demuestra que Alberdi se atreve a dejar de ser sólo testigo de los hechos.

8. DE JUEVES A DOMINGO

País: Chile

Año: 2012

Dirección: Dominga Sotomayor

Guion: Dominga Sotomayor

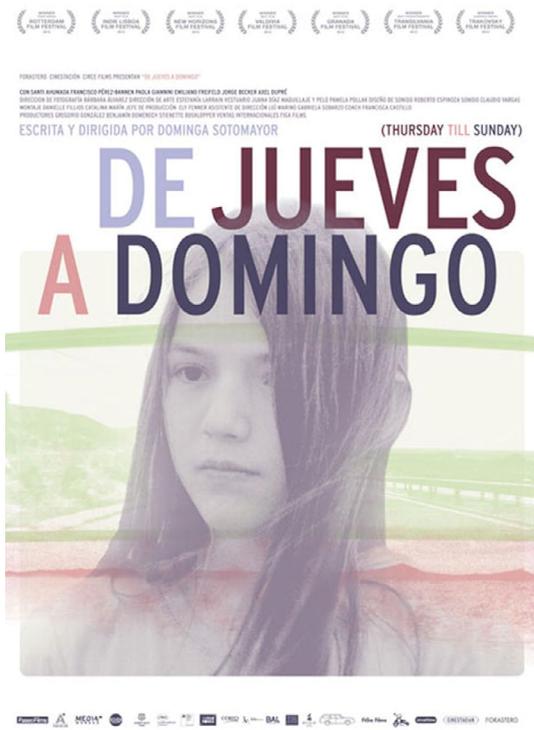
Producción: Gregorio González, Benjamin Domenech

Dirección de Fotografía: Bárbara Álvarez

Reparto: Santi Ahumada, Emiliano Freifeld, Francisco Pérez-Bannen, Paola Giannini

1- Sinopsis

Ana (35) y Fernando (38), padres de Lucía (10) y Manuel (7) se van a separar. Pero antes deciden realizar un viaje al norte de Chile que tenían planificado para un fin de semana largo. Todo parte una madrugada de jueves en la que preparan el viejo cacharro con las maletas y suben a los niños dormidos. Poco a poco este viaje se va convirtiendo en una despedida final; el largo recorrido, los paisajes secos y solitarios, el encierro del auto van mostrando la crisis de los



padres. La audiencia vive todo a través de los ojos de Lucía, quien no escucha ninguna de las discusiones, pero parece intuir claramente lo que está pasando y eso le quita el sueño. Cada uno de los miembros de esta familia tiene su propio objetivo para el viaje, los niños solo piensan en llegar a la playa, Fernando quiere ver un sitio que le dejó su papá y Ana busca un lugar donde las cosas podrían volver a la normalidad; pero éste parece no existir.

2- Análisis de personajes

En *De Jueves a Domingo*, la carga dramática se la lleva principalmente Lucía, una niña de 10 años. El público percibe el viaje a través de sus ojos puesto que, con ella, no alcanzamos a escuchar las discusiones que se dan

entre Ana y Fernando; pero sí alcanzamos a ver cómo discuten detrás de vidrios o a la distancia en el desierto. Lucía es una niña de 10 años y como tal es inocente; pero al mismo tiempo ya está comenzando a crecer y entender el mundo. Quizás no comprende del todo lo que está pasando entre sus padres, pero no se le escapa. Su angustia ante lo desconocido la manifiesta en una dificultad para conciliar el sueño, señalando en todas las noches de este corto viaje, que no quiere dormir. Manuel, que tan sólo tiene 7 años, no parece verse afectado por la situación. Para él, su principal preocupación es disfrutar el viaje y llegar a la playa. Se manifiesta como un niño pequeño, disfrutando de su infancia y que no parece enterarse de lo que pasa más allá de sus juegos.

Fernando y Ana, son los que están en el proceso de separación. La película es muy sutil en mostrarnos sus discusiones, puesto que estamos viéndolas desde la perspectiva de los niños y ambos padres parecen querer esconder el hecho a sus hijos. Fernando parece más bien resignado frente a la separación, está muy callado y a veces ni siquiera responde cuando le hacen preguntas directas. Sólo parece querer realizar el viaje y acabar con el dolor del proceso. Es un personaje que se nota triste, pero como se señaló, ya está resignado. Este hecho se nota casi al final de la cinta cuando nos enteramos de que ya arrendó el departamento al que se irá a vivir. Ana, está viviendo el luto de una manera compleja, por un lado parece que aún no se ha resignado, y cuando se entera de que Fernando ya arrendó su departamento desata la crisis más profunda de la película al preguntarse cuál es el sentido de este viaje y desaparecer por gran parte de una tarde y una noche, preocupando a su marido y principalmente a Lucía. Por otro lado, en el viaje la familia tiene un breve encuentro con un antiguo amigo de Ana, y al principio de una manera sutil, con contactos visuales y pequeñas caricias, se nos revela que ella ya parece haber iniciado una relación sentimental con este hombre. Finalmente, la última noche que están juntos, Ana se pasa a la carpa de su amigo y tienen relaciones. Con lo que a la audiencia le queda claro que ella ha iniciado una relación con su amigo y que quizás, parte del sentido de este viaje era que sus hijos lo pudieran conocer a él y su hijo. En definitiva, Ana está bus-

cando estabilidad, ya sea mediante el pase a una nueva familia o por recuperar la suya, en ambos casos, el dispositivo para alcanzar esta estabilidad es el viaje.

3- Análisis de Contexto

El principal contexto es este viaje familiar, que se puede interpretar desde la mirada de Fernando como un cierre, y desde la mirada de Ana como un último intento por recuperar la estabilidad familiar, ya sea mediante una nueva familia o mediante la permanencia de la antigua. Así nos embarcamos en un viaje de jueves a domingo, con múltiples aventuras y desventuras, que incluyen la visita a un río con otras familias, la visita a un terreno heredado por Fernando y la desaparición de Ana por horas para procesar sus emociones y sentimientos. Esta es el primer largometraje de Dominga Sotomayor, pero tiene resonancias con el segundo, *Tarde para Morir Joven* (2018), ya que ambos largos representan la infancia de manera melancólica, recordando los juegos de niños, las vacaciones y los eventos familiares, al tiempo que reflejan las complejidades de ser adultos en familias rotas.

Vale la pena en este apartado resaltar las escenas que parecen ser más significativas, desde el punto de vista de los hechos, aunque ya fueron mencionadas y analizadas desde la perspectiva de Ana como personaje. Estas son: el cruce a la carpa del amigo para tener relaciones y la desaparición de Ana. Ambas escenas muestran el conflicto interno que vive Ana y que quizás engloba el conflicto general de la película, y que de alguna manera se traspa a la inquietud de Lucía, quien no puede dormir porque presiente que algo malo ocurre, aunque no sabe ponerlo en palabras.

4- Simbología

La película tiene múltiples elementos que hacen recordar la infancia y que la perspectiva desde la que la audiencia ve las cosas es la de los niños. Uno de los símbolos que resalta esto es el hecho de que los niños celebran Halloween con disfraces y juegos de palabras al borde de un río. Eso recuerda la melancolía por la infancia de una manera muy potente.

Sin embargo, el simbolismo que más persiste a lo largo de la película y que tiene dos lecturas es que muchas de las escenas se desarrollan en el fondo de la escenografía, mientras que el foco de la cámara está puesto en el primer plano. Cuando Fernando saca a Lucía de su habitación y la sube al auto. Toda la escena la vemos a través del vidrio de Lucía que tiene un decorado que fragmenta la escena, y el foco está siempre puesto en la habitación de Lucía, a pesar de que la acción ocurre en el fondo. Ambos elementos, el desenfoque y el vidrio fragmentado, parecen aludir a una familia rota o que está desapareciendo. El elemento del desenfoque permanece a lo largo de la cinta para múltiples discusiones de los padres que ocurren en el fondo. Una segunda lectura de esto puede ser interpretar estas escenas como que estamos viendo las discusiones y el quiebre de la pareja desde la perspectiva de Lucía, sin entenderlo del todo. Dado que la primera escena es desde su habitación el resto son, precisamente desde su perspectiva. El desenfoque de lo que se ve y enfoque donde no está la acción se repite también en escenas nocturnas en que el auto está llegando a lugares y el foco está puesto en la oscuridad interna del auto. Todo parece señalar que algo anda mal, pero de manera sutil.

Otra escena que tiene un fuerte simbolismo es cuando conocemos el terreno de Fernando. Él sugiere la posibilidad de plantar patos en este lugar; pero

cuando lo conocemos, nos damos cuenta de que es árido. Esto nos revela quizás su personalidad infantil o que reniega de la realidad. O quizás que es un tipo que cree que puede arreglarlo todo. Es de difícil interpretación, pero es una imagen fuerte, que revela que quizás Fernando tiene formas de negarse a la realidad muy potentes.

5 Aspectos Técnicos Relevantes

En cuanto a los aspectos técnicos, cabe resaltar que es una película sobria, con una fotografía impecable y sin buscar impresionar por lo técnico o estético, sino por un relato bien logrado, apoyado por decisiones estéticas sutiles, como lo es el enfoque en lo que sucede en el primer plano, mientras las acciones relevantes ocurren en el fondo. Cabe resaltar que el filme busca dar el aspecto de ser realista y naturalista, como si no tuviera iluminación especial. Esto se ve particularmente en las escenas de noche, sobre todo dentro del auto, donde sólo podemos percibir con claridad aquello que es iluminado por los focos del automóvil.

9. LOS COLORES DE LA MONTAÑA

País: Colombia

Año: 2010

Dirección: Carlos César Arbeláez

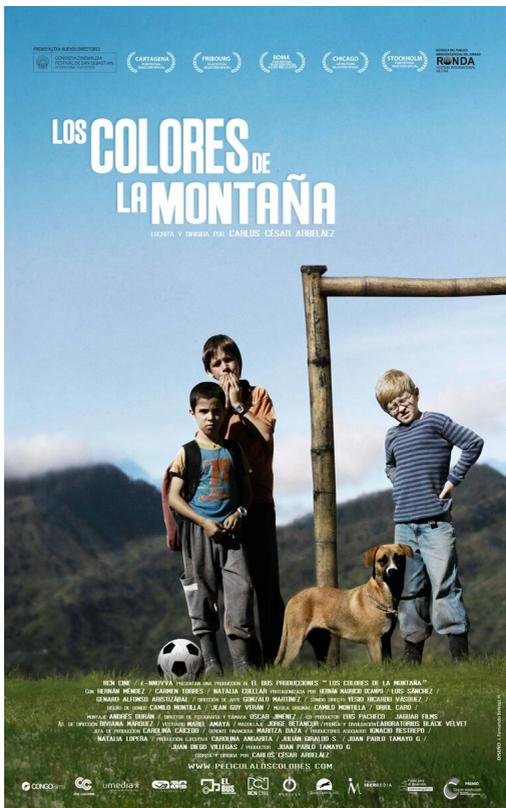
Guion: Carlos César Arbeláez

Producción: El bus producciones

Dirección de Fotografía: Camilo Montilla

Sonido: Óscar Jiménez

Reparto: Hernán Mauricio Ocampo, Nolberto Sánchez, Genaro Aristizábal, Hernán Méndez y Natalia Cuellar.



La película *Los colores de la montaña* representa en su historia buena parte de las complejidades del conflicto armado en Colombia abordado desde la óptica de sus víctimas más inocentes: los niños. La película se escenifica en una zona rural del departamento de Antioquia, cuya capital es Medellín, una zona ubicada sobre la cordillera occidental de los Andes y caracterizada históricamente por una fuerte colonización derivada de las agrestes condiciones del terreno y su fertilidad. En la vereda conviven campesinos con una condición económica aceptable, que viven de la tierra y de los productos derivados de animales domésticos como vacas y gallinas y, desde hace algún tiempo, sufren el asedio de los grupos guerrilleros, que les cobran un tributo para financiar su causa y mantener su lucha armada.

Al inicio de la película, los niños están desescolarizados pues su anterior maestra tuvo que irse por presión de los grupos armados y, por tanto, pasan su

tiempo entre juegos y apoyando a sus padres con las labores del hogar. Después de la celebración de su cumpleaños 9, Manuel recibe un balón de fútbol nuevo y esto significa para él una gran alegría, pues podrá jugar con sus amigos en la cancha. Sin embargo, la guerrilla se ha tomado la cancha y los niños ven frustrado su deseo de jugar. Esto se agrava cuando se descubre, con la muerte de un cerdo, que los alrededores de la cancha han sido minados y, por tanto, se prohíbe a los niños volver a la cancha a jugar.

Desde esta premisa, la película establece la tensión entre el mundo infantil y el mundo adulto. Los niños solo piensan en jugar y divertirse, mientras los adultos sienten la presión de los grupos armados que los obligan a comprometerse con su causa y los castigan si apoyan al enemigo. Este callejón sin salida lleva a que muchos adultos sean asesinados o deban dejar sus tierras por temor a caer como víctimas del conflicto, situación que se agudiza con la llegada de los paramilitares y su campaña de venganza contra todos los que hayan “apoyado” a sus enemigos.

A pesar de la compleja trama, ciertamente difícil de comprender para quienes desconocen el contexto del conflicto armado colombiano, la película se concentra en los niños y su mirada esta focalizada desde lo que ellos sienten, viven y entienden. Así las cosas, desconocemos el rostro de los combatientes y algunos de los diálogos de los adultos, pues estos son vistos y oídos desde la perspectiva de los pequeños. Esta decisión técnica apunta a una postura ética del director, que desarrolla el protagonismo en los niños, víctimas de una guerra que no les pertenece y que, poco a poco, irá afectándolos hasta hacerlos dejar su niñez. El tema central de la película, por tanto, es el de la muerte de la niñez. Es un “coming of age” extremo, en el que un niño de solo 9 años deberá crecer a la fuerza para superar las pérdidas familiares y un entorno en donde ya sus amigos no están para jugar.

En cuanto a los personajes, sobresale Manuel, el protagonista, un niño inquieto y rebelde que, como los niños de su edad, solo quiere jugar y no estudiar, pero que tiene un gran talento para el dibujo y se entusiasma con la misión que su profesora emprende de pintar la escuela para borrar los grafitis hechos por guerrilleros y paramilitares.

Entre sus amigos se destaca Julián, su mejor amigo que ya es adolescente y es hermano de un guerrillero. Julián ve a su hermano como un héroe y aspira ingresar a la guerrilla como combatiente muy pronto. Esta subtrama da cuenta de uno de los temas más complejo del conflicto armado en Colombia: el reclutamiento de menores. En contraposición aparece “Pocaluz”, un niño débil y tierno que representa el pensamiento fantástico de los niños y el temor a enfrentar la vida. Cabe resaltar también el personaje de la profesora, una mujer joven e idealista que quiere cambiar el mundo (la vereda) pero que se estrella contra una realidad violenta en donde el cambio no es permitido y el descenso suele ser castigado.

Entre los símbolos más relevantes de la película se encuentran los siguientes:

- El balón: representación de la niñez. Es el objeto de deseo de los protagonistas durante la película, pero al final pierde su carga simbólica al ser recuperado sin que haya niños para poder jugar con él.
- Las gafas: como una forma inocente de ver el mundo. Las gafas de “Pocaluz” no están hechas bajo receta y no le dejan ver bien. Es por eso que le ocultan parte de la verdad y le ayudan a preservar su inocencia.

- La cancha: representa una tierra perdida, un territorio propio tomado por la violencia y el terror. Es una representación de la niñez que se pierde por culpa del conflicto armado y sus secuelas.
- Los colores: Es la forma en la que los niños ven el mundo. Representan a Manuel, un niño que aún vive en un mundo de fantasía y en que las cosas se ven de cierta forma. Simbólicamente, el epílogo de la película podría ubicar a Manuel en una ciudad gris contrapuesta a su campo colorido.
- La montaña: Es la representación de la casa, el paisaje, la convivencia armónica con los animales y la naturaleza, pero, al mismo tiempo, es un territorio ocupado por grupos violentos que amenazan la vida y tranquilidad de los campesinos.
- El mural: Aunque se trata de un dibujo hecho por niños y coordinado por su maestra, es un símbolo de resistencia pacífica y civil contra los ataques de los grupos armados. Tristemente, el mural es también un motivo de discordia, porque los violentos lo usan como tablero intimidatorio para sus enemigos.

La película obtuvo un gran reconocimiento en festivales importantes como San Sebastián y Los Ángeles y entre la crítica especializada. Se trabajó con una mezcla entre actores profesionales y no actores con un trabajo muy interesante de dirección por parte de Carlos César Arbeláez dirigiendo a los niños protagonistas.

10. MATAR A JESÚS

País: Colombia

Año: 2018

Dirección: Laura Mora

Guion: Laura Mora y Alonso Torres

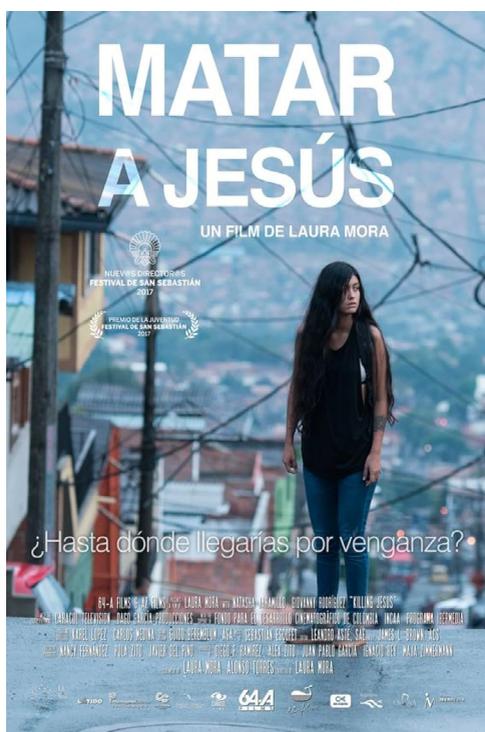
Producción: 64 A Films y AZ Films

Dirección de Fotografía: James Brown

Sonido: Guido Berenblum

Reparto: Natasha Jaramillo y Giovanni Rodríguez

A partir de una traumática experiencia personal, la directora Laura Mora plan-



tea en *Matar a Jesús* el dilema de las víctimas de un hecho violento: hacer justicia o tratar de sanar las heridas con la amargura de la impunidad. La directora, proveniente de Medellín, sufrió el asesinato de su padre, un profesor de la principal universidad pública de la ciudad, a manos de sicarios a principios de los 2000 y, a partir de este hecho, termina emigrando hacia el Reino Unido y huyendo de una ciudad que, en su momento, fue considerada una de las más peligrosas del mundo.

Después de años de una brillante trayectoria profesional, y como una forma de exorcizar el trauma, Laura Mora propone una película en la que, desde la ficción, una joven mujer (Paula) es testi-

go del asesinato de su padre y decide buscar a su asesino material, un sicario llamado Jesús, para entender la maquinaria de la muerte y decidir qué debe hacer para cerrar su duelo. Paula es una joven impulsiva que, a pesar de ser una buena persona, tiene mucha rabia y sed de venganza, por lo que la muerte del asesino es la primera opción.

El título de la película hace referencia también al dilema principal de la protagonista: matar a quien mata, pero también a Jesús, que tiene un subtexto bíblico. Paula, como cualquier víctima, espera la acción de la justicia legal con mucho escepticismo y, efectivamente, descubre que no hay posibilidades porque la justicia colombiana es ineficiente, indolente y corrupta. Ante la imposibilidad de obtener justicia, la vía más obvia es tratar de hacerla por su propia cuenta, pero para esto ella debe entrar en la guarida del enemigo para conocerlo, entenderlo y jugar con sus propias reglas. Lo que ella no sabe es que Jesús, el asesino, es un muchacho común, con muchas dificultades económicas, con una familia a la que quiere, víctima también de la violencia y solo hace parte de un entramado más grande en el que él es solo el arma utilizada para cometer el crimen.

Paula se enfrenta a un dilema moral, pues al conocer a Jesús comienza a entenderlo y a encontrar en este a una figura protectora que, de alguna forma, le ayuda a lidiar con el duelo por la muerte de su padre y a encontrar el consuelo que no halla en su propia familia. Sin embargo, y ahí está lo interesante de la película, no puede lidiar con el dolor y la rabia de saber que este hombre es, al mismo tiempo, el causante directo del dolor que ella está padeciendo.

A pesar de ser una mujer acostumbrada a la calle y a los bajos fondos, Paula es una joven vulnerable y está lejos de ser una asesina, por lo que la misión se complica desde el inicio, cuando es víctima de una estafa acompañada por violencia y, en el camino, se asquea ante la posibilidad de usar un arma que el mismo Jesús le enseña a manejar. Ella clama venganza, pero se horroriza ante la posibilidad de ser una perpetradora más de la violencia. Pertenece a una clase media que conoce y comprende las dinámicas de los barrios altos, a los que se acerca junto a Jesús y descubre que las barreras se rompen en la ilegalidad cuando, por ejemplo, los policías cohonestan con la labor criminal de los delincuentes, que les pagan para que les ayuden a cumplir con sus delitos.

Las dos ciudades se unen en la fiesta y por eso la película hace referencia a una Medellín bellamente iluminada por las luces de la Navidad y celebrando el campeonato del Deportivo Independiente Medellín (DIM), el equipo de fútbol considerado “del pueblo”. Las luces embellecen los barrios en obra negra y la pólvora se confunde con las balas en esta temporada. La alegría de todos en la ciudad solo hace más amarga la tristeza de Paula y su sentimiento de vacío ante la muerte de su padre.

Como la fiesta, otro punto de encuentro son las drogas, que borran las fronteras de clase y permiten el acercamiento entre protagonista y antagonista, que encuentran en el mirador un lugar neutro desde el que pueden contemplar la ciudad sin estar en ella, para admirar su belleza y reflexionar sobre su complejidad. Mientras Jesús dispara un arma, Paula dispara una cámara fotográfica y, con esta, intenta capturar el arma del homicida, que poco a poco la deja atravesar fronteras emocionales hasta encariñarse totalmente con ella. De allí que, al final de la película, éste decida entregarse para que sea ella quien lo asesine: “matame, tengo diez pirobos detrás de mí, prefiero que seas vos”. le dice mientras ella, entre lágrimas, le apunta con un revólver.

Con su ropa machada con la sangre de Jesús, Paula opta por la no violencia y, después de dejar a Jesús herido y a su suerte, como víctima inevitable de la violencia que él mismo ha ayudado a perpetuar, llega al mirador para devolver el arma a la ciudad, decidida a no participar de la violencia de la que ha sido víctima y le ha robado al hombre que más ha amado: su padre.

11. SUMERGIBLE

País: Colombia-Ecuador

Año: 2020

Dirección: Alfredo León León

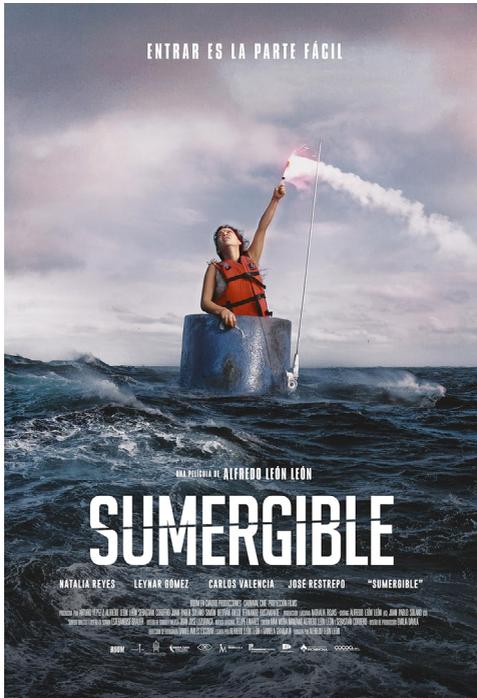
Producción: Boom en cuadro producciones, Carnaval Cine, Proyección Films.

Dirección de Fotografía: Daniel Avilés Escobar

Música: Felipe Linares

Reperto: Natalia Reyes, Leynar Gómez, José Restrepo, Carlos Valencia

¿De qué va la película?



¿Qué harías si terminas atrapado en un narcosubmarino, en medio del mar, luchando por sobrevivir? Aunque parezca una idea algo surrealista esta es una realidad en Latinoamérica. Personas, de distintos lugares y por distintas razones, se ven atrapadas en esta prisión marina hasta llegar a su destino, hundirse o ser atrapadas. Estos sumergibles son construidos de manera artesanal y poco profesional, teniendo como consecuencia un sinnúmero de riesgos, incluso la muerte, para los tripulantes.

Alfredo León León, director de *Sumergible*, busca retratar esta realidad en su película. Tres hombres, atrapados en un narcosubmarino averiado, descubren que entre la mercancía que transportan se hallan dos chicas, una viva y otra muerta.

Tras este descubrimiento, los cuatro deberán esforzarse por sobrevivir atrapados en esta especie de cárcel acuática.

El narcotráfico, una realidad que afecta a una región

El narcotráfico como un sistema que se aprovecha de los más vulnerables se revela a través de la historia de los personajes. Muchas veces son personas comunes que fueron engañadas, extorsionadas o empujadas por la necesidad a aceptar un trabajo peligroso. El director busca mostrar una realidad del narcotráfico que no se ve a menudo en la ficción, enfocándose en las víctimas del último eslabón de la cadena. Además, se evidencia la problemática de la desigualdad social en Latinoamérica, ya que los personajes, en su mayoría, no parecen haber tenido la oportunidad o haber pensado el elegir otro trabajo. Aunque *Sumergible* se centra en el suspenso y la supervivencia, la película ofrece una crítica social implícita.

La película no se desarrolla en un lugar específico, la mayor parte del tiempo solo vemos a los personajes navegando en medio del mar. Esto, sumado

a la diversidad del elenco, refleja la realidad regional del narcotráfico y permite a muchas más personas empatizar con la situación. Con actores de Colombia y Costa Rica, además del ecuatoriano Carlos Valencia, *Sumergible* destaca cómo este problema afecta a toda una región. Se puede decir que Alfredo León tiene una predisposición por historias que reflejan problemáticas sociales internacionales. Algo que podemos evidenciar también en su ópera prima *Monos con gallinas*, basada en el conflicto limítrofe que hubo entre Ecuador y Perú.

Estrategias de comercialización y distribución

La elección del elenco también parece estar pensada con una intención comercial clara. Leynar Gómez y José Restrepo son actores de Costa Rica y Colombia respectivamente, ambos participaron en la serie *Narcos* de Netflix. La colombiana Natalia Reyes es conocida por protagonizar la película *Terminator: Dark Fate*. Es decir, son actores que han participado en producciones con un alcance internacional. Por su parte, Carlos Valencia es un actor reconocido dentro del cine ecuatoriano por protagonizar *Ratas, ratones y rateros*, película emblemática del cine nacional.

A pesar de esto, la distribución de la película se vio sumamente afectada por una crisis que tomó por sorpresa a todo el mundo, la pandemia del covid-19. Aunque la película estuvo terminada para finales de 2019, recién a inicios de 2021 fue estrenada en las salas de cine ecuatorianas. A la par, la película estuvo disponible en la plataforma de streaming ecuatoriana Touché Premiere. Posteriormente, la película estuvo disponible en Prime USA y en la plataforma Cholloflix. En agosto de 2023 se estrenó en la Cinemateca de Bogotá y en septiembre de 2024 se realizó un reestreno en las salas de cine del Ecuador.

Premios

Pese a las dificultades por la pandemia, lograron participar en algunos festivales, pero la película no tuvo el recorrido de festivales que se esperaba. No obstante, esto no impidió que ganara diversos premios como Mejor Película en el Ecuatorian Film Festival NY; Mejor Actriz de Reparto, Mejor Diseño de Producción, Mejor Dirección de Arte y Mejor Diseño Sonoro en los Premios Colibrí de la Academia de cine del Ecuador. Adicionalmente, fue nominada por la Academia de cine del Ecuador para representar al país en los premios Oscar y participar por el premio a Mejor Película Internacional. Sin embargo, a pesar del entusiasmo y las esperanzas, no consiguió asegurar un lugar entre las finalistas.

¿Cómo cobra vida un sumergible en la ciudad de Quito?

La película, que transcurre íntegramente en altamar, se filmó en Quito, a 2.800 metros sobre el nivel del mar. Esto supuso un gran desafío para la producción, que tuvo que simular el entorno marítimo en un estudio en la capital ecuatoriana. De hecho, Alfredo León destaca continuamente que es la primera película ecuatoriana en grabarse (casi) completamente en un estudio de grabación, solo un par de días se grabaron en las costas de Manabí.

El equipo de producción construyó una réplica de un narcosumergible. La directora de arte, Emilia Dávila, se basó en una investigación para el diseño, pero también se tomaron libertades creativas. La construcción del set tomó 16 semanas e incluyó pruebas para garantizar que el entorno fuera lo suficientemente versátil para manejar los efectos especiales. Para simular el movimiento

del agua, el set se montó sobre un soporte que permitía el balanceo constante. Esto contribuyó a que las interpretaciones de los actores y el desbalance de la cámara se sintieran más reales.

¿Cómo son los personajes?

Cada uno de ellos tiene una historia, una motivación y una profundidad psicológica que los hace más creíbles. Kleber, el mecánico, representa la figura paterna y protectora. Félix, el líder, encarna la autoridad y la frialdad. Aquiles, el joven rebelde, es un reflejo de la impulsividad y la inmadurez. Y Reina, la víctima, busca desesperadamente escapar de su situación. La interacción entre estos personajes revela las dinámicas de poder, las traiciones y la lucha por la supervivencia.

Kleber, un mecánico manabita de mediana edad se ve envuelto en el peligroso mundo del narcotráfico para poder encontrar a su hija, a quien no ha visto en mucho tiempo. A bordo, Kleber lucha contra las constantes fallas de la máquina para mantener a salvo a la tripulación, entre ellos a Reina, a quien cuida como una hija. A pesar de su naturaleza pacífica y obediente, Kleber revela un lado más oscuro cuando descubre que Félix planea traicionarlos. Al final, Kleber sacrifica su vida para salvar a Reina y escapar de la inminente destrucción del submarino. Su viaje, motivado por el amor paternal y la desesperación, termina en una tragedia que lo convierte en un héroe trágico.

Félix es el líder pragmático y despiadado de la misión del narcosubmarino. Su personalidad rígida y distante contrasta con el resto de la tripulación, a quienes dirige con mano firme. Originario de Centroamérica, Félix es un experto en el mundo del narcotráfico, con conexiones directas con compradores y contactos en la DEA. Su aparente frialdad oculta su plan: tiene un acuerdo para entregar al resto de la tripulación y la carga a las autoridades estadounidenses, buscando así escapar del peligroso mundo del narcotráfico. Sin embargo, su plan es descubierto, desencadenando un giro dramático en la trama.

Aquiles, el joven capitán del sumergible, es un personaje impulsivo y desaliñado que contrasta con la seriedad de Félix. Su actitud irreverente y su constante consumo de alcohol lo convierten en el elemento más inestable de la tripulación. Su pasado está marcado por la pérdida de su padre en un incidente similar al que viven. Su relación con las mujeres es superficial y carente de respeto, como lo demuestra su comportamiento hacia Reina. Aquiles es un personaje complejo y contradictorio, capaz de momentos de cobardía y de actos de violencia, pero también de mostrar una cierta humanidad en algunos momentos.

Reina es una joven que ha sido obligada a embarcarse en este peligroso viaje. Es la víctima más evidente de la trama. Sin embargo, demuestra una gran fuerza y determinación al luchar por su supervivencia. Su relación con Kleber sugiere que incluso en las circunstancias más extremas, la humanidad puede prevalecer. Se muestra desconfiada y a la defensiva con el resto de la tripulación, especialmente con Aquiles, quien intenta abusar de ella. A lo largo de la película, demuestra una gran valentía al intentar escapar y, finalmente es la única superviviente.

Fotografía, sonido y otros aspectos destacados de la película

La película destaca por su realismo en la representación de la vida a bordo de un narcosubmarino, creando una atmósfera de tensión y claustrofobia. La fotografía y el diseño de sonido contribuyen a crear una atmósfera opresiva y

claustrofóbica.

La iluminación es cambiante dependiendo de la hora de si es de día, de noche, o en qué parte del sumergible se encuentran los protagonistas. En los momentos donde hay más luz la tensión entre los personajes suele disminuir. Cuando la luz es mucho más tenue y predomina la oscuridad, las tensiones y conflictos entre los personajes incrementa. Los colores azules y grises también predominan en toda la puesta en escena. El momento donde es más visible la aparición de colores distintos es cuando Reina logra, en un descuido del resto de la tripulación, subir a la superficie del sumergible y con un chaleco naranja y una bengala roja intenta pedir ayuda.

Para aumentar la sensación de claustrofobia, se usaron lentes angulares y planos casi siempre cerrados. Además, muchas de las escenas son hechas con cámara en mano para transmitir la sensación del movimiento del sumergible en el mar. El diseño de sonido también está pensado para generar un ambiente tenso, se juega con los silencios, algunos ruidos fuertes y el sonido del mar y el agua.

12. CON MI CORAZÓN EN YAMBO

País: Ecuador

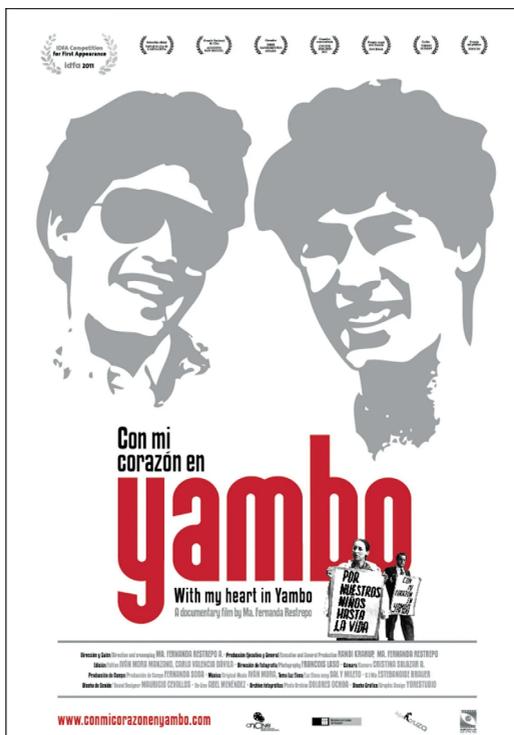
Año: 2011

Dirección: Fernanda Restrepo

Producción: Fernanda Restrepo y Randi Krarup

Dirección de Fotografía: Francois Laso y Cristina Salazar

Música: Iván Moreno Manzano.



¿De qué trata?

La década de 1980 en Ecuador fue testigo de una violencia política que dejó profundas cicatrices en la sociedad. El 8 de enero de 1988, la vida de la familia Restrepo cambió para siempre. Ese día, Carlos Santiago y Pedro Andrés Restrepo Arismendi, de 17 y 14 años respectivamente, fueron detenidos por agentes de la Policía Nacional mientras circulaban en su vehículo por las calles de Quito. Desde entonces, se desconoce su paradero.

Con mi corazón en Yambo nos sumerge en la historia de María Fernanda Restrepo, una niña de 10 años que vio cómo sus hermanos mayores eran víctimas de la desaparición forzada, un crimen que marcó a todo un país. Desde

su mirada personal, la directora reconstruye los hechos y nos invita a reflexionar sobre las consecuencias de la violencia estatal y la importancia de la memoria histórica.

A través de una mirada íntima y reflexiva, Restrepo reconstruye los hechos, busca respuestas y busca justicia para sus seres queridos. Con una mezcla de imágenes de archivo, entrevistas y recreaciones dramatizadas, la directora

teje una narrativa conmovedora que nos lleva desde la infancia de Fernanda hasta la búsqueda incansable de la verdad. “Con mi corazón en Yambo” no es solo la historia de una familia, sino también un retrato de un país marcado por la violencia y la impunidad.

Gobiernos autoritarios y desapariciones forzadas: una historia compartida en toda Latinoamérica

El caso de los hermanos Restrepo es un trágico capítulo de la historia reciente de Ecuador. Bajo el gobierno de León Febres Cordero, se instauró un régimen de represión que incluyó desapariciones forzadas, torturas y ejecuciones extrajudiciales. En este contexto, los hermanos Restrepo fueron secuestrados, torturados y asesinados por agentes del Estado, presuntamente por un error de identificación.

En el documental se menciona que en esa época cualquier persona que, bajo criterios poco racionales de las autoridades, tuviera alguna conexión con grupos subversivos podía terminar encarcelada. En el caso de los hermanos Restrepo se especula que su crimen fue su apellido que delataba su ascendencia colombiana. Debido al problema del vecino país, durante esa década, con el narcotráfico y la guerrilla, había un estigma generalizado hacia cualquiera que viniera de Colombia.

El caso de los hermanos Restrepo, a través del documental, pone un rostro, da voz y busca justicia a una problemática compartida por varios países en América Latina. Gobiernos marcados por la violencia estatal y las violaciones a los derechos humanos. La desaparición forzada de los hermanos es parte de un patrón que se replicó en numerosos países durante las décadas de los 70 y 80, bajo dictaduras militares o gobiernos autoritarios. Estas prácticas se convirtieron en herramientas de control social y represión. La historia de los Restrepo se entrelaza con la de miles de familias latinoamericanas que han sufrido la misma tragedia, evidenciando la necesidad de justicia y verdad en toda la región.

El documental, una tradición en el cine ecuatoriano

Con mi corazón en Yambo se suma a una rica tradición del cine documental ecuatoriano que se ha caracterizado por abordar temas sociales y políticos de gran relevancia para el país. Desde sus inicios, el cine documental ecuatoriano ha servido como una herramienta para visibilizar realidades, denunciar injusticias y construir una memoria colectiva. Películas como esta han explorado temas como la identidad nacional, los movimientos sociales, la diversidad cultural y, en particular, la violencia política.

Además, combina hábilmente diversos recursos cinematográficos para construir una narrativa conmovedora y reveladora. El cine directo, con tomas cercanas y entrevistas sinceras, nos sumerge en el mundo emocional de María Fernanda Restrepo y nos permite conectar de manera íntima con su historia. A su vez, el documental recurre a tomas de archivo para contextualizar los hechos históricos y ofrecer una visión más amplia de la época. Encontramos también la presencia del cine doméstico, que constituyen los pocos recuerdos físicos que la familia Restrepo mantiene de Santiago y Andrés. Finalmente, la película también incorpora elementos del cine ensayo, invitándonos a reflexionar sobre temas más amplios como la memoria, la justicia y la identidad nacional.

Aspectos destacables

El título de la película se puede considerar una metáfora que encapsula la esencia de la historia. La laguna de Yambo representa el lugar donde se cree que yacen los restos de los hermanos Restrepo, convirtiéndose en un símbolo de dolor, pérdida y búsqueda. Simbolizando el profundo sufrimiento de María Fernanda Restrepo y su anhelo constante por encontrar la verdad y justicia. Esta expresión no solo evoca la conexión emocional de la directora con el lugar, sino que también refleja la búsqueda universal de la verdad y la memoria. El título invita al espectador a sumergirse en una historia de dolor, esperanza y resiliencia, al tiempo que cuestiona las injusticias del pasado y la importancia de mantener viva la memoria de las víctimas.

Algo destacable también es el rol que asume María Fernanda Restrepo en toda la producción y rodaje del documental. Demostrando la capacidad de los cineastas ecuatorianos, y latinoamericanos, para asumir múltiples roles en la producción cinematográfica. Como productora, guionista y directora, ella no solo narra la trágica historia de su familia, sino que también lidera cada etapa del proceso creativo. Esta versatilidad es común en el cine ecuatoriano, donde los recursos suelen ser limitados y los cineastas deben involucrarse en diversas tareas para llevar a cabo sus proyectos.

Adicionalmente, la estructura narrativa es notable por su capacidad para cautivar al espectador. La directora logra un ritmo que oscila entre momentos de intensa investigación y otros de reflexión introspectiva. Esta fluctuación en el ritmo no solo enriquece la experiencia visual, sino que también refleja la naturaleza misma de la búsqueda de la verdad. Así como la investigación policial alterna momentos de avance significativo con etapas de estancamiento, el documental refleja esta dinámica, generando en el espectador una sensación de empatía y complicidad con la directora en su arduo camino.

El papel de los padres Restrepo

Pedro Restrepo, padre de los hermanos desaparecidos, constituye una figura central en el documental. Su presencia no solo aporta un testimonio personal y desgarrador sobre la pérdida de sus hijos, sino que también simboliza la lucha incansable de aquellos que buscan justicia ante la desaparición forzada. A través de sus entrevistas, el espectador puede vislumbrar la profundidad de su sufrimiento y la determinación con la que ha enfrentado esta tragedia, convirtiéndose en un referente para otras familias que han vivido experiencias similares. Además, nos da una visión muy humana de un hombre lleno de sombras y luces, mostrándonos sus debilidades, fortalezas y sus luchas internas.

La figura materna, aunque ausente físicamente, es una presencia constante y poderosa en *Con mi corazón en Yambo*. Su pérdida, sumada a la desaparición de sus hijos, constituye un dolor doble que marca profundamente a la familia. La madre simboliza la esperanza, la fuerza impulsora detrás de la búsqueda incansable de justicia. Su ausencia no solo es un vacío emocional, sino también un recordatorio constante de la injusticia cometida. A través de su recuerdo, el documental nos muestra la dimensión humana de esta tragedia y la importancia de la familia como núcleo de apoyo y resistencia ante la adversidad. Su fallecimiento deja un vacío enorme en la familia y agrava el dolor por la desaparición de sus hijos. Su ausencia se convierte en un tema recurrente en el documental, subrayando la doble pérdida que ha sufrido la familia.



Sobre los autores

**Jerónimo Rivera -
Betancur**

*Universidad de La
Sabana*
Colombia

Comunicador social-periodista (U de Antioquia), Especialista en dirección escénica para cine y televisión (EICTV, Cuba), Magíster en educación (U Javeriana) y Doctor en Comunicación Cum Laude (U de Navarra). Ha sido profesor e investigador por más de 25 años. Autor de siete libros sobre cine, comunicación y cultura. Es par académico de Minciencias (Colombia) y Cyted (Iberoamérica). Fundador y exdirector de la Red Iberoamericana de investigación en narrativas audiovisuales (Red INAV) y Chair del Film Studies de Latin American Studies Association. Escribe sobre cine en medios como El Tiempo y Forbes Colombia. Tiene una plataforma digital llamada “Amigos del cine”.

Diego Sardi

*Universidad de
Montevideo*
Uruguay

Cursó una Maestría en Producción de Cine en la Universidad Columbia College Chicago (Estados Unidos), con una beca Fulbright para estudios de postgrado. Es productor de cine en Uruguay y coordinador académico del departamento de Cine y TV de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Montevideo. Ha trabajado para festivales internacionales y producido ficciones y documentales premiados en varios países.

**Florencia Cruz
Frones**

*Universidad de
Montevideo*
Uruguay

Licenciada en Comunicación (Universidad de Montevideo), Magíster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos (Universitat Pompeu Fabra), profesora y realizadora audiovisual. Trabajó en el área de programación de los cines Movie y participó en la producción del Festival de Cine Europeo (2018) y MONFIC (Festival Interanacional de Cine de Montevideo) en 2018 y 2023. En 2020, fue jurado joven en la 22^o edición del Mecal Festival Internacional de Cortometrajes y Animación de Barcelona, dentro de la Sección Oblicua y Escuelas de Cine. En 2021, participó como investigadora invitada del proyecto MOVEP del grupo CINEMA de la Universitat Pompeu Fabra. Actualmente, integra el equipo de Narrativas visuales de El País.

**María de Lourdes
López Gutiérrez**
*Universidad
Panamericana*
México

Doctora en Historia del Pensamiento. Licenciada en Comunicación con especialidad en Cine. Docente de Historia del arte, Cine, Análisis de medios, Ética de la Comunicación y Guionismo. Su área de investigación es la narrativa, de cine y series televisivas. Ha sido Jurado del Premio Nacional de Periodismo, del Festival Metropolitano de Cineminuto y del Premio Nacional de Trabajos Receptivos del CONEICC. Ha sido parte del consejo editorial de la Colección Estudios sobre Cine de la UAM. Pertenece a la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV), a la Internacional Association for Media and Communication Research (IAMCR) y a la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC).

**José Agustín
Donoso Munita**
*Universidad de Los
Andes*
Chile

Candidato a Doctor en Comunicación de la Universidad de la Sabana, Colombia, y Académico de la Facultad de Comunicación de la Universidad de los Andes, Chile. Agustín es director de documentales, con estrenos en festivales (Moah's Ark, 2018) y TV (Vigías al Fin del Mundo, 2015), además de editor de documentales seleccionados en festivales y con premios (Cat City, 2023, Wayacon, 2025). Como académico ha publicado un artículo en la revista Palabra Clave (Transmedia Storytelling in the Spiderverse, 2016) y está en proceso de publicar un capítulo de libro. Actualmente realiza su investigación doctoral en videojuegos, dicta clases en la materia y en documentales, cine y realización audiovisual.

**Alejandro
Machacuay**
*Universidad de
Piura*
Perú

Profesor de audiovisual en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Piura, con más de 25 años de experiencia en educación. Es Magíster en Educación con mención en Psicopedagogía y especialista en Estética e Historia del Cine. Ha sido jurado en eventos cinematográficos, incluyendo concursos de la DAFO, y lideró el proyecto “Aprendiendo a través del Cine” en Sechura-Piura, promoviendo el análisis de cine en colegios. Durante más de 20 años, ha dirigido el cine fórum de la universidad, fomentando el diálogo sobre cine. Este año, fue designado jurado de IBERMEDIA en “Programas de Formación”.

**Juan Carlos
Carrillo**
*Universidad
Panamericana*
México

Nacido en la Ciudad de México en 1988. Licenciado en Comunicación audiovisual y en Filología hispánica por la Universidad de Navarra (España). Maestro en Narrativa y producción digital por la Universidad Panamericana. Doctor en Comunicación en la Universidad de los Andes (Chile) con una tesis sobre el cine de Alejandro G. Iñárritu. Es crítico de cine y ha participado como jurado en festivales internacionales. Desde 2016 es profesor de la Licenciatura en Comunicación en la UP, donde también imparte clases de Cine y Narrativa audiovisual.

**Alicia Urgellés -
Molina**
*Universidad
Hemisferios*
Ecuador

Profesora titular y directora académica de programas de pregrado en la Facultad Internacional de Comunicación e Industrias Culturales de la Universidad Hemisferios (Ecuador). Doctora en Comunicación por la Universidad de Navarra. Su investigación se centra en el *engagement* en plataformas de video bajo demanda y la transformación de los mercados audiovisuales. Coordina iniciativas de colaboración internacional en docencia. Su trayectoria combina la enseñanza, la gestión académica y la producción de contenidos en el ámbito audiovisual.

**Doménica
Moreno**
*Universidad
Hemisferios*
Ecuador

Comunicadora por la Universidad Hemisferios, con experiencia en creación de contenido, diseño gráfico, marketing y comunicación institucional para fundaciones, organizaciones sin fines de lucro y empresas del sector turístico. Completó el Diplomado de Periodismo SIP-CLAEP 2024 y actualmente colabora como ayudante de investigación en temas periodísticos en el Media and Innovation Lab de la Universidad Hemisferios.

